

Arteriais

revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa



Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufsa

Dossiê Temático *A escrita nos memoriais
poéticos das artes - parte I*

Revista publicada com apoio da Coordenação
de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –
Brasil (CAPES) - Processo: 88881707349/2022-01.
PDPG Emergencial de Consolidação Estratégica dos
Programas de Pós-Graduação (PPGs) stricto sensu
acadêmicos com notas 3 e 4.

v. II, n. 20, 2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Editor: José Denis de Oliveira Bezerra. - v.11, n.20 (2025). - Belém (PA): Universidade Federal do Pará, 2025.

Semestral
Início: v.1, n.1 (2015)
DOI 10.18542
ISSN 2446-5356

1. Arte - Periódicos. 2. Artes Cênicas - Periódicos. 3. Artes Visuais - Periódicos. 4. Cinema-audiovisual - Periódicos. 5. Música - Periódicos. 6. Amazônia. 7. Abordagem interdisciplinar do conhecimento - Periódicos. I. Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes. II. Bezerra, José Denis de Oliveira (ed.).

CDD 700.5

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

ARTERIAIS >>>

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | Periódicos - Portal de Revistas Científicas da UFPA

Ano II | n. 20 | 2025

Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Vice-Reitora

Prof.^a Dr.^a Loiane Prado Verbicaro

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof.^a Dr.^a Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretor de Pesquisa

Prof. Dr. Antônio Jorge Gomes Abelém

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Prof.^a Dr.^a Isis de Melo Molinari Antunes

Diretora Adjunta do Instituto de Ciências da Arte

Prof.^a Dr.^a Adriana Valente Azulay

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Vice Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof.^a Dr.^a Mayrla Andrade Ferreira dos Santos

Coordenador do Prof-Artes UFPA - Mestrado Profissional em Arte em Rede

Prof. Dr. Áureo Deo DeFreitas Júnior

Editor-chefe

José Denis de Oliveira Bezerra

Conselho Científico e Editorial

Diógenes André Vieira Maciel - Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, PB, Brasil
Jorge Louraço Figueira - Universidade de Coimbra (UC), Coimbra, Portugal
José Afonso Medeiros - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
José Maximiano Arruda Ximenes de Lima - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Fortaleza, CE, Brasil
Leonel Martins Carvalho - Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco, AC, Brasil
Líliam Cristina Barros Cohen - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Lúcia Gouvêa Pimentel - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil
Maria Beatriz Braga Mendonça - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil
Márcia Mariana Bittencourt Brito - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Marisa Mokarzel - Universidade da Amazônia (UNAMA), Belém, PA, Brasil
Orlando Franco Maneschy- Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Paulo Marcos Cardoso Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, MG, Brasil
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém, PA, Brasil
Rita Luciana Berti Bredariolli - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo, SP, Brasil
Sonia Maria Moraes Chada - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Vera Beatriz Sequeira - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Avaliadores Arteriais v. 11, n. 20, abr./jun. 2025

Alex Ferreira Damasceno - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Alexandre Romariz Sequeira - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Aparecido José Cirillo - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil
Diógenes André Vieira Maciel - Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Brasil
Graziela Ribeiro Baena - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Ivone Maria Xavier de Amorim Almeira - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
José Afonso Medeiros - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Leila Aparecida Domingues Machado - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil
Líliam Cristina Barros Cohen - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Lucian José de Souza Costa e Costa - Universidade do Estado do Pará (UEPA), Brasil
Maria Ana Azevedo de Oliveira - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Rita Luciana Berti Bredariolli - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Brasil
Rosane Preciosa Sequeira - Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil

Revisão

Andrea Carvalho Stark | José Denis de Oliveira Bezerra

Diagramação

Ana Carolina Araújo Abreu

Apoio Técnico

Antonio de Oliveira Junior
Nyara Cardoso Silva
Ester de Souza Castro

Capa

Isabella Azevedo. *Sem título 1* (2020), Série *O avesso da palavra*. Bordado em algodão cru. Dimensões 21 cm x 15 cm. Pertence à coleção de Maria Ramos Gazel.

Agradecimentos

Adrián Cangi
Adriel Figueiredo
Anderson Carmo de Carvalho
Camila Maciel Campolina Alves Mantovani
Felipe Araújo de Melo
Gisela Reis Biancalana
Iasmim Dala Bernardina Rodrigues
Inara Novaes Macedo
Lindomberto Ferreira Alves
Luana Furtado Ramos Cairão
Lucas Soares
Luciana Mourão Arslan
Marcos Gervânia de Azevedo Melo
Maria dos Remédios de Brito
Maria Luiza Teixeira Ramos Galacha
Marluce Cristina Araújo Silva
Maurílio Mendonça de Avellar Gomes
Mayrla Andrade Ferreira dos Santos
Rosane Preciosa Sequeira
Sóstenes Dias Siqueira
Victor Finkler Lachowski
Wellington Valente dos Reis

Realização



Apoio



Pró-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação | UFPA

Indexadores



Universidade Federal do Pará - UFPA
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Portal de Revistas Científicas - UFPA
Instituto de Ciências da Arte - ICA
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes
revista.arteriais@gmail.com

SUMÁRIO

Editorial

13

Dossiê Temático: A escrita nos memoriais poéticos das artes - Parte I

Apresentação

CORPOS, ESCRITAS E MEMÓRIAS COMO TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO

15

Maria dos Remédios de Brito

Rosane Preciosa Sequeira

Lindomberto Ferreira Alves

ARTIGOS

CORPO PARI(N)DO: UM MEMORIAL POÉTICO DECOLONIAL SOBRE O CORPO DA MÃE

22

Marluce Cristina Araújo Silva

PORTA(DOR)A: ECOS DO FEMININO NAS RUAS DA CIDADE

31

Inara Novaes Macedo

ABESTANÇAS, CALDO DE PEDRAS E APEDREJADAS: UMA ESCRITA DA PRÁTICA

39

PERFORMATIVA

Luana Furtado Ramos Cairrão

Gisela Reis Biancalana

FLUTUAÇÕES, ANTROPOFAGIA E MAPA: RIZOMA AUTOETNOBIOGRÁFICO DE UM

54

HISTORIADOR-ARTISTA

Felipe Araújo de Melo

Wellington Valente dos Reis

POÉTICA DO HABITANTE-CRIADOR: REFLEXÕES DE EXPERIÊNCIAS PROCESSUAIS

65

NA CRIAÇÃO EM DANÇA

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos

EXERCÍCIO EPISTEMOLÓGICO PARA A COMUNICAÇÃO ESPIRALAR: PRIMEIROS

77

APONTAMENTOS

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes

Camila Maciel Campolina Alves Mantovani

ESCREVIVÊNCIA, ORALITURA E PROCESSO CRIATIVO ARTÍSTICO: DIÁLOGOS A

88

PARTIR DA GRAFIA-DESENHO

Maria Luiza Teixeira Ramos Galacha

ENTRE O GOSTO E A MEMÓRIA: O PALADAR COMO PONTO DE CRIAÇÃO

97

Iasmim Dala Bernardina Rodrigues

O MELHOR DO CAMINHO É A DEMORA

104

Lucas Soares

A INTERSEÇÃO DAS ARTES GRÁFICAS E OS MATERIAIS DA EXPRESSIVIDADE NORDESTINA PARA REIMAGINAR O NORDESTE Adriel Figueiredo	120
ENSAIO	
ENCANTOS SINGULARES Adrián Cangi	137
ENSAIOS VISUAIS	
AULA-PERFORMANCE LABORATÓRIO: O INCONSCIENTE A CÉU ABERTO Maria dos Remédios de Brito Lindomberto Ferreira Alves	158
ACADEMIA & LATTES MOTIV: EM CORPOESCRITAS Luciana Mourão Arslan	177
SEÇÃO FLUXO CONTÍNUO	
ARTIGOS	
O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS E A RELAÇÃO ARTE-CIÊNCIA: O CÉU NÃO É MELHOR QUE O INFERNO NA VISÃO DE CIÊNCIA DE PAUL FEYERABEND Marcos Gervânia de Azevedo Melo	190
NEONAZISMO ESTADUNIDENSE NO CINEMA: CONSTELAÇÃO FÍLMICA E CONTEÚDO FACTUAL Victor Finkler Lachowski	200
RESENHA	
YOUNG CHORISTERS, 650-1700: ENTRE VOZES E SILENCIAMENTOS Anderson Carmo de Carvalho	217
PARTITURA	
SUÍTE PARAENSE: I. LIGETANDO WALDEMAR Sóstenes Dias Siqueira	229
INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS	244
Instructions for the authors	



REVISTA ARTERIAIS >>> EDITORIAL

A presente edição da *Arteriais* (volume 11, número 20) organiza-se em duas partes: a primeira é composta por artigos, ensaios visuais e ensaio referentes à primeira parte do dossiê temático *A escrita nos memoriais poéticos das artes*; na segunda parte temos artigos, resenha e uma partitura na seção Fluxo Contínuo.

O dossiê temático *A escrita nos memoriais poéticos das artes* é organizado pelas professoras e pesquisadoras Maria dos Remédios de Brito (Universidade Federal do Pará - UFPa), Rosane Preciosa Sequeira (Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF) e pelo pesquisador Lindomberto Ferreira Alves (doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará - PPGARTES-UFPa). A primeira parte do dossiê é composta por dez artigos, um ensaio e dois ensaios visuais, produções de artistas-pesquisadores dedicados a pensar modos de fazer e de refletir suas pesquisas a partir dos processos de escrita. Segundo as organizadoras e o organizador do dossiê, “trata-se de uma proposição que busca pensar a escrita não como simples registro posterior à obra, mas como gesto coextensivo à criação - ato vivo que participa da constituição da experiência artística e, mais amplamente, da experiência criadora”.

Na seção Fluxo Contínuo, temos dois artigos, uma resenha e uma partitura. Marcos Gervânia de Azevedo Melo abre a seção de artigos, com o texto *JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS E A RELAÇÃO ARTE-CIÊNCIA: O CÉU NÃO É MELHOR QUE O INFERNO NA VISÃO DE CIÊNCIA DE PAUL FEYERABEND*, que objetiva analisar a obra *O Jardim das Delícias Terrenas* de Hieronymus

Bosch, com um estudo interdisciplinar dedicado à leitura de imagem, “fundamentada na intersecção entre Arte e Ciência”. Em seguida, temos o artigo de Victor Finkler Lachowski, *NEONAZISMO ESTADUNIDENSE NO CINEMA: CONSTELAÇÃO FÍLMICA E CONTEÚDO FACTUAL*, que utiliza a teoria crítica frankfurtiana para analisar filmes do cinema estadunidense das décadas 1990 e 2000 no contexto de protagonistas neonazistas, usando “das Constelações Fílmicas [...] enquanto procedimento metodológico, por possibilitar a análise de um conjunto de filmes de maneira a expor suas conexões por configurações dialéticas”.

Depois, temos Anderson Carmo de Carvalho, em *YOUNG CHORISTERS, 650-1700: ENTRE VOZES E SILENCIAMENTOS*, com uma resenha do livro de Susan Boynton e Eric Rice, intitulado *Young Choristers, 650-1700*, no qual os autores exploram “a vida de jovens cantores de corais eclesiásticos na Europa, entre os anos de 650 e 1700”. Segundo Anderson, “a obra apresenta um panorama inédito sobre a administração, o ensino, a educação musical, a rotina, a performance e as concepções de infância associadas a uma prática que atravessou séculos em diversos países do continente”. O número finaliza com a partitura *SUÍTE PARAENSE: I. LIGETANDO WALDEMAR*, de Sóstenes Dias Siqueira. A obra, segundo o compositor, “propõe um encontro imaginário entre o universo vanguardista do compositor romeno György Ligeti e a escrita idiomática de Waldemar Henrique”. Siqueira combina “técnicas da música contemporânea - como micropolifonia -, apresentando elementos temáticos e timbrísticos da cultura regional paraense”.

A equipe da *Arteriais* deseja uma boa leitura!

Denis Bezerra
Editor-chefe

CORPOS, ESCRITAS E MEMÓRIAS COMO TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO

APRESENTAÇÃO – A ESCRITA NOS MEMORIAIS POÉTICOS DAS ARTES | PARTE I

Maria dos Remédios de Brito
UFPA
Rosane Preciosa Sequeira
UFJF
Lindomberto Ferreira Alves
PPGARTES-UFPA
(Organizadores)

O presente número da Revista Arteriais inaugura o dossiê temático *A escrita nos memoriais poéticos das artes*. Trata-se de uma proposição que busca pensar a escrita não como simples registro posterior à obra, mas como gesto coextensivo à criação - ato vivo que participa da constituição da experiência artística e, mais amplamente, da experiência criadora. Buscamos abrir caminhos próprios para o desenvolvimento de escritas distintas daquelas produzidas em outros campos do conhecimento - escritas de feitura situada, encarnada e inventiva, insubordinadas aos “cientificismos” que pouco contribuem para a compreensão do trabalho de arte e das práticas sensíveis (Paulino, 2020).

Aqui, escrever envolve o vigor, o sentir e o rigor constitutivos de um saber-fazer próprio das Artes e de campos afins, fundado em um modo singular de inscrever o corpo, instaurar a presença e agenciar a memória como matéria de invenção poética profunda. Uma escrita que se aproxima da noção de “ato performativo” (Austin, 1962; Butler, 2018), isto é, uma ação que não pode - e tampouco deseja - ser traduzida pelos moldes científicos ou filosóficos, nem confinada aos códigos formais da linguística; uma ação que ultrapassa qualquer vã vontade de representação, significação estruturalista ou de comunicação de uma pretensa verdade sobre a experiência criadora. Por meio dela, a escrita em Artes - e para além delas - assume sua própria estética e sua singular contribuição na criação de

mundos possíveis, produzindo efeitos de realidade, de subjetividade e de existência sensíveis.

A decisão de dividir o dossiê em dois volumes nasce, inicialmente, do volume expressivo e da qualidade dos trabalhos submetidos, cujas contribuições revelam a amplitude e a diversidade de abordagens sobre a escrita em memoriais de Artes e em campos interdisciplinares que com elas dialogam, justificando uma organização que permita acolher, com maior profundidade, as múltiplas perspectivas que atravessam esse campo de criação e pensamento. Nasce, também, da própria complexidade que envolve a escrita nas artes: de um lado, a escrita encarnada, gestual, performativa e autobiográfica; de outro, a escrita como método, arquivo e materialidade.

Este primeiro volume, portanto, dedica-se à dimensão corporal e memorial, reunindo textos que tratam o corpo como território de inscrição e a escrita como extensão sensível e crítica da experiência estética. Trata-se de compreender, de um lado, como propõe Suely Rolnik (2011), que o corpo é um campo vibrátil, um “sensorium” que capta e traduz as forças do mundo, e, de outro, como nos convida a pensar Sylvia Wynter (1992), que o sensível não apenas reflete o mundo, mas o fabrica, de modo que escrever - sob essas perspectivas - constitui uma operação micropolítica de deciframento e restituição da sensibilidade

dante das violências da colonialidade e dos modos de ver, sentir e existir que o capitalismo neoliberal insiste em reproduzir, mesmo quando se revelam profundamente intoleráveis. Essas operações atravessam tanto o fazer artístico quanto o pensar pedagógico, comunicacional e filosófico, compondo uma rede de insurgências sensíveis que estendem a outros modos de criar e intervir no mundo.

Essas premissas encontram, neste volume, materialidade em escritas que se fazem corpo, gesto e memória - textos que não descrevem o vivido, mas o refazem em ato, compondo um território de criação compartilhado. Mais do que simplesmente relatar processos, os trabalhos aqui reunidos assumem o risco de escrever com o corpo, de pensar a partir das vísceras da criação, convocando memórias historicamente ocluídas, corpo-sintomatológico, aberto ao mundo com suas feridas, suas com seus fantasmas, portanto, uma escrita povoada. O gesto de escrita, nesse contexto, é “prática de reexistência” (Mignolo; Walsh, 2018), uma forma de “fazer viver” que confronta diretamente o “quem pode viver e quem deve morrer” necropolítico cotejado por Achille Mbembe (2018). Cada artista-pesquisador(a) mobiliza e agencia sua trajetória como campo epistemológico, sintomatológico, consubstanciando, de um lado, a premissa de Leda Maria Martins (2003), para quem “o que no corpo e na voz se repete é uma episteme”, e, de outro e em consonância, a reivindicação de Patrícia Hill Collins (2022) a respeito da “autoridade testemunhal”.

Ao serem inscritas, essas práticas de escrita não apenas produzem realidades, mas afirmam as próprias experiências como produtoras legítimas de conhecimento e de signos de transformação. Como nos lembra Gloria Anzaldúa (1987), escrever a partir da ferida é também transformar o trauma em território de potência: a escrita se torna “una herida abierta”, espaço de travessia entre mundos e línguas, onde a experiência pessoal (não pessoalista ou personológica) assume valor político e cosmológico. Audre Lorde (2019), por sua vez, recorda que a escrita e a fala são instrumentos de sobrevivência e transgressão: “a poesia não é um luxo”, mas uma necessidade vital, um modo de reorganizar o mundo a partir de uma experiência encarnada que se produz em jogos de afirmação política de existir.

Não por acaso, a palavra torna-se então gesto ético de presença - como em Conceição Evaristo (2005), cuja noção de *escrevivência* dá a ver uma escrita que nasce da vida e, ao mesmo tempo, a reinventa, justamente porque não narra o vivido de fora, mas reinscreve no texto as marcas da existência, fundindo autobiografia, fabulação e crítica social. Nessa direção, ainda, não podemos nos esquecer de Saidiya Hartman (2021) e sua reivindicação da escrita como *fabulação crítica*, convidando-nos a pensá-la como gesto ético e estético - que inventa modos de narrar o inenarrável, que devolve voz e presença às vidas que o arquivo colonial tentou suprimir.

A escrita, portanto, é também performance, no sentido ampliado que Leda Maria Martins (2003) denomina “performances da oralitura”, em que a oralidade e sua potência são elevadas à medida que corpo e voz são reconhecidos como fontes vivas de saber, dado que o corpo é o primeiro arquivo da memória, e a palavra é gesto, canto, reencenação do vivido. De modo convergente, Diana Taylor (2013) distingue o “arquivo” do “repertório”. Se o arquivo é o conjunto de registros materiais, o repertório diz respeito ao “conhecimento incorporado” - aquilo que se transmite pelo corpo, pela voz, pela presença - e é tão vital quanto o arquivo. Assim, ela chama nossa atenção para os modos pelos quais práticas performáticas - danças, vozes, rituais, encenações - transmitem conhecimento e memória fora das lógicas do documento escrito.

É nesse sentido que as experiências de escritas performativas, híbridas e poéticas reunidas neste volume não se separam do vivido. Porque é precisamente “a partir, com, junto a” ele que elas instauram territórios de presença, nos quais o ato de escrever é, ele próprio, um ato político e ritual - uma “prática de si” (Foucault, 2004a; 2004b; 2004c) que desloca a grafia da modernidade ao inscrever outras formas de existência e pensamento. Em diálogo com Richard Schechner (2013) e sua perspectiva ampliada sobre a performance como “comportamento restaurado”, compreendemos o performativo não como mera representação, mas como transformação - um espaço em que o gesto é capaz de reconfigurar realidades, ao reinscrever o corpo no tempo, ritualizar a experiência e abrir espaço para a diferença.

Ao escrever, as autoras e autores deste volume

compartilham experiências em que a escrita é o próprio lugar da performance, um modo de atravessar corpo, voz e território. A performance torna-se escritura e escritura performance; o diário de campo se confunde com o poema; o relato autobiográfico se mistura à teoria, à fabulação. Essas/es artistas e pesquisadoras/es atualizam repertórios vivos de memória e invenção, fazendo da escrita um ato performático de transmissão e reconfiguração do sensível. Em outras palavras, elas/es nos convidam a pensar a escrita como performance - antes de qualquer coisa, uma ode à afirmação do corpo como arquivo vivo, texto em trânsito onde as marcas da história se reinscrevem a cada gesto, dissolvendo as fronteiras entre lembrança e invenção, entre ritual e criação, entre autobiografia e fabulação. Uma ode ao reconhecimento do gesto como forma de pensamento e do corpo como espaço de elaboração e inscrição crítica de escrituras que não buscam representar o real, mas instaurar presenças, instaurar mundos possíveis; que não procuram fixar a memória, mas ativá-la como campo de criação em constante movimento, uma memória em virtualidades.

Pensar corpo, escrita e memória como territórios de criação implica reconhecer que a escrita em Artes, em seu fazer mais radical, não separa o pensamento da matéria, nem o discurso da vida. Em diálogo com Denise Ferreira da Silva (2019), podemos dizer que o gesto inventivo que emerge desses "corpos-escritas" não é apenas epistemológico, mas ontológico - um gesto que propõe modos de existência fora da gramática colonial do sujeito e do objeto, do eu e do outro, do artista e da obra, do pesquisador e do objeto. Escrever, nesse sentido, é um modo de imagear mundos outramente, de afirmar ontologias relacionais e insurgentes, de traçar linhas de fuga que recusam o confinamento disciplinar da arte e da teoria.

Nesse atravessamento entre corpo, palavra e política, este volume propõe não apenas uma reflexão sobre a escrita nas artes, mas uma abertura de sentidos: a escrita como território em disputa, como espaço de invenção e partilha, onde corpo e memória se tornam matéria viva de criação. Por isso mesmo, afirma uma curadoria atenta àquilo que Paulo Freire (1997) e bell hooks (2021) denominam "pedagogias da esperança": modos de

fazer arte, pensamento e escrita que insistem no comum, na partilha e no desejo de reexistir. Práticas que evocam uma maneira de falar e de se apropriar da linguagem que ainda nos é negada, rompendo o silêncio imposto pela opressão e criando espaços de escuta e transformação. Práticas que fazem da escrita um campo de passagem que olha para o presente, reflete sobre o passado e enfrenta o por vir, simultaneamente. Assim, a escrita aqui é, ao mesmo tempo, testemunho e prospecção de modos de performar liberdade.

Nesse sentido, a performatividade da escrita torna-se campo de resistência e invenção, um modo de pensar que atravessa também a própria arquitetura do volume. Assim, a fim de acolher a amplitude e a complexidade das escritas reunidas, optou-se por organizá-las em eixos curoriais - Escritas Encarnadas e Performativas; Memória, Ancestralidade e Rito; e Escritas Sensoriais e Afetivas - aos quais se somam as seções Ensaio e Ensaio Visual, concebidas como travessia entre linguagens. Esses eixos propostos, entretanto, não apenas organizam os textos, mas espelham esse gesto performativo de pensar e escrever com o corpo. Não buscam impor categorias fixas, mas evidenciar aproximações e ressonâncias conceituais entre práticas distintas que, de modos próprios, tratam a escrita como gesto ético, estético e político. Os agrupamentos emergem, assim, menos de uma classificação temática do que de uma escuta das intensidades que atravessam cada trabalho - forças que oscilam entre o corpo e a linguagem, entre o arquivo e o rito, entre o sensível e o político. Cada eixo, portanto, opera como constelação provisória de experiências que, ao se tocarem, ampliam a escrita em Artes e em campos afins, e nos convidam a habitá-la como território de demarcação de presença e de invenção.

ESCRITAS ENCARNADAS E PERFORMATIVAS

Abrindo o conjunto, os textos reunidos sob o eixo *Escritas Encarnadas e Performativas* açãoam a palavra como corpo em ato, articulando experiência, memória e política. Em CORPO PARI(N) DO: UM MEMORIAL POÉTICO DECOLONIAL SOBRE O CORPO DA MÃE, Marluce Cristina Araújo Silva elabora um memorial poético-decolonial no qual o corpo-mãe - atravessado por gestar, parir, nascer e maternar - surge como território de insurgência

e cuidado. A autora mobiliza referências dos ritos de passagem e das teorias decoloniais para afirmar a maternidade como prática ativa, plural e situada, propondo as artes da cena como campo de elaboração de políticas do bem viver. Na sequência, Inara Novaes Macedo, em *PORTA(DOR) A: ECOS DO FEMININO NAS RUAS DA CIDADE*, converte a experiência de dor e diagnóstico em motor de criação. Ao inscrever no próprio corpo os nomes de mulheres durante o ato #MariELASsim, transforma-se em suporte e condutora de uma memória coletiva que resiste, desloca e reconfigura o espaço urbano. Já em *ABESTANÇAS, CALDO DE PEDRAS E APEDREJADAS: UMA ESCRITA DA PRÁTICA PERFORMATIVA*, Luana Furtado Ramos Cairrão e Gisela Reis Biancalana tomam a pesquisa performativa como paradigma epistemológico: a escrita deixa de descrever para tornar-se gesto, método e arquivo vivo. Ao articular autoetnografia, prática como pesquisa e performances atravessadas por narrativas de violência contra mulheres, o texto reivindica a escrita de artista como exercício político de fabricação de mundo – uma escrita que não explica, mas performa.

MEMÓRIA, ANCESTRALIDADE E RITO

Sob o eixo *Memória, Ancestralidade e Rito*, os textos reunidos deslocam a escrita memorialística para o território da ancestralidade e do corpo como arquivo em movimento, fazendo da palavra um espaço de escuta, transmissão e reinvenção. Em *FLUTUAÇÕES, ANTROPOFAGIA E MAPA: RIZOMA AUTOETNOBIOGRÁFICO DE UM HISTORIADOR-ARTISTA*, Felipe Araújo de Melo e Wellington Valente dos Reis constroem um memorial que entrelaça autoetnografia, autobiografia e micro-história, reinscrevendo a trajetória do artista como parte de um rizoma coletivo. Ao narrar a vida de um historiador-dançarino na Amazônia, o texto amplia o campo da escrita de si para o da escrita de um corpo-mundo, onde experiências, mestres e redes de saber tornam-se matéria de pensamento e criação. Na sequência, Mayrla Andrade Ferreira dos Santos, em *POÉTICA DO HABITANTE-CRIADOR: REFLEXÕES DE EXPERIÊNCIAS PROCESSUAIS NA CRIAÇÃO EM DANÇA*, propõe uma reflexão sobre o habitar como gesto poético e político: o corpo que dança emerge como morada e criadora de espaços, instaurando coreo-habitações nas quais pesquisa

e cidade se coimplicam. A autora articula os dispositivos do habitar, coabitar e coreografar como modos de pensar a dança a partir da experiência situada, em diálogo sensível entre corpo, espaço e memória. Encerrando o arranjo, Maurílio Mendonça de Avellar Gomes e Camila Maciel Campolina Alves Mantovani, em *EXERCÍCIO EPISTEMOLÓGICO PARA A COMUNICAÇÃO ESPIRALAR: PRIMEIROS APONTAMENTOS*, propõem a comunicação espiralar como campo epistemológico insurgente. A partir de uma escuta sensível às manifestações afro-diaspóricas, articulam corpo e ancestralidade como potências comunicacionais, delineando uma epistemologia em roda – gesto, palavra e rito em fluxo contínuo. O corpo, aqui, torna-se encruzilhada e meio de expressão do sensível, performando a ancestralidade em tempo e espaço espiralados.

ESCRITAS SENSORIAIS E AFETIVAS

Sob o eixo *Escritas Sensoriais e Afetivas*, os textos reunidos acionam o sensível como linguagem e o afeto como campo epistemológico, propondo modos de escrita que escutam o corpo, a memória e o território em sua dimensão íntima e coletiva. Em *ESCREVIVÊNCIA, ORALITURA E PROCESSO CRIATIVO ARTÍSTICO: DIÁLOGOS A PARTIR DA GRAFIA-DESENHO*, Maria Luiza Teixeira Ramos Galacha articula o desenho como gesto de escrita e de escuta, explorando os cruzamentos entre oralidade, escrevivência e processo criativo. A partir do diálogo com Leda Maria Martins, Conceição Evaristo e Rubiane Maia, a autora reinscreve a escrita como território interseccional em que corpo, traço e palavra se fundem em uma poética da presença. Na sequência, Iasmim Dala Bernardina Rodrigues, em *ENTRE O GOSTO E A MEMÓRIA: O PALADAR COMO PONTO DE CRIAÇÃO*, convoca o sabor como via de rememoração e invenção – o gosto como afeto e arquivo, capaz de articular memórias pessoais e coletivas em narrativas que se doam ao gesto criador. Já em *O MELHOR DO CAMINHO É A DEMORA*, Lucas Soares transforma o ato de escrever em travessia e escuta: reparar o mundo é também re-parar, interromper o passo, permanecer. Em diálogo com Édouard Glissant, o autor propõe uma escrita que fabula e hesita, em que pensamento e vida se confundem no intervalo entre a caminhada e o silêncio. Fechando o eixo, Adriel Figueiredo, em *A INTERSEÇÃO DAS ARTES*

GRÁFICAS E OS MATERIAIS DA EXPRESSIVIDADE NORDESTINA PARA REIMAGINAR O NORDESTE, desloca a questão da memória para o campo da materialidade cultural, reinscrevendo o imaginário regional por meio das artes gráficas, dos materiais tradicionais e das visualidades locais. Nesse gesto, a escrita se faz imagem, e a imagem devolve à escrita o peso e o tato da matéria, questionando estereótipos e celebrando a diversidade sensível que compõe o território.

ENSAIO

Fechando este primeiro volume, a seção *Ensaio* propõe um deslocamento entre modos de pensar e temporalidades, na qual escrever também é reinscrever o mundo - fazer vibrar sentidos, corpos e imagens em movimento. Em ENCANTOS SINGULARES, texto de Adrián Cangi, com revisão técnica de Mirele Corrêa, a escrita se apresenta como experiência de descentramento: o estilo deixa de funcionar como mero acabamento formal para afirmar-se como prática vital, gesto que fabrica uma subjetividade em contínua metamorfose. Entre sonho e tragédia, humor e desvio, Cangi concebe o estilo como corpo em fricção com o mundo - uma arte de viver que conjuga prazer, risco e invenção. A revisão de Corrêa não busca domesticar essas tensões, mas acompanhar o pulso do texto, suas dobras e desbordamentos, operando como escuta crítica que potencializa a força conceitual e sensível da escrita. Nesse diálogo entre autor e revisora, o ensaio se refaz como matéria viva, instaurando uma poética do entre - entre vozes, corpos e modos de pensar -, em que escrever é também experimentar modos de relação que recusam capturar o outro, afinando-se à ética glissantiana segundo a qual "eu te falo na tua língua, e é na minha linguagem que eu te escuto" (Glissant, 2024, p. 104).

ENSAIOS VISUAIS

A seção *Ensaios Visuais* abre um campo de passagem entre gesto e imagem, corpo e arquivo, instaurando visualidades que não ilustram, mas pensam - ampliando a perspectiva encarnada da escrita, ou melhor, do ensaio visual como território de pensamento encarnado, que reinscreve o visível no campo expandido da experiência.

Em AULA-PERFORMANCE | LABORATÓRIO: O INCONSCIENTE A CÉU ABERTO, Maria dos Remédios de Brito e Lindomberto Ferreira Alves convocam o espaço público como território de experimentação coletiva: a praça torna-se ateliê expandido, clínica a céu aberto e cena de escuta entre corpos. O ensaio fotográfico-escrito - resultado da ação realizada na Cidade Velha, em Belém (PA) - registra a força de uma pedagogia do encontro, de uma clínica em conexões com arte, como modo de invenção, criação de si, em que arte e vida se confundem na invenção de modos de existir, cuidar e criar em comum. Já em ACADEMIA & LATTES MOTIV: EM CORPOESCRITAS, Luciana Mourão Arslan tensiona e ironiza a rigidez do arquivo institucional e os modos hegemônicos de validação do conhecimento, transformando-os em matéria de criação indisciplinada. Suas escritas-desenhos performam uma crítica sensível à rigidez acadêmica, convertendo o currículo em coreografia e a plataforma em corpo, onde o gesto de escrever se torna movimento e fabulação. Esses ensaios funcionam, assim, como dobradiça entre os dois volumes do dossier: o que afirma a escrita como território de travessia, onde corpo, memória e matéria se refazem continuamente; e o que virá a explorar a escrita como arquivo e materialidade, completando a passagem entre gesto e documento, corpo e inscrição.

Em conjunto, os trabalhos reunidos neste volume afirmam que escrever é gesto que reinscreve o corpo no mundo e o mundo no corpo - linguagem que pulsa, respira e transforma - restituindo-os em outros tons, que pensam com as coisas, com as feridas e com as forças invisíveis da criação. A escrita nos memoriais poéticos das artes - e além -, longe de ser apêndice burocrático ou exercício secundário, revela-se como espaço de invenção, pensamento e vida - uma escrita que se faz corpo e que, ao mesmo tempo, dá corpo ao pensamento. Ao atravessar linguagens, tempos e territórios, as autoras e autores deste volume nos mostram que escrever é gesto que desestabiliza fronteiras entre arte e teoria, obra e processo, pesquisa e existência. Trata-se de escritas que assumem o risco de existir no entre, de habitar zonas de indiscernibilidade, de convocar memórias que não cabem nos arquivos, de dançar com aquilo que insiste em escapar. Escrever, com elas e eles, é também relembrar, elaborar-se e recomeçar -

criar presença onde antes havia silêncio, inventar caminhos onde só havia ruína. É afirmar que a palavra, quando encarnada, ainda pode e sempre poderá irromper modos de perceber, relacionar-se e reinventar a nós mesmas/os e o mundo à altura das urgências impostas pelo tempo presente.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

AUSTIN, John L. **How to do things with words**. London: Oxford University Press, 1962.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Cadernos de leitura**, nº 78. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2018.

COLLINS, Patricia Hill. **Bem mais que ideias. A interseccionalidade como teoria social crítica**. São Paulo: Boitempo, 2022.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: SCHNEIDER, Liane; MOREIRA, Nadilza Martins de (org.). **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política & A Casa do Povo, 2019.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GLISSANT, Édouard. **Tratado do todo-mundo**. São Paulo: N-1 Edições, 2024.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. In: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André (org.). **Pensamento negro radical: antologia de ensaios**. São Paulo: Crocodilo & N-1 Edições, 2021.

HOOKS, bell. **Ensinando Comunidade**: uma pedagogia da esperança. São Paulo: Elefante, 2021.

LORDE, André. **Irmã outsider**: ensaios e palestras. São Paulo: Autêntica, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM**, Santa Maria/Rio Grande do Sul, n. 26, p. 63-81, nov. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/leturas/article/view/11881>>. Acesso em: 15 nov. 2025.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis**. Durham: Duke University Press, 2018.

PAULINO, Rosana. Afinal, qual é o lugar do texto nesta pesquisa? ou da necessidade de se pensar critérios diferenciados para o texto em poéticas visuais. In: LEÃO, Cláudia; BRITO, Maria dos Remédios de. (org.) **Estalos, incidentes e acontecimentos como procedimento e método da pesquisa em artes**. Belém: Programa de Pós-graduação em Artes/UFPA, 2020.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. London & New York: Routledge, 2013.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

WYNTER, Sylvia. Rethinking "Aesthetics": notes

towards a deciphering practice. In: CHAM, Mbye B. (org.) **Ex-Iles**: Essays on Caribbean Cinema. New Jersey: Africa World Press, 1992.

(SECULT/ES, 2021). Atualmente pesquisa sobre perspectivas não hegemônicas de escrita da crítica de arte e atua como pesquisador bolsista da FAPES no Instituto Jones dos Santos Neves (IJSN/ES). E-mail: lindombertofa@gmail.com

SOBRE OS ORGANIZADORES

Maria dos Remédios de Brito é professora-associada atuando nos programas de pós-graduação em Filosofia e em Artes (UFPA), mestra e doutora em Filosofia da Educação (Unimep-Piracicaba/SP), com pós-doutorado em Filosofia da Educação (Unicamp). Graduada em Filosofia (UFPA) e em Pedagogia (UFPA), é também especialista em Filosofia Contemporânea (PUC-Rio) e em Educação e Problemas Regionais (UFPA), com aperfeiçoamento em Psicanálise (Corpo Freudiano de Belém). Coordena grupos de pesquisa e desenvolve pesquisas nas interfaces entre filosofia, arte e educação, com especial interesse pela psicanálise, esquizoanálise e pelas questões femininas. E-mail: mrb@ufpa.br

Rosane Preciosa Sequeira é professora associada aposentada e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF). Mestra em Teoria da Literatura (UFRJ), doutora em Psicologia Clínica (PUC-SP) e graduada em Ciências Sociais (UFRJ). Autora de *Incertas Noites de Paris* (E-book pela Editora da UFJF, 2021); de *Rumores Discretos da Subjetividade: sujeito e escritura em processo* (Editora Sulina/UFRGS, 2010); e do livro de poemas *Jóias Vadias* (Editora independente Fada Inflada, 2025). Investiga o campo das práticas artísticas nos cruzamentos possíveis entre arte, literatura, educação e clínica, e nas narrativas contra modos assujeitados de existir. E-mail: rosane_preciosa@yahoo.com.br

Lindomberto Ferreira Alves é curador, pesquisador e produtor cultural. Doutorando em Artes (PPGArtes/UFPA), mestre em Artes (PPGA/UFES), licenciado em Artes Visuais (UNAR/SP) e bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Cofundador e editor-chefe da editora independente *Rizoma-Escrita* (2022-), co-idealizador e coordenador do projeto editorial-cultural *AECE* (Secult/ES, 2023-) e co-idealizador e produtor executivo do festival literário *FLII* (Secult/ES, 2025-). Autor do livro *Rubiane Maia: corpo em estado de performance*

CORPO PARI(N)DO: UM MEMORIAL POÉTICO DECOLONIAL SOBRE O CORPO DA MÃE

BODY GIVING BIRTH: A DECOLONIAL POETIC MEMORIAL ABOUT THE MATERNAL BODY

Marluce Cristina Araújo Silva
PPGARTES-UFPA

Resumo

Este texto pretende apresentar os atravessamentos e insurgências de uma mulher-mãe, artista, pesquisadora e Doula da Amazônia paraense, que por meio de suas tessituras de escritas, pretende rememorar o Ato Performático Restaurado do gestar, parir, nascer e maternar, em diálogo com os estudos em Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes. Com o objetivo de revelar uma poética decolonial do corpo através da arte como cuidado, interccionalizando a experiência nestes Ritos de Passagem Umbigados, utilizamos conceitos de Schechner (2003), Gennep (2013) e Rolnik (2018). Por meio de relato de experiência, pretendemos refletir sobre os estudos decoloniais da maternidade, que se revela ativa, plural, identitária, territorial. Conclui-se, assim, que as artes da cena são capazes de potencializar estratégias criativas para políticas de cuidado e de bem viver.

Palavras-chave:

Arte; corpo; estudos da maternidade; poética-decolonial.

Abstract

This text intends to present the crossings and insurgencies of a woman-mother, artist, researcher and Doula from the Pará Amazon, who through her writings, intends to remember the restored performative act of gestating, giving birth, being born and caring, in dialogue with studies in Epistemic Theories and Interfaces in Arts. With the aim of revealing a decolonial poetics of the body through art as care, interactionizing the experience that is lived in these Umbigados Rites of Passage. The theorists Schechner (2003), Gennep (2013) and Rolnik (2018) are summoned. Through an experience report, it is intended to reflect on the studies of motherhood, which reveals itself to be active, plural, identity, and territorial. Therefore, it is concluded that the performing arts are capable of enhancing creative strategies to strengthen policies of care and good living.

Keywords:

Art; body; maternity studies; decolonial-poetics.

Partindo da máxima de que “só o conhecimento liberta”, proponho, ao longo desta tessitura, uma escrita em forma de memorial poético que entrelaça meus estudos sobre o corpo materno, a dinâmica da maternidade e seus múltiplos desdobramentos. Na contemporaneidade, tais escritos revelam-se oportunos, pois contribuem para a construção de processos visionários - inventores de mundos mais justos - que reconhecem e valorizam os saberes ancestrais oriundos de territórios de resistência e criação. Quanto mais nossa memória é estimulada por materiais poéticos, que são capazes de sensibilizar para humanizar, mais teremos condições de absorver as mensagens, os símbolos e as informações capazes de subsidiar processos criativos e emancipatórios sobre o corpo em sua dinâmica sobre o maternar.

A memória e a aprendizagem são processos interligados e fundamentais para tornar nosso cotidiano mais orgânico. A memória, alicerce da aprendizagem, é responsável por processar informações essenciais e por sustentar a execução de tarefas indispensáveis à construção de uma vida em harmonia. Para expressar meus atravessamentos como Mãe, Artista e Doula,¹ encontro na sistematização e na criação - mediadas pela memória - a forma mais potente de manifestação. É nesse saber-fazer que cultivo meu maior propósito: refletir sobre o lugar da arte como cuidado, na edificação da memória corporal e cultural de um fenômeno que, de maneira intrínseca, habita e sustenta nossa humanidade - o gestar, parir, nascer e maternar, em toda a sua pluralidade.

Como Artista do corpo e da voz (pois sou atriz e contadora de histórias), percebo por meio do ato de narrar, pensar e refletir, a capacidade de desenvolver um diálogo com os estudos decoloniais da maternidade, estudos estes que suscitam processos de aprendizagem fundamentais para a garantia de Direitos Humanos inegociáveis como o direito de gestar e parir sem violência, e ainda o direito de exercermos um maternar anti-hegemônico capaz de reconhecer, nas múltiplas formas de maternidades, o cuidado como ferramenta e prática de bem viver.

Em proposição fértil trago este texto intitulado *CORPO PARI(N)DO - Um memorial poético decolonial sobre o corpo da mãe*, que me coloca

no desafio de elaborar uma escrita sobre meu processo de criação como Artista e Doula. De forma simbólica, poética e ancestral, trago a tona esta temática que, para mim, se apresenta como uma prática insurgente,² apontando caminhos poéticos-decoloniais do corpo em Ato Performático Restaurado no gestar-parir-nascer e maternar sob a égide e a dimensão da arte como cuidado.

Ser uma artista e pesquisadora fez nascer em mim a necessidade de expressar minhas ideias com mais segurança e propriedade, e trazer para jogo às atribuições desenvolvidas nestes últimos treze anos, que considero como subsídios para as minhas insubordinações, e que simbolicamente passaram a assinar minha “carta de alforria”, pois venho buscando evidenciar uma espécie de subversão e resistência do CORPO ao vivenciar os Ritos de Passagem Umbigado³ - gestar-parir-nascer e maternar.

Esta oportunidade de escrita contribui, certamente, com os atravessamentos que compõem meu projeto de pesquisa para doutoramento, pois busco investigar no corpo e pelo corpo o que seria este Ato Performático Restaurado em Ritos de Passagem Umbigado³ - gestar-parir-nascer e maternar, inspirada no que Richard Schechner nomeia como “comportamentos restaurados”:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam estórias. Performances artísticas, rituais, ou cotidianas - são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiam. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias (Schechner, 2003, p. 27).

Gestar, parir, nascer e maternar intrinsecamente se fazem e se refazem no treino de aprender essas determinadas porções de comportamentos culturais, e que, segundo o autor, tem a capacidade de ajustar e direcionar os sujeitos e seus papéis em relação às circunstâncias de âmbito social e pessoal. Portanto, o Ato Performático Restaurado do gestar-parir-nascer e maternar só se recria onde

puderem ser experimentados com autonomia, liberdade e dignidade, pois desde que o mundo é mundo o corpo “para além do que ensina a anatomia, a fisiologia e a química orgânica, o corpo é também a primeira manifestação da pessoa inteira (Perissé, 2019, p. 7).

Tratar deste escopo leva-me, naturalmente, à necessidade de orientar com precisão minhas investigações e criações, bem como os caminhos que pretendo trilhar com esta pesquisa. Sigo os rastros das mulheres-mães - detentoras, por direito, dessa dinâmica - minhas ancestrais. Desejo, portanto, lançar luz sobre um fenômeno que, embora para muitas pareça instintivo e natural, revela-se como uma construção social e, em muitos casos, como parte de um plano capitalista de dominação, pois, segundo Gennep nos ensina sobre ritos de passagem: “os ritos de gravidez propriamente ditos, a qual é período de margem”, e ainda “os ritos de gravidez, assim como os do parto, compreendem, além disso, um grande número de ritos simpáticos ou de contágio, diretos ou indiretos, dinamistas ou animistas, tendo por objetivo facilitar o parto e proteger a mãe e a criança” (Gennep, 2013, p. 53).

Correia assim define a “maternidade”: “Maternidade não corresponde a um acontecimento biológico, mas a uma vivência inscrita numa dinâmica sócio-histórica. Envolve prestação de cuidados, envolvimento afetivo e em medidas variáveis” (Correia, 1998, p. 366). Sendo assim, este fenômeno não deveria nunca ser romantizado. Partindo da premissa de que a maternidade se desenvolve de forma plural, o conceito em relação ao ato de gestar e parir uma criança, a maternagem, por sua vez, independe disso, pois está totalmente ligada ao ato de cuidar e de dar apoio ao desenvolvimento da criança que veio ao mundo. Do ponto de vista de uma mulher-mãe, independentemente de ser biológica ou adotiva, ou de sua cultura, raça e/ou crença, o maternar traz em sua dinâmica uma vivência visceral, transformadora e, na maioria das vezes, avassaladora.

Nós, Doulas, na perspectiva de auxiliar esta revolução nada fácil, somos profissionais que desenvolvemos um trabalho sob uma tétrade - o gestar, parir, nascer e cuidar. Para dar conta de diversas realidades, hoje podemos também contar com as Doulas de Adoção, por exemplo, profissional

que, assim como a Doula de gestação e parto, apoiará de forma informacional, emocional e física (por exemplo, no desenvolvimento e estímulo dos seios para a efetiva amamentação) a futura mãe.

Já sobre os Ritos de Passagem que acontecem em essência umbigados no gestar-parir-nascer-cuidar, desempenhamos um trabalho extremamente relevante, não só para a área da Saúde, mas para a área da Educação, da Assistência, e para a recente Política de Cuidado. Para abordarmos a ação que a *doulagem* executa como uma prática insurgente, é preciso analisar e refletir sobre a dinâmica da maternidade como ato político, que também se desenvolve, em essência, na insurreição.⁴ Nesse sentido, os estudos sobre processos Insurgentes e Ativismo Micropolíticos de Suely Rolnik contribuem com essa perspectiva quando a autora diz que “Somos então tomados por uma urgência que convoca do desejo de agir”:

Assim são as insurgências que vem irrompendo por toda parte e que tem introduzido estratégias nas quais o par direita/esquerda deixa de ser um operador suficiente para delinear as forças em jogo e acertar os alvos do combate. São movimentos de insubordinação que têm surgido sobretudo nas gerações mais jovens (em especial nas periferias dos centros urbanos e, mais especialmente entre negros, mulheres e LGBTQI+), assim como nos povos indígenas e nas comunidades quilombolas). Ora, não será exatamente a presença dessa mudança de estratégia o que nos surpreende nesses novos movimentos insurrecionais? (Rolnik, 2018, p. 102).

Percebo, portanto, que não basta somente escrever sobre a violação que corpos de mulheres mães e pessoas com útero passam, se faz necessário problematizar como o corpo, principalmente o feminino, preto, periférico, trans, vem sendo tratado, silenciado, subjugado, quando se escolhe (na maioria das vezes não se escolhe) ser mãe ou exercer a maternagem, pois, ao engravidar, a pessoa se vê numa luta absurda contra o sistema, na esperança de não se deixar violar, roubar e devastar ao viver esta experiência de gestar-parir-nascer; ou se escolher adotar. Há também toda uma gama de burocracias e violações que a pessoa precisará enfrentar, como a estigmatização e o preconceito, em processos de adoção complexos, e a não aceitação da própria família e da sociedade.

Ao lançar como estratégia de escrita um memorial poético, de certa forma, meu intuito é o de lançar uma lupa sobre o assunto em questão, que por si só nunca se esgota, pois talvez assim eu consiga adentrar neste assunto de forma eficaz e contundente, pois aqui do meu lugar de fala de mulher-mãe Artista e Doula trago a perspectiva de Djamila Ribeiro, filósofa, feminista negra, e escritora brasileira que sustenta um conceito que favorece a participação de grupos que têm menos voz ativa nas decisões e rumos da sociedade. Segundo a escritora, a hierarquia estrutural da sociedade faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes de grupos minoritários sejam tratados de modo inferior, e que “ao promover uma multiplicidade de vozes, o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva” (Ribeiro, 2017, p. 70).

A complexidade desta temática, do ponto de vista da pessoa que gesta, nos convoca a pontuar que há quase uma década a violência obstétrica⁵ é reconhecida como questão de saúde pública pela Organização Mundial de Saúde (OMS), dada as evidências de desrespeito e maus-tratos sofrida por mulheres, principalmente durante a cena do parto. Pontualmente, por este ser um dos momentos da vida em que mulheres e pessoas que gestam se encontram mais vulneráveis, materializa-se aí uma sucessão de negligências, violência verbal, violência física, procedimentos desnecessários, indesejados e até negados.

Apesar da dureza que permeia esta temática, ainda permito-me ver poesia entre uma brecha e outra na militância que venho por estes anos exercendo, e digo-lhes que, ao me tornar mãe, vi meu corpo como morada de três corações, sim, o meu coração, responsável por bombear o sangue e me manter viva, o coração do meu filho e meu útero, órgão reprodutor feminino responsável pela menstruação, gravidez e parto, e que me permitiu, por duas vezes, viver estes “Ritos de Passagem Umbigados”. Em ambas experiências, fui em busca de informações seguras, e pude ter autonomia sobre meu corpo nas gestações e partos dos meus dois filhos, conseguindo, assim, me proteger da tão temida “violência obstétrica”;⁵ inimiga velada (na maioria das vezes) de pessoas em estado gravídico puerperal, acometendo em sua maioria mulheres

negras, indígenas, periféricas e pessoas trans.

Em 2011, aos 32 anos, precisei convocar meu corpo inteiro a acordar, e para que eu não passasse por esta violação, só dependia de mim mesma. E, assim, começou a saga para ter meu filho Moisés em paz; assim como, aos 36 anos, em 2016, consegui ter meu caçula, o Ângelo. Ambos foram gerados e paridos através de partos naturais humanizados, o do Moisés em um parto domiciliar planejado, e o Ângelo em uma Casa de Parto, 100% SUS. Em ambas experiências tive a presença de uma Doula, figura que em meu processo foi essencial e indispensável para que eu não desistisse de parir. Posteriormente, estudei e me tornei uma Doula também.

Com a chegada da maternidade pude viver uma verdadeira revolução, que acabou por me estimular a criar e a desenvolver um processo de investigação político-poético decolonial, através do qual desejo subverter o saber fazer eurocentrado, propondo uma desobediência epistêmica “capaz de nos colocar num movimento de refazer caminhos, desconstruir saberes e questionar alguns ‘achados’ em nossas pesquisas” (Santos, 2018, p. 7), pois, “sem desobediência não há contraposição à colonialidade” (Kilomba, 2016 *apud* Santos, 2018, p. 7).

Em meus estudos, sob a perspectiva decolonial, chamou-me a atenção que “coloca-se, como indispensável à crítica feminista à ciência, convocanos uma abordagem em nossas pesquisas, capaz de, num momento inicial, permitir-nos perceber aquilo que nossa formação teórico metodológica norte-americano e eurocentrada desconsidera” (Santos, 2018, p. 7). Portanto, partindo da premissa de “nada sobre nós sem nós” surgiu a necessidade de aprofundar a parte que me cabe deste latifúndio, para melhor saber adentrar estas esferas acadêmicas e, assim, efetivar possíveis estudos e poéticas decoloniais, que me possibilitasse, como uma Artista Doula, dialogar com as interfaces epistêmicas em arte.

Para este objetivo venho tentando problematizar questões como: quais implicações a desobediência epistêmica teria em nossos saberes, em nossos processos de pensar, criar, e interpretar o real e as relações culturais e sociais? Como poderíamos pensar e escrever nossos processos criativos, de forma a construirmos um discurso que reintegre

nosso saber-fazer-criar? Pois, no processo de escrita em memorial poético decolonial, tive acesso ao texto *Corpo: uma mercadoria na pós-modernidade* (Maroun; Vieira, 2008), e consegui criar elos com o que venho chamando de Ato Performático Restaurado, processo este vivido pelo corpo ao gestar-parir e maternar, e dele considero que

o corpo é o vetor semântico pelo qual a relação do indivíduo com o mundo é construída, o que ocorre por meio do contexto cultural e social em que o indivíduo se insere. Dentre essas relações, encontramos atividades perceptivas, mas também expressão de sentimentos, ceremoniais de ritos e de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor e com o sofrimento. O corpo produz sentidos continuamente e, assim, insere-se ativamente no interior de dado espaço social e cultural. "Antes de qualquer coisa, a existência é corporal" (Le Breton, 2006 apud Maroun; Vieira, 2008, p. 172).

Se a existência é corporal, como pode o sistema acreditar que o corpo é uma mercadoria? Como o corpo pode ritualizar para resistir? Como mulher-mãe-artista-pesquisadora, e também Doula, busco sensibilizar através da arte da cena, aportes que ressignifique o que o Corpo experimenta ao parir ou não, mas ao se tornar mãe, insurgência capaz de restaurar a performance corporal sobre si, sua ancestralidade e seu poder de autonomia. Esse fenômeno requer na contemporaneidade um saber fazer científico, fisiológico e ancestral, capaz de ritualizar para resistir ao sistema que, há milênios, nos violenta e nos silencia.

Buscando ampliar a discussão, comprehendi que adentrava em uma esfera ligada as trincheiras de minha luta e militância, a partir da leitura do texto *Violências e Instituição Maternidade: uma reflexão Feminista Decolonial*: "A sociedade brasileira possui um histórico marcado por violências e autoritarismos. A história colonial que funda a ideia de Brasil se consolida com a noção de identidade baseada em aspectos racistas, sexistas e heteronormativos" (Gonzaga, Mayorga, 2019, p. 60). Desse lugar de mulher-mãe Artista e Doula, me atravessa a garganta as inúmeras violências de gênero que os corpos maternos precisam passar, resultado de uma herança histórica que nos faz

também questionar:

Que é ser mãe? O que significa termos um potencial biológico como condição mínima de pertencimento identitário? Ser mulher é ser mãe? E as mulheres que não são mães; o que são? Como é possível recusar o papel que produz respeitabilidade no sistema patriarcal? Como a obrigatoriedade do cuidado com a prole tem sido útil para a manutenção das mulheres no ambiente doméstico, mesmo quando ocupam funções no mundo público? Se a maternidade redimiria as mulheres do pecado original, aquelas que a recusam estariam negando essa redenção? (Gonzaga; Mayorga, 2019, p. 60).

Portanto, como bem pergunta as autoras, qual o preço que precisaremos ainda pagar, quais as convenções que o sistema patriarcal nos submeterá, principalmente, nós mulheres, para que a lógica construída seja ainda hoje reproduzida? Sobre esta infeliz ideia equivocada de que a maternidade é um destino de toda mulher e que, uma vez vivenciada, precisa vir regada de dor e sofrimento ou de amor incondicional.

Como artista que sou, e sob a ótica de não ver apenas as mazelas desta condição na qual estou intrinsecamente imbuída e envolvida sob uma perspectiva ancestral, vislumbrei as camadas que também precisei considerar, por exemplo, o parto como um evento ritualístico de resistência, e o maternar sobre sua busca insana por sua autonomia e liberdade, como lemos no artigo *Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais*.

As duas primeiras abordagens foram aquelas trabalhadas no item anterior, com base nas proposições do pensamento feminista e indígena latino-americano. Enquanto o "corpo-território" vê o corpo (especialmente o corpo da mulher) no seu conjunto como nosso primeiro território, o "território do/no corpo" admite a territorialidade dos próprios órgãos que o compõem, como no enfoque de Echeverrí (2002) ao definir o ventre materno como "primeiro território" ou Zaragocin (2018a) ao conceber a condição territorial do útero (Haesbaert, 2020, p. 82).

Algo que nos coloca na condição de igualdade é o fato de termos todos, simplesmente todos os seres humanos, vindos de um ventre. Na perspectiva



Figura 1 - Performance Restaurada, trabalho de parto. *ATO POÉTICO*, Riec (2024).

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

e dimensão que o corpo exerce, a dinâmica de maternidade na vida de nós, mulheres, é demarcada pela sociedade, e, na maioria das vezes, reproduzidas por uma ideia construída historicamente, socialmente e culturalmente com base em convenções e padrões ditados pelo sistema hegemonicamente capitalista patriarcal. Esse contexto nos força a viver nossa experiência de maternidade quase como uma sentença de sofrimento, abdicações e violações.

É necessária uma quebra de paradigmas para que se tornem determinantes a garantia de uma eficaz Justiça Reprodutiva e a de Direitos Humanos, que defendem a autonomia do corpo. Essa desconstrução social e cultural precisa ser capaz de libertar os corpos do condicionamento de práticas violadoras que são utilizadas por algumas relações sociais e institucionais, que se renovam e se mantêm ao longo do tempo, tanto pelo sistema como pela relação familiar.

Estes possíveis caminhos epistêmicos, poéticos, políticos e ancestrais, fez-se em mim um terreno fértil para adentrar no escopo mais apurado sobre o estado do corpo que eu investigo, para aprofundar meus estudos, pois “O corpo é um dos objetos que assumem valores simbólicos relevantes na atualidade” (Maroun; Vieira, 2008, p. 172). Por meio destes atravessamentos de campo teórico, em meio as linhas e entrelinhas desta jornada, fui sendo também imersa em um processo criativo de um ato poético decolonial que apresentei em julho de 2024, no 4º Congresso RIEC - *Corpos, Artes e Culturas: entre margens e fronteiras*, e em novembro de 2024 no 1º Seminário de Visualidade da Cena, em comunicação oral e exposição visual. Estes têm sido o constructo da escritura de meus processos criativos para que, futuramente, sirvam de aportes a artistas e pesquisadores. A seguir, algumas imagens do ato poético realizado em agosto de 2024.



Figura 2 - Performance Restaurada, o público participando e a arte como cuidado. *ATO POÉTICO*, Riec (2024).

Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 3 - Performance Restaurada gestar e parir. *ATO POÉTICO*, Riec (2024).

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minhas investigações, como mulher-Mãe, Artista e Doula, sobre o corpo na perspectiva político-poético, sob a ótica da arte como cuidado, e os estudos decoloniais da maternidade, buscaram contribuir para a humanização do humano e a sensibilização de algumas áreas do conhecimento pertinentes ao tema. A arte da cena me oportunizou criar e encenar um Ato Poético potencialmente imbuída pelos atravessamentos que minha pesquisa proporciona, encontrando no processo criativo a consolidação de minhas reflexões.

Honro assim minha ancestralidade feminina, pois minha avó materna Ana, mulher ribeirinha e rezadeira das boas, detinha um saber empírico no cuidado com as pessoas e, principalmente, com as crianças. Usando o saber das ervas, ela cuidou de todos nós. E ainda minha mãe Maria, mulher nascida na beira do rio, que herdou de sua mãe a fé inabalável em Nossa Senhora de Nazaré, padroeira do povo paraense. Lembro dela sempre nos dizendo: “Fé na vida, minha filha. Confia na tua guiança!”. Portanto, através delas e para elas, oferecendo uma poesia de minha autoria, e ritualizo essa dinâmica da maternidade como fonte criativa de RE-existência. Imersa em muitos atravessamentos e devaneios, percebo os corpos que pesquiso-e o meu próprio corpo- se partindo e pari(n)do este memorial, na tentativa de deixar desaguar toda essa imensidão.

CORPO PARI(N)DO

Germinar a anima, tramar a vida,
para que este sistema genocida não me alcance, e
me deixe viver,
conseguindo pelas brechas gestar, parir e nascer;
incorporando a alma de vida, e vida em abundância,
que insubordinada não se deixa sucumbir,
e mesmo que tudo desate, meu corpo me cabe,
e eu escolho o que quero para mim.
Corpo útero, ovário, trompa, pélve, vagina, buceta,
que dá passagem para a vida e volta a viver.
Corpo em estado de oração que se revela no silêncio
da respiração;
coração ação da criação.
Corpo sustento, suspenso no tempo,
Corpo que grita e reivindica a voz, o gozo,
Corpo que sente e restaura o seu saber fazer,
Saber ancestral de um corpo em sina, que ensina,
Corpo em rima a dança da vida,
Ato restaurado no corpo território,

Corpo morada, corpo dádiva.
Corpo árvore, que dá a vida e enraíza e recria,
Trabalho de parto, em parto meu ato,
meu corpo inteiro se parte no meio,
fenômeno arteiro do bem nascer.
Meu corpo oferenda potencializa o que cria,
Alimenta e retroalimenta a ciclicidade da vida.
Por isso não queiram calar-me,
deixem meu corpo trabalhar!
Agora eu pergunto:
- Isso tudo vem de onde?
A garganta é a gruta que guarda o som,
o som é o espírito que guarda a alma.
A força, me ouça!!!
Sopro de vida no tempo um recado da alma,
Que quando parido indo será guiado,
Árduo estado de fato,
Corpo em ação de nascer e renascer,
de criar e recriar,
Rios de gente descrentes, sonhando ser gente,
Vida, morte, morte e vida, cíclica.
Corpo Dádiva de receber vida,
Curar o corpo das feridas das que vieram antes de
nós,
Humanizando o humano sobre a prática do bem
viver,
Reverenciando a arte como cuidado,
de ver corpo de gente gestar, parir e renascer.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Saúde. **Cadernos Humaniza SUS**. Brasília: Universidade Estadual do Ceará, 2014.

CORREIA, Maria de Jesus. Sobre a maternidade. **Aná. Psicológica**, Lisboa: v.16, n.3, p. 365-371, set. 1998. Disponível em: <http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0870-82311998000300002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 out. 2025.

GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de Passagem**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

GONZAGA, Paula; MAYORGA, Claudia. Violências e Instituição Maternidade: uma Reflexão Feminista Decolonial. **Psicologia: Ciência e Profissão**. Brasília: v.39, n.2, p.59-73, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pcp/a/TBYV3XG9hyGn8NxknjnnnyKP/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 14 out. 2025.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território

ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, Niterói, v.22, n.48, p. 75-90, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100>>. Acesso em: 14 out. 2025.

MAIA, Mônica Bara. **Humanização do Parto - Política, comportamento organizacional e ethos profissional**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010.

MAROUN, Kalyla; VIEIRA, Valdo. Corpo: uma mercadoria na pós-modernidade. **Psicol. rev.**, Belo Horizonte, v.14, n.2, p. 171-186, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.pucminas.br/psicologiaemrevista/article/view/346>>. Acesso em: 14 out. 2025.

PERISSÉ, Gabriel. **Uma pedagogia do corpo**. São Paulo: Editora Página 3, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SCHERCHNER, Richard. O que é Performance? **O Percevejo**, Revista de Teatro e Estética, Rio de Janeiro, n.12, 2003.

SANTOS, Viviam. Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. **Psicologia & Sociedade**, Recife, v.30, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30200112>>. Acesso em: 14 out. 2025.

Notas

¹ Profissional que atua no sentido de favorecer uma experiência de parto autônoma e respeitosa, dando apoio informacional, físico e emocional no período gravídico puerperal.

² Conceito e dimensão no âmbito das micropolíticas numa concepção e formulação que desenvolva e exerce a autonomia de sujeitos na tentativa de analisar cada saber, cada corpo, cada objeto sob uma perspectiva de produção de realidade, a partir das relações de poder.

³ Aspecto de estar junto e interligado, conforme percebi ao longo de minhas reflexões, e por serem, em essência, Ritos de Passagem.

⁴ Ato ou efeito de insurgir(-se), de sublevar(-se) contra a ordem estabelecida.

⁵ Conjunto de práticas contra a mulher/parturiente ou pessoa que gesta; uma violência institucionalizada, e que foi declarada pela Organização Mundial de Saúde como uma violação aos Direitos Humanos.

SOBRE A AUTORA

Marluce Cristina Araújo Silva é atriz formada pela Escola Técnica Estadual Martins Pena (Rio de Janeiro). Possui licenciatura em Teatro pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando como professora de Artes da educação básica, e como educadora popular e arte-educadora, com formação pela Escola Socioambiental do Centro Alternativo de Cultura. Também é Doula, e foi sócia-fundadora da Associação de Doulas do Pará (ADOUPA). Mestra em Artes pelo PPGARTES da UFPA com especialização na Arte de Contar Histórias pela FCC. Pesquisadora do Corpo e da Voz, desenvolve trabalhos artísticos e de pesquisa nas áreas das artes cênicas, educação, oralidade, direitos humanos e políticas de cuidados. E-mail: mardeluz26@gmail.com

Recebido em: 15/12/2024

Aprovado em: 30/04/2025

PORTA(DOR)A: ECOS DO FEMININO NAS RUAS DA CIDADE

PORTA(DOR)A: ECHOES OF THE FEMININE IN THE CITY STREETS

Inara Novaes Macedo
UFES

Resumo

O artigo explora a relação entre corpo, memória e feminino em um contexto de resistência. A autora compartilha sua experiência de ressignificação do próprio corpo após um diagnóstico de endometriose, que intensificou sua escuta intuitiva e a potencialização dos processos criativos. A partir de uma série de trabalhos e rituais que têm como temas centrais o útero e a materialização de sonhos, a artista cria *Porta(dor)a*. A performance ocorreu durante o Ato #MariELASSim em tributo a Marielle Franco, onde participantes homenagearam mulheres em forma de escrita na pele da artista. A ação performativa simbolizou a interseção entre memória coletiva e individual, celebrando a resistência feminina em um contexto de opressão. Ao caminhar pelas ruas da cidade, a artista buscou experenciar e reconfigurar os espaços urbanos, utilizando o próprio corpo como um porta(dor) e transporta(dor) dessas vozes femininas.

Palavras-chave:

Performance; ritual; corpo; feminino; cidade.

Abstract

*This article examines the interplay of body, memory, and femininity within a context of resistance. The author reflects on a personal journey of reclaiming her body following an endometriosis diagnosis, which deepened her intuitive listening and enhanced her creative processes. Through a series of works and rituals centered on the themes of the uterus and the embodiment of dreams, the artist created *Porta(dor)a*. This performance, part of the #MariELASSim event honoring Marielle Franco, involved participants writing names of women on the artist's skin, symbolizing a convergence of collective and individual memory. Walking through city streets, the artist redefined urban spaces, using her body as both a carrier and transmitter of feminine voices, celebrating female resilience amidst oppression.*

Keywords:

Performance; ritual; body; femininity; city.

ESCUТА INTUITIVA COMO GATILHO PERFORMATIVO - CONTEXTUALIZANDO O CORPO-SUPORTE

Desde a infância, os sonhos sempre desempenharam um papel significativo em minha vida, frequentemente manifestando-se de forma premonitória ou simbólica. A água, elemento recorrente nesses sonhos, deixava sensações físicas que reverberavam por dias. Ao longo do meu percurso como artista, essa conexão com o corpo foi se intensificando, e desenvolvi uma escuta cuidadosa das suas sutilezas, especialmente ao integrar a intuição e a materialidade dos sonhos aos meus processos criativos.

Essa trajetória ganhou uma nova dimensão após o diagnóstico de endometriose. A doença, ao exigir uma reconexão profunda com o corpo durante a recuperação pós-cirúrgica, me levou a uma nova escuta - agora ainda mais aguçada - e a uma reconexão com o feminino. Abandonar o anticoncepcional e optar por um tratamento alternativo natural me permitiu conhecer as fases do meu ciclo, redescobrindo aspectos da minha corporeidade que estavam adormecidos. Esse processo de reconexão corporal ressoou diretamente com minha relação íntima com os sonhos e a água, trazendo novas camadas de significado e inspiração para meu trabalho artístico. Assim, tanto os sonhos quanto as experiências físicas tornaram-se fontes essenciais de criação, convocando-me a redescobrir a potência de ser artista e mulher, de forma integrada e fluida.

Essa reconexão com o corpo, intensificada após o diagnóstico de endometriose e a descoberta das fases do meu ciclo, trouxe à tona questões

mais profundas sobre a fertilidade e o feminino. Em um dos sonhos que marcaram esse processo, visualizei pequenos ovinhos grudados em minha testa. A sensação perturbadora que se seguiu reverberou em meu corpo por dias, refletindo uma tensão latente. A partir dessa experiência, senti a necessidade de transformar o desconforto em ação criativa e ritualística.

Decidi, então, realizar um ritual que simbolizasse essa vivência onírica em forma de performance. Colei pérolas em minha testa, representando os ovinhos do sonho, e iniciei um processo de remoção ritualística, transferindo cada pérola da testa para a barriga, como se buscasse, simbolicamente, uma cura ou transmutação da energia retida em meu corpo. Após algum tempo, retirei todas as pérolas e as coloquei em um recipiente com água, o elemento que sempre permeou meus sonhos e experiências. Mais tarde, plantei essas pérolas, um gesto que representava não apenas a fertilidade, mas também o ciclo de transformação e renascimento.

Esse ritual foi documentado fotograficamente, resultando em uma série de foto-performances que capturam a intersecção entre corpo, fertilidade, cura e o poder transformador do gesto simbólico. A performance emergiu como um diálogo entre corpo, doença e intuição, onde a ação artística se configurou como um espaço de ressignificação da experiência pessoal. Assim, o processo criativo que nasceu das redescobertas corporais e dos sonhos integrou a endometriose e sua carga simbólica como parte essencial do meu percurso artístico, estabelecendo uma ponte entre a dor, a cura e a criação.

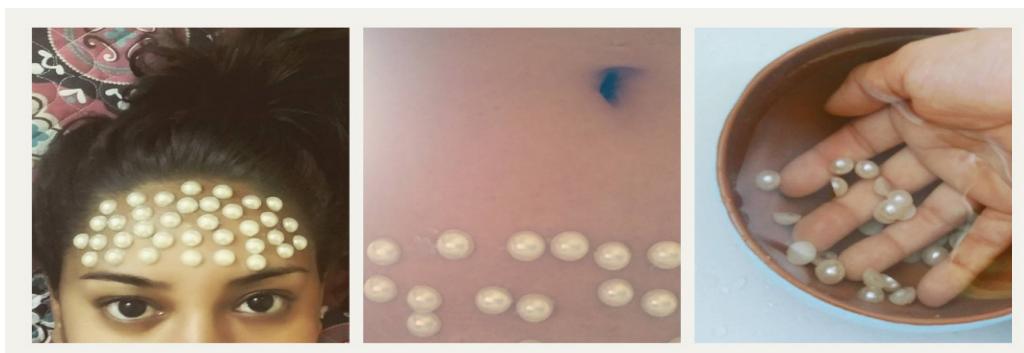


Figura 1 - *Ritual de expurgação - sonho 5 (2016).*

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Além desse trabalho, desenvolvi outras obras que exploram as interseções entre o corpo, o feminino e a memória, entre outros temas. Dentro desse processo, realizei uma série de experimentos com pintura, desenho, colagem e outras técnicas, centrando-me na relação simbólica entre o útero e o universo.

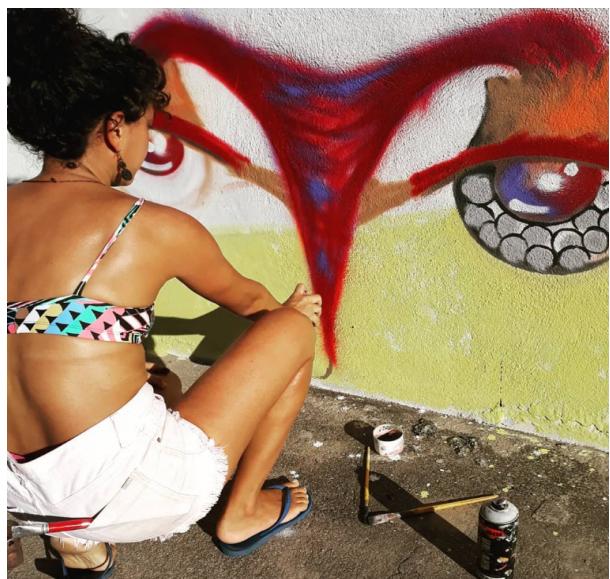


Figura 2 - *Eu tenho o universo dentro de mim* (2018).

Fonte: Acervo pessoal da autora.

MARIELLE

No dia 14 de março de 2018, após cumprir uma agenda na Casa das Pretas, no Centro do Rio de Janeiro, a socióloga e vereadora Marielle Franco foi brutalmente assassinada com três tiros na cabeça e um no pescoço (Relembre..., 2024). O caso teve repercussão nacional e internacional, impactando profundamente diferentes grupos sociais e representantes femininas na política.

De acordo com Jackeline Romio (2017, p. 53), o Brasil se encontra no quadro transnacional do fenômeno dos feminicídios e a liderança política de Marielle não a impediu de ser mais uma vítima desse quadro. Pelo contrário, por ser uma defensora incansável das populações marginalizadas, especialmente as mulheres negras, comunidades LGBTQIA+ e moradores de favelas, o assassinato de Marielle nos revela uma crescente ainda mais específica, que Renata Souza (2020) denomina como Feminicídio Político:

O patriarcado deixou o legado de invisibilização das mulheres em vida e em morte. E não seria diferente com aquelas que ousaram e ousam estar na linha de frente da política, seja esta institucional ou não. O feminicídio político traz consigo uma das faces mais cruéis da vulnerabilidade da mulher na vida política (Souza, 2020, p. 127).

Segundo Angela Davis (2016, p. 102), em *Mulheres, Raça e Classe*, o racismo e o sexism estão entrelaçados, afetando a forma como mulheres negras como Marielle são tratadas nas esferas pública e privada. Davis argumenta que a marginalização dessas mulheres é reforçada por uma estrutura de poder que perpetua desigualdades tanto raciais quanto de gênero.

Marielle Franco era mulher, preta, lésbica, de esquerda e de origem periférica, representava assim diferentes grupos e lutas de classe. Nesse bojo de identidades minoritárias, há uma interseccionalidade (Relembre..., 2024) que explora diferentes formas de opressão - como racismo, sexism, homofobia - que se sobrepõem e criam experiências de discriminação mais complexas para mulheres negras e LGBTQIA+. Marielle Franco, como uma mulher negra, lésbica e política, estava na interseção dessas diferentes identidades e foi vítima de uma violência direcionada não apenas por seu papel como ativista, mas também por sua identidade. Ao colocar em pauta as vozes historicamente silenciadas, Marielle representava um feminismo que não se limita apenas à igualdade de gênero, mas que luta contra todas as formas de injustiça social.

O assassinato de Marielle gerou debates profundos sobre a violência política, o racismo estrutural e a misoginia no Brasil, funcionando como um lembrete doloroso da vulnerabilidade das mulheres negras na luta por justiça social. Esse crime evidencia a necessidade urgente de repensar as estruturas de poder que continuam a silenciá-las. A morte de Marielle e de tantas outras mulheres revela o quanto o corpo feminino ainda é alvo do patriarcado, que o vê como posse ou uma ameaça ao seu poder. No entanto, diante desse crime brutal, encontramos um certo alívio ao perceber que aqueles que desejavam silenciar Marielle agora terão que conviver com um dos maiores símbolos da luta pelos direitos humanos.



Figura 3 - Manifestantes do Ato #MariELASSim no Centro de Vitória (2018). Foto de Luiza Marcondes.

Fonte: Grupo..., 2019.

URBANIDADES DISSOLVIDAS E A VOZ DO INVISÍVEL: A PERFORMANCE PORTA(DOR)A NO ATO #MariELASSim

Após um ano da morte de Marielle, no coração de Vitória (ES), o Ato #MariELASSim e a Marcha do Dia Internacional das Mulheres transformaram as ruas da cidade em um espaço de reivindicação e memória. Este evento, que reuniu milhares de vozes femininas, ecoou em defesa dos direitos das mulheres e em homenagem à memória daquelas que, de alguma forma, moldaram a resistência feminina, como Marielle Franco, a socióloga e vereadora do Rio de Janeiro. A concentração das manifestantes teve início na Sede Administrativa da Defensoria Pública, na Avenida Jerônimo Monteiro, seguiu pelo Centro da capital e finalizou no Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas (MUCANE).

Como mulher, eu percebo cada vez mais o tipo de violência que passa despercebida. Eu sou estudante de psicologia e a maior parte da sala é de meninas e quando vejo os professores a maioria é de homens. A gente naturalizou demais o machismo e a gente só concorda com essas coisas que acontecem com a gente. Assédio, diferença salarial (Grupo..., 2019).

Entre gritos, faixas e corpos em movimento, o espaço urbano se diluiu em um território simbólico, onde histórias e vivências de mulheres se entrelaçavam com a geografia da cidade.

A marcha não apenas ocupou fisicamente as ruas, mas também ativou um campo simbólico de disputa pela memória e presença feminina na esfera pública. Mulheres de diferentes trajetórias de vida, muitas das quais com feridas ainda abertas pela perda de entes queridos, caminharam juntas, reafirmando a importância de manter vivas as lembranças de suas antecessoras. Nesse contexto, a cidade de Vitória foi palco de um encontro entre urbanidade e memória, onde o espaço se converteu em uma arena para a expressão de lutas que transcendem o tempo e a materialidade urbana.

Foi nesse cenário que ocorreu minha performance intitulada *Porta(dor)a*, integrando-se aos meus processos criativos que exploram a relação entre corpo, feminino e memória. Inspirada pela potência coletiva do ato e pela necessidade de dar visibilidade a essas mulheres que já se foram, ofereci meu corpo como um suporte para que as participantes pudessem escrever os nomes de mulheres que admiravam e que já não estavam mais presentes. Esse gesto simbólico não apenas

ressignificou a dor da perda, mas também estabeleceu uma conexão profunda com o que significa ser mulher em um contexto de opressão, revelando a força e a resistência que permeiam nossos corpos e histórias.

POR(A)DOR(A): PERFORMANCE E MEMÓRIA COLETIVA NO ESPAÇO URBANO

A performance *Porta(dor)a* nasceu de uma necessidade visceral de expurgar e compartilhar a dor. Não se tratava de um luto solitário, mas de um desejo profundo de recolher, acolher e compartilhar as dores de outras mulheres. Naquele dia, saí de casa para o Ato #MariELASSim com o coração carregado, mas sem contar a ninguém sobre o que pretendia fazer. A performance emergiu como uma resposta ao chamado coletivo daquele momento, mas também como um grito silencioso de conexão com o feminino, que se entrelaçava com meus processos criativos anteriores de ressignificação do corpo. Dessa forma, *Porta(dor)a* revelava a intersecção entre memória coletiva e individual, transformando o corpo em um lugar de resistência e celebração.



Figura 4 - Performance *Porta(dor)a* (2018).

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ao chegar ao ato, ofereci meu corpo às mulheres presentes. Orientei que escrevessem sobre minha pele os nomes de outras mulheres que admiram mulheres que haviam partido, que haviam sofrido ou deixado marcas em suas vidas. A princípio, era uma ação simples, mas carregada de significado. E não demorou muito para que as mulheres começassem a se aproximar. Uma a uma, elas escreviam, algumas emocionadas, outras em silêncio. Não só nomes foram inscritos, algumas deixaram suas próprias dores impressas em minha pele, como se a escrita fosse uma forma de liberar o sofrimento. Essa participação foi fundamental para que a performance se realizasse, pois, corroborando com Regina Melin (2008), entendemos "o ato (do artista) como ativador de outros atos (dos participadores), endereçando de imediato a noção de obra como proposição ou como instrução" (Melin, 2008, p. 57).



Figura 5 - Performance *Porta(dor)a* (2018).

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Meu corpo logo se transformou em um espaço de memória, tomado por nomes de mulheres extraordinárias. Carregava a história de cada uma delas, inscrita em letras que, ao toque da pele, transmitiam algo muito além de palavras. Caminhei, então, por entre as participantes, carregando essas mulheres em meu corpo, como se as estivesse segurando no colo, levando comigo suas dores, suas lutas, suas existências. A sensação era avassaladora. Senti cada nome gravado na carne, como se eles me contassem suas histórias

silenciosas. Doía, mas era uma dor transformadora, como se a presença dessas mulheres, mesmo em ausência, tivesse se materializado em mim.

Esse espaço de performance possibilitou o encontro entre artista, obra e espectador;¹

[...] ampliando, portanto, a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no espectador. Além disso, uma tentativa constante de vislumbrar uma obra como deflagradora de um movimento participativo e que existe não como obra pronta, fechada em si como materialidade silenciosa, mas como superfície aberta e distributiva (Melin, 2008, p. 61).



Figura 6 - Performance *Porta(dor)a*. Caminhando pela cidade (2018).

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Durante a performance, caminhei pelas ruas da cidade de Vitória, experenciando formas do corpo e o próprio corpo, em lugares carregados de significados. Cada parada parecia amplificar a potência daquela ação, como se o espaço urbano se abrisse para acolher as histórias que meu corpo carregava.

A errância urbana pode ser pensada como um estado de corpo ou um estado de espírito que experimenta a cidade a partir de vários sentidos através de caminhadas, deslocamentos e percursos. Esse "tipo urbano" é definido por três características: perder-se, a lentidão e a corporeidade. A ideia da perda tem a ver com uma certa desorientação provocada que se desconecta dos mapas projetados. A lentidão significa a negação da velocidade no mundo contemporâneo, mas não necessariamente é o oposto da rapidez, é uma outra forma de movimento que inclui o estar parado. A corporeidade reflete a contaminação corporal entre o corpo físico e do corpo da cidade (Nascimento, 2016, p. 5).

Essas etapas foram essenciais para decantar as sensações causadas pelos manuscritos afetivos integrados ao corpo como um conjunto de vozes que tanto tinham a dizer. As vozes, de mulheres "portadoras" de memórias e das mulheres celebradas, por sua relevância social e afetiva, puderam ecoar por meio do corpo nos percursos da cidade.

Ao final, quando a performance parecia já ter encerrado seu ciclo, a chuva chegou. Uma chuva intensa, inesperada, quase divina. Aproveitei aquele momento como uma purificação. As gotas de água lavaram meu corpo, levando consigo as dores, as memórias, as histórias que carreguei. A dor foi embora com a água, mas as histórias permanecem em mim, não mais como fardos, mas como sementes.

Ao permitir que as participantes escrevessem os nomes de mulheres que admiravam em meu corpo, amplifiquei a narrativa da dor e da luta, criando um elo entre o passado e o presente. Essa experiência, que começou como um gesto pessoal, se expandiu para um espaço de urbanidade dissolvida e reconstruída, onde o corpo, o espaço e as memórias se entrelaçaram em uma nova cartografia do feminino. Esse gesto ressoou com as experiências de luta e resistência que permeiam nossas vidas, conectando a memória de Marielle e de tantas outras mulheres que, embora ausentes fisicamente, continuam a influenciar e inspirar a luta por justiça social. Ao ocupar o espaço urbano com a memória coletiva, a performance destaca a importância de reconhecer as contribuições e as lutas de todas as mulheres, mesmo aquelas que não estão mais presentes fisicamente. Assim, trazer à tona as histórias de mulheres que frequentemente são invisibilizadas nesse espaço urbano e simbólico.



Figura 7 - Performance *Porta(dor)a* (2018). Montagem feita pela autora.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

REFERÊNCIAS

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

GRUPO faz ato pelo Dia Internacional da Mulher no Centro de Vitória. **G1**, Espírito Santo, 8 mar. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/2019/03/08/grupo-faz-ato-pelo-dia-internacional-da-mulher-no-centro-de-vitoria.ghtml>>. Acesso em: 1 out. 2019.

MELIN, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NASCIMENTO, Silvana de Souza. A cidade no corpo: diálogos entre corpografia e etnografia. **Ponto Urbe**, n.19, p. 10, 2016. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/3316>>. Acesso em: 1 out. 2024.

RELEMBRE o assassinato de Marielle Franco e entenda por que investigação demorou seis anos. **Estadão**, São Paulo, 24 de março de 2024. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/>>

[politica/relembre-assassinato-vereadora-marielle-franco-entenda-investigacao-demorou-seis-anos-nprp](https://www.npr.org/sections/politics/2024/03/08/117903333/politica/relembre-assassinato-vereadora-marielle-franco-entenda-investigacao-demorou-seis-anos-nprp). Acesso em: 1 out. 2024.

ROMIO, Jackeline Aparecida Ferreira. **Feminicídios no Brasil, uma proposta de análise com dados do setor de saúde**. Tese (Doutorado em Demografia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/988584>>. Acesso em: 20 out. 2024.

SOUZA, Renata. Feminicídio político: um estudo sobre a vida e a morte de Marielles. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v.6, n.2, p. 119-133, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/42037>>. Acesso em: 15 out. 2024.

Notas

¹ Segundo Regina Melin (2008, p. 61), a performance surge do encontro do espectador com a obra-proposição.

SOBRE A AUTORA

Inara Novaes Macedo é artista-multilinguagem, com experiência nas áreas de artes visuais, música, cultura e educação. Doutoranda e mestra em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com graduação em Artes Plásticas e Visuais pela mesma instituição. Possui pós-graduação em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas (UnB) e qualificação profissional em Dança Contemporânea (FAFI). E-mail: inaranovaes@gmail.com

Recebido em: 25/10/2024

Aprovado em: 30/03/2025

ABESTANÇAS, CALDO DE PEDRAS E APEDREJADAS: UMA ESCRITA DA PRÁTICA PERFORMATIVA

ABESTANÇAS, CALDO DE PEDRAS AND APEDREJADAS: A WRITING OF PERFORMATIVE PRACTICE

Luana Furtado Ramos Cairrão
UFSM
Gisela Reis Biancalana
UFSM

Resumo

O presente artigo discute a proposta da pesquisa performativa como paradigma epistemológico da escrita de memoriais poéticos no campo das artes. O objetivo central é referendar o procedimento metodológico autoetnográfico, próprio da pesquisa antropológica contemporânea, em investigações artísticas. Para tanto, discutimos o percurso criador de três performances coletivas intituladas Abestanças, Caldo de Pedras e Apedrejadas. O resultado obtido são as performances que incluem ações individuais da primeira autora desse texto, com foco em histórias de mulheres vítimas de casamentos abusivos, aliadas às memórias da própria performer. Portanto, esse texto considera a efetiva importância da Prática como Pesquisa (PaR) enquanto estratégia alternativa aos paradigmas ortodoxos de estudos para a área das poéticas artísticas, contribuindo com o desafiante debate sobre a escrita de artistas.

Palavras-chave:

Pesquisa performativa; autoetnografia; performances; mulher; política.

Abstract

This article discusses the proposal of a performative research as an epistemological paradigm of poetic memorial writing in the field of the arts. The central objective is to endorse the autoethnographic methodological procedure, typical of contemporary anthropological research, in artistic investigations. To this purpose, we discuss the creative path of three collective performances entitled Abestanças, Caldo de Pedras and Apedrejadas. The result obtained are the performances that include individual actions by the first author of this text, focusing on stories of women victims of abusive marriages, combined with the memories of the performer herself. Therefore, this text considers the effective importance of Practice as Research (PaR) as an alternative strategy to orthodox paradigms studies for the area of artistic poetics, contributing to the challenging debate on artists' writing.

Keywords:

Performative research; autoethnography; performances; woman; politics.

A prática artística, quando inserida no campo da pesquisa acadêmica, pretende estar amalgamada às referências em arte e em história e teoria da arte enquanto pulsos e impulsos do saber-fazer. O desejo de estarem juntas, em parte como uma única produção, enfrenta a paradoxal e conflituosa questão de se perceberem como duas produções, criação artística e documento acadêmico, seja tese, artigo ou qualquer outra forma de escrita. Nesse movimento de aproximação, é inquestionável que a criação artística esteja em primeiro plano. Sendo assim, a escrita de memoriais poéticos, mesmo que sendo própria do campo acadêmico, não se situa apenas nesse espaço, estendendo-se para além da pesquisa sistematizada dos programas de pós-graduação em artes.

A arte conceitual, por exemplo, escola que surgiu e se consolidou na História da Arte entre as décadas de 1960 e 1970, foi um dos estilos pioneiros das reflexões a respeito da relação da arte com a linguagem pelas concepções de textos escritos. Nesse sentido, as escritas de artistas se oxigenaram por meio de uma diversidade de pensamentos que entrelaçam a criação textual e a prática artística. Essa aproximação não apenas reforça o vínculo entre ambas as expressões como também propõe a ideia do texto enquanto obra de arte em si.

No entanto, esse artigo busca discorrer sobre os desafios das escritas de artistas pesquisadores que ainda urgem por debates. Inseridos num contexto de pós-graduação em artes, nos debruçamos sobre a árdua e necessária tarefa de discutir os anseios de artistas sobre suas possibilidades de escrita nas últimas décadas a partir da concepção coletiva da performance *Abestanças* e seu desdobramento em outras duas, intituladas *Caldo de Pedras* e *Apedrejadas*.

Vale destacarmos que as investigações prático-teóricas conclamam uma escrita da prática como um grande desafio que, embora mais bem resolvido no campo teórico do discurso SOBRE a pesquisa EM arte, na prática não são muitos estudos que alcançam esse objetivo. Na instigante tarefa de tentar dar conta, ao menos de parte destas questões, muitas proposições foram desenvolvidas a fim de atender o dilema em curso. Nas artes visuais, desde a poética aristotélica, há ainda a poiética de Passeron (1997), as escritas de artistas debatidas por Ferreira e Cotrim (2006), bem como

diversos debates levantados por Zamboni (2001) e outros, como também a publicação intitulada o *Meio como ponto zero*, organizada por Brites e Tessler (2002), já bastante suscitados para sustentar tais discursos. Esses debates são apenas uma amostra entre tantos outros que colocam o lugar específico, mas múltiplo e plural, do campo da criação em artes como espaço-tempo não previsível, tal como acontece nas ciências, e não necessariamente tão demarcado e sistematizado de antemão.

O salto dado das pesquisas quantitativas para as qualitativas já demarca uma necessidade de atender a olhares não apenas quantificáveis. A possibilidade de valorizar aspectos humanos nas metodologias científicas forneceu uma grande contribuição para chegarmos aos atuais. As pesquisas em artes acontecem pelos incessantes cruzamentos entre saber-fazer-acasos-atravessamentos, enfim, nos imprevisíveis estados que os artistas são trespassados em sua prática a caminho da construção de sua poética.

Nas artes performativas, por sua vez, nós temos o que vem sendo chamado de prática como pesquisa, a pesquisa-guiada-pela-prática e a pesquisa performativa debatidos por Fernandes (2013), Haseman (2015), Vieira (2016), entre outros. Nas artes da presença, a fluidez criativa do-nó-pelo corpo guia os processos criativos de obras artísticas que emergem da carne, das memórias, das experiências de vida do performer, e das suas relações com os meios socioculturais.

Nos casos dos trabalhos abordados aqui, esses processos também são oriundos de anotações em diários de bordo ao caráter de escritas autoetnográficas que trataremos ao longo do texto. Segundo Fernandes (2013, p. 80), "a pesquisa em arte é legitimada pela prática imersiva, intensa e viva na obra de arte e suas particularidades constitutivas, ao qual se associam teorias conforme a coerência e necessidade da obra estudada." Em conformidade, Passeron (1997) estabelece preceitos da poética nas artes, sobretudo nas artes visuais, teorizando que ela corresponde a uma integridade reflexiva e de pensamento profundo a respeito da obra de arte durante todos os momentos de sua instauração. Podemos citar também a pesquisa baseada em arte do campo da arte e educação, assim como a A/r/tografia (Dias;

Irwin, 2013, p. 28), a qual defende a ideia de uma semelhança com a “pesquisa-ação como prática viva”, afastando-se das perspectivas científicas mais tradicionais e traçando um emaranhado de redes de diálogos e possibilidades de percursos investigativos.

Estes percursos rizomáticos permitem que se faça escolhas a partir do próprio fazer artístico. Haseman (2015, p. 41), por sua vez, apresenta o que chamou de pesquisa performativa como alternativa aos paradigmas ortodoxos e propõe algumas abordagens para projetar, conduzir e relatar investigações em arte. Para o autor, a pesquisa-guiada-pela-prática seria uma “estratégia de investigação dentro de um paradigma de pesquisa inteiramente novo-Pesquisa Performativa”. Biancalana, Plá e Gravina (2019), ao remeterem-se às artes performativas, também se perguntam como realizar

pela palavra a rede de afetações, interferências, ressonâncias e interdependências. Esse conjunto de intensidades, tensões, percepções, silêncios, sentimentos e afetos que se atravessam e são atravessados e que vibram no jogo performativo, são agrupamentos de inomináveis corpos que se mostram a outros, em presença com outros (Biancalana; Plá; Gravina, 2019, p. 28).

Destacamos que todos os integrantes das performances em questão, ao atuarem como pesquisadores, têm adotado a prática da escrita de diários de bordo e experimentado diversos modelos de anotações que dialogam ininterruptamente com o corpo em estado de arte. Nesse caso, os trabalhos dos performers criadores transitam entre o coletivo e o individual. De modo amplo, a coletividade é um ponto integrante fundamental das investigações individuais dos integrantes do nosso Laboratório de pesquisas, e considerada de grande importância nos trabalhos supracitados. Especialmente, nos interessa aqui o que concerne à escrita que é, muitas vezes, também coletiva desse processo criador. Embora o recorte do artigo assenta sobre o trabalho de uma das artistas-performer, a escrita foi realizada a duas mãos, entre pesquisadora e orientadora. Supomos assim, primeiramente, que a atuação coletiva se apresenta constantemente como transversal.

As principais conexões coletivas estabelecidas foram entre integrantes do mesmo grupo de pesquisa vinculado ao CNPq e a um PPG formado por performers de um Laboratório em uma Universidade Federal brasileira; bem como, insere-se em uma Rede Internacional de pesquisas em processos de criação. O Laboratório é composto pela coordenadora docente, professores e estudantes de doutorado, mestrado e graduação. As Performances realizadas pelo grupo, muitas vezes, estabelecem conexões próximas com o público, inclusive, algumas vezes envolvem sua participação. Assim, as produções artísticas do grupo acima mencionado são escritas de artistas individuais e coletivas que almejam transcender a mera descrição de processo e concepção como memoriais poéticos. Para tanto, em

consonância com o paradigma da performance, tal escrita se apoia no pressuposto de que o mundo não é dado, mas construído continuamente por meio das ações dos sujeitos em relação, sendo a escrita compreendida como uma dessas ações. A escrita performativa busca, então, mecanismos para explicitar o caráter de construto do texto como forma de produção de conhecimento. Nesse processo, as incompletudes, as exitações, as interrupções não são negadas. Antes, funcionam como recursos de desnaturalização da linguagem escrita, um efeito de distanciamento que dilui sua ilusão de linearidade e coerência (Biancalana; Plá; Gravina, 2019, p. 30).

Essas coletividades instituídas são da ordem da pesquisa acadêmica e artística no âmbito da Performance e seguem em constante (re) organização. Os vínculos formados entre o Laboratório e a Rede Internacional de pesquisas em processos de criação geram aproximações performativas estéticas, políticas e temáticas. A primeira delas foi uma proposta advinda da Rede, em 2019, para realização de uma Intervenção Performativa Urbana com a utilização do elemento pedra como metáfora de uma dor, problema ou dificuldade, presentes na vida dos participantes da intervenção. A ação coletiva levou-nos a pensar sobre as próprias pedras na vida da autora-pesquisadora, sobretudo correlacionadas a sua vivência como mulher em um casamento heteronormativo e abusivo.

Nesse sentido, as pedras perpassam por diversos trabalhos coletivos e individuais dos componentes

do grupo entre 2019 e 2024, mas que nessa pesquisa recaíram sobre os desafios das mulheres em relação à égide do feminismo em sua luta contra a opressão do patriarcado. Para abordarmos os desafios da escrita de artista, buscamos não separar o processo das vozes das autoras que foi se construindo também com base nas memórias do vivido. Experiência-vida, memória e atualização formam um ciclo fluido na confecção das escritas de processos criadores no campo das artes.

Os caminhos percorridos pelos pesquisadores do grupo apresentam, de modo geral, sobretudo, aspectos políticos da arte no panorama contemporâneo, enfatizando o potencial reivindicador e transversal das performances coletivas e políticas. A colaboração entre as duas artistas-pesquisadoras, autoras do presente artigo, e a autoetnografia marcada por encontros de-entre mulheres são os principais pontos experenciados ao longo dos percursos performativos, além da discussão sobre o papel dos cadernos autoetnográficos de bordo e laboratórios na criação da Performance *Apedrejadas*.

Os resultados obtidos aqui emergem das obras artísticas *Abestanças* em sua migração para *Caldo de Pedras* e *Apedrejadas*. Elas contrapõem, em ação, discussões a respeito de abordagens políticas inerentes aos direitos humanos, como as reivindicações feministas, o acesso à comida, à saúde e as críticas ao capitalismo exacerbado, ao machismo e à misoginia. Além de aprazar críticas, essa arte clama pela revolução da possibilidade de outros modos de vida. A primeira performance *Abestanças*, a segunda *Caldo de Pedras* e a terceira *Apedrejadas*, foram concebidas pela coordenadora do Laboratório, uma das autoras deste texto. No entanto, elas trazem a performance individual da doutoranda sob orientação, também autora do presente artigo, que será o foco central das considerações aqui expostas.

As pedras foram elementos constituintes e presentes em todas as performances. Elas emergiram enquanto metáfora e materialidade e carregam consigo tons de frases, textos, incômodos e diálogos escritos pelos performers como registros em diário após uma ação gatilho de todo o processo, que foi uma Intervenção Performativa Urbana (IPU). A utilização do elemento pedra como metáfora de uma dor, problema ou dificuldade

presente na vida dos participantes da intervenção nasceu de uma proposta da Rede internacional. Nessa ação, os integrantes do grupo andaram pela cidade com uma sacola reciclável conversando com transeuntes que aceitarem contar-lhes uma dor pessoal. A cada dor contada, uma pedra era recolhida da rua. A IPU terminou quando a sacola já estava muito pesada. A ação coletiva levou-nos a pensar sobre as próprias pedras. No caso de uma das autoras-performer-pesquisadora, sobretudo, ao entrevistar exclusivamente mulheres, as dores foram correlacionadas com a vivência como mulher em casamento heteronormativo e abusivo.

Nesse sentido, as pedras perpassaram por diversos trabalhos coletivos e individuais dos componentes do grupo entre 2019 e 2024. Isso ocorreu, sobretudo, na ação individual da doutoranda autora, a partir de depoimentos autoetnográficos recolhidos nesta pesquisa de campo inicial e escritos em memoriais da artista. Os outros performers criadores exercitaram, especialmente, escritas de diários de bordo e anotações autorreferenciais. As escritas específicas da pesquisadora-performer são reflexos dos pensamentos que perpassam, ainda, pelas experiências do seu corpo feminino imbricadas nos estudos da prática como pesquisa e do conceito de pesquisa performativa. Desenvolvemos primeiramente, na sequência desse texto, considerações importantes a respeito dos conceitos de gênero e coletividades, e da abordagem e do paradigma da Pesquisa performativa. Posteriormente, apontamos aspectos basilares da autoetnografia em trânsitos entre o coletivo e o individual na ação da autora doutoranda em *Apedrejadas*, *Caldo de Pedras* e *Apedrejadas*, especialmente pelo viés autoetnográfico adotado. Finalizamos a reflexão com considerações acerca da importância das escritas de memoriais poéticos de artistas e das novas perspectivas e paradigmas emergentes que ampliam possibilidades de autonomia reflexiva no campo das artes.

As perspectivas feministas acompanham a artista-pesquisadora-performer e doutoranda desde 2019, no mesmo momento em que se questionou acerca de quais eram as suas próprias pedras, herança do casamento abusivo vivido. No entanto, essas pedras que necessitam de luta e resistência podem ser tanto coletivas quanto individuais, uma vez que fazem parte da vida de muitas mulheres no Brasil e

no mundo. Esses apontamentos ponderam as lutas feministas e a diligência contra os pressupostos do patriarcado como elementos substanciais de participação feminina no estabelecimento e na consolidação do Estado Democrático de Direito no país. Nesse sentido, casamento, divórcio, relações interpessoais e relacionamentos heteronormativos são assuntos culturais e políticos. A postulação feminista de que “o pessoal é político”, estabelecida inicialmente por Hanisch (1970 p. 1), pode sugerir que as resistências individuais, na arte e na vida, supõem inúmeras vezes, que as coletividades também se formam quando um comprehende as necessidades do outro. Nesse contexto, a arte de inclinação política torna-se mais uma voz que se soma nas escritas de artistas, contribuindo duplamente como expressão artística insurgente e debate em memoriais poéticos.

Nesses contextos de escrita, ressaltamos que essa forma de expressão também tem uma história de restrições às mulheres. Portanto, consideramos destacar que durante muitos séculos, o acesso à educação e alfabetização pelas mulheres foi demasiadamente restrito. Segundo Perrot (1989, p. 12), no século XIX, a prática da leitura era considerada imprópria para uma mulher, uma vez que essa poderia afastá-la das atividades ligadas ao lar, ao casamento e aos cuidados com os filhos. Semelhantemente, a escrita era praticamente proibida. Segundo Maria Tereza Cunha (2007, p. 49), quando as mulheres eram alfabetizadas, a prática da escrita de diários necessariamente deveria integrar o sistema educacional ligado à sociedade patriarcal.

Assim, pretendia funcionar como uma espécie de autovigia da mulher a respeito dos seus próprios desejos. Esses deveriam, então, estarem associados à vida da mulher como esposa, mãe e cristã. Devido às imposições do sistema, as próprias mulheres, dentre as poucas que eram alfabetizadas, por vezes, planejavam descartar suas próprias escritas. Assim, “apagam delas mesmas as marcas que adquiriram dos passos que deram no mundo, como se deixá-las transparecer fosse uma ofensa à ordem” (Perrot, 1989, p. 12).

O próprio conceito de gênero, por exemplo, é engendrado após a década de 1970, quando os estudos feministas buscam por espaços de consolidação dentro das universidades e das

pesquisas de mulheres. Por isso, o panorama da escrita nas artes e nas metodologias de pesquisa em artes torna-se ainda mais oportuno para apontamentos quando adicionados aos paradigmas da escrita feminina e acadêmica ao longo da História. A escrita elaborada por mulheres e seu respectivo direito de expressão e comunicação pelas artes, pela performance e pelas palavras são, consequentemente, lutas feministas e coletivas.

Sublinhamos, assim, que a relevância no trânsito entre a individualidade e a coletividade nessa trajetória poética ocupa cada vez mais espaços consistentes de construção. Os temas abordados performativamente desde *Abestanças* apresentam problemáticas político-sociais que suplantam a pessoalidade dos sujeitos, alcançando níveis de experiências coletivas que seguem suscitando por debates e reivindicações. Temos criado, desde 2019, vivências entre mulheres que perpassam pelas experiências de vida na busca por diálogos e momentos de desabafo.

A colaboratividade, assim como os coletivos de arte assentam sua força no grupo, no compartilhamento de vozes e lutas capazes de conferir potência às lutas sociais ao mesmo tempo em que preservam as singularidades de cada envolvido. Essas práticas nos remetem à frase da artista boliviana María Gallindo, citada por Ruhsam (2016, p. 75) que pode ser compreendida como um dos preceitos dos trabalhos colaborativos: “Eu quero trabalhar com você porque eu posso falar por mim mesma”. Nesse sentido, adotamos práticas de escritas processuais nos moldes de diários de bordo, iniciadas nos registros desses encontros na IPU. Vale destacar aqui, o apreço pelos documentos escritos de artistas na arte contemporânea, e o quanto eles podem denominar questões importantes a respeito das produções e ideias dos artistas. Evocamos ainda, as aproximações entre as nebulosas fronteiras arte e vida injetando a ação política como estandarte da luta social feminista.

As práticas metodológicas nos caminhos poéticos percorridos pela pesquisa desembocaram, então, na escolha pela autoetnografia enquanto um dos procedimentos adotados como pulso e impulso para criação. Aqui, a autoetnografia tem se apresentado como um dos elementos indutores da pesquisa sobre o qual escolhemos aprofundar nessa escrita como parte significativa do memorial

poético deste processo criador.

Oriunda do pensamento antropológico contemporâneo, em coerência com outros estudos e formas de escrita que vem se consolidando na atualidade, a autoetnografia atribui valor às experiências pessoais e as considera como pertencentes a um determinado nicho sociocultural. Outrossim, a nosso ver, a autoetnografia pode apresentar, conclusivamente, uma forte conexão com a autobiografia guardando suas especificidades. De certo modo, ambas são modos de escrita e registro de vivências pessoais aflorando no âmbito das historiografias contemporâneas. Elas partem dos movimentos recentes nas últimas décadas que buscam por formas de registro, prioritariamente escritas das memórias. Enquanto a autobiografia tem uma inclinação para memórias individuais, a autoetnografia, por sua vez, absorve questões que vão para além do pessoal e se expandem abrangendo implicações acionadoras de grupos sociais, culturais, muitas vezes levantando agenciamentos da ordem política que os envolvem. No intuito de levantarmos algumas considerações a respeito da autoetnografia e de suas aplicações no percurso poético enquanto parte do procedimento metodológico para pesquisa em arte, buscamos autores que pudessem elucidar o conceito. Em seguida, nos apropriamos desse diálogo no qual a arte possa aflorar como investigação prática.

A autoetnografia surgiu como método de pesquisa ainda em 1970, nos Estados Unidos, a partir de estudos do cientista social e antropólogo David Hayano (1979, p. 99). Conforme seus apontamentos, no campo das ciências sociais, a autoetnografia pode ser entendida como uma prática realizada por pesquisadores que “conduzem e escrevem etnografias sobre seu próprio povo” (Hayano, 1979, p. 100), ou seja, trata-se de uma escrita pessoal baseada em um universo sociocultural e político do qual o pesquisador que realiza a escrita também faz parte e compartilha as experiências vividas (Versiani, 2005, p. 22).

Apesar do surgimento do método no final da década de 1970, acabou se consolidando apenas na década de 2000, com os estudos e propostas de Carolyn Ellis e Arthur Bochner. Os estudos desses autores atualizam a perspectiva autoetnográfica pelo ponto de vista político das lutas das mulheres. Colocam que textos autoetnográficos podem de

fato se alinhar “intimamente com os princípios feministas, revelando formas como histórias são produzidas; discutindo motivações e emoções na escrita e legitimando as experiências narrativas” (Adams; Ellis; Jones, 2017, p. 3).

Enquanto artistas, nós evidentemente não exercemos o papel de antropólogas, portanto, a autoetnografia é compreendida nesta trajetória poético-metodológica como parte do procedimento para criação em performance, utilizando da experiência do próprio corpo em diálogo e contato com outras mulheres. Dessa maneira, a autoetnografia colocou-se como componente importante da transversalidade presente na pesquisa. Ao evocar a autoetnografia enquanto procedimento metodológico para criação artística, nós ressaltamos que

situar a arte no campo de uma cultura, é compreender que o sentido e o valor que atribuímos às práticas artísticas e aos objetos de arte, assim como os atos que lhe dão origem, se concebem e se determinam em função de múltiplos fatores e circunstâncias que dependem do meio ambiente não artístico, no qual outras escolhas, outras crenças e outros desejos são investidos (Cometti, 2008, p. 166).

Nesse contexto, a poética propôs a elaboração de diários que possibilitaram a percepção das sobrecargas de trabalho de mulher-mãe-trabalhadora como pertencentes também, a diversos sujeitos femininos. Os referidos diários atuam como interatores nos processos de concepção performática. Ademais, as práticas autoetnográficas propõem uma autorreflexão que permite visualizar as coletividades de lutas de um ponto de vista pessoal e social, simultaneamente. Com isso, a adoção dessa prática na poética investigativa considera as emoções do pesquisador, todavia, também conserva a possibilidade de manter certo rigor metodológico. Ainda, através da auto-observação e da autoanálise, a autoetnografia favorece estudos sobre os processos criativos de artistas que buscam compreender a inserção de suas práticas dentro de um determinado contexto cultural.

Nesse sentido, observamos que as escolhas metodológicas adotadas têm enfatizado características presentes nessa pesquisa em

poéticas artísticas, pois precipitam um manancial de possibilidades assentadas nos acervos pessoais partilhados com outras mulheres. Com isso, a escolha pela autoetnografia no andamento desta poética artística destaca as experiências com o campo buscando compartilhar, ler relatos e ouvir vozes de mulheres que já passaram por relacionamentos abusivos e/ou sentiram dificuldades em se divorciar.

No que tange à concepção e criação da performance coletiva *Abestanças* que deu origem a *Caldo de Pedras e Apedrejadas*, destacamos uma nova proposta oriunda da Rede internacional de pesquisa que influenciou profundamente os trabalhos coletivos do grupo de pesquisa a partir de 2022. Nesse momento, após a ação realizada com as pedras, a propositura sugeriu a questão da pobreza no Brasil e no mundo como discussão central. Concebida e apresentada por integrantes do grupo, a ação de *Abestanças* contou com a participação performática e a atividade curatorial da orientadora e coordenadora do Laboratório. O título da obra procurou amalgamar as palavras “Abastança” e “Besta”, distorcendo o sentido isolado de cada uma e intentando refletir acerca das futilidades dos excessos gananciosos próprios do mundo capitalista gerador de desigualdades e pobreza, muitas vezes extrema.

A partir dessa perspectiva de trabalho focada também na pobreza, interseccionada com o feminismo, vários questionamentos surgiram. Qual o conceito de pobreza estamos trabalhando e quais são as dificuldades alinhadas à essa ideia? Como pensamos a questão da pobreza interseccionando-a às questões de gênero já em curso investigativo pelo grupo? Entre as principais delas, elencamos a fome, a miséria, os sistemas de governo que favorecem desigualdades sociais e, sobretudo, a falta de recursos e condições de deixar a linha da pobreza. Às mulheres chefes de família, mães solo, recaem muitas dessas questões. Isso porque a concepção de pobreza, neste estudo, está conectada à ideia de privação e à ausência de condições de liberdade para acessar possibilidades de vida mais dignas (Sen, 2010, p. 122). As reflexões do grupo, apoiadas aos pressupostos teóricos do filósofo indiano Amartya Sen, nos revelam panoramas que indicam as impotências nos desejos de transcendências de locus social. Essa possibilidade de transcendência, por outro lado,

está associada inherentemente ao fortalecimento de práticas democráticas e ao direito à voz, tanto individual como coletivamente.

Concomitante ao andamento dessa proposta coletiva de trabalho, o nosso laboratório recebeu e aceitou um convite para apresentação de uma Performance em um colóquio internacional que ocorreu na Universidade. O evento tematizou o centenário do nascimento do escritor português José Saramago, organizado por um Programa de Pós-graduação em Letras que ocorreu em junho de 2022. No momento em que o convite foi aceito, pensamos que só poderíamos conceber uma Performance que atentasse para as pesquisas em curso sobre gênero e pobreza. Desse modo, solicitamos à organizadora do evento que nos confiasse trechos de textos do autor para criação performática. Para aproximar a performance dos trabalhos que desenvolvemos no grupo, solicitamos a ela que, a partir da literatura crítica de Saramago, nos enviasse pedaços de textos que contivessem seus recorrentes discursos sobre desigualdades socioeconômicas. Com a seleção de textos realizada foram utilizados trechos de *Ensaios sobre a cegueira*, *Memorial do Convento*, *Jangada de Pedra* e *Levantado do Chão*.

Com esse material em mãos, cada um dos cinco performers propositores da obra buscou uma identificação crítica para ler e trabalhar a partir dos textos escolhidos e alinhados às concepções de pobreza. A partir de então, os performers selecionaram ainda, materiais que pudessem remeter às discrepâncias sociais, à ganância e à miséria. Entre esses materiais, surgiram papelões, pratos e talheres, pastas de trabalho, dinheiro falso, jornal, entre outros. Ainda, o elemento pedra, pensado metaforicamente desde a IPU citada no início do artigo, integrou alguns sentidos para essa obra. Assim, o grupo iniciou a preparação das ações via improvisação utilizando esses materiais e os textos críticos selecionados durante o período de uma semana, até o dia da performance, que ocorreu na abertura do evento.

A obra foi levada a público em uma sala expositiva de uma universidade federal, com duração de cerca de trinta minutos. A ficha técnica contou com cinco performers e um colaborador que produziu um desenho de som específico para a obra. Ainda, a curadoria foi realizada pela orientadora líder do

grupo e uma das autoras do presente texto. Todas as performers vestiam uma roupa branca que se confundia com as paredes da sala a fim de reforçar a invisibilização da pobreza e auxiliar a projeção dos textos falados sobre os corpos das performers. As cabeças estavam encobertas por uma meia que nos padronizava como pessoas sem rosto, ao mesmo tempo em que criticava a associação do pobre à marginalidade.

A obra (Figura 1) teve seu início com a entrada do público na sala expositiva, quase que simultaneamente com a entrada da performer-curadora, que ocupou o espaço empurrando um carrinho de supermercado cheio de pedras, e declamando um trecho crítico adaptado do livro de José Saramago. Enquanto isso, as outras performers já aguardavam na sala, deitadas no chão sobre pedaços de papelão que remetiam aos moradores de rua. Um som contendo ruídos perturbadores diversos ouvidos pelas ruas de

uma grande cidade e suas indústrias funcionando também ocupava o ambiente.

Posteriormente, as performers passaram a realizar ações individuais, uma em sequência da outra. As ações de incômodo com o dormir em papelões escancaravam o incômodo com a situação de pobreza. Nesse momento, primeiramente, uma das performers, autora do presente texto, levanta-se e inicia ações em que comia pedras, ou melhor, acumulava-as na boca de modo a sufocar suas palavras oriundas de um dos textos de Saramago. Subsequentemente, cada uma das performers realizava sua ação que não será abordada neste texto, o qual visa debater apenas a ação de uma delas e sua releitura transmutada em *Caldo de Pedras* e *Apedrejadas*. Portanto, o trecho supracitado da performance não resume a totalidade dessa ação realizada, mas ocupa-nos em parte apenas no intuito de conduzir o debate a respeito do trecho individual performado por uma



Figura 1 - Registro da performance *Abestanças*.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

das autoras e que desembocou em *Apedrejadas*.

A ação definida consistia em comer pedras enquanto declamava um trecho específico de *Ensaio sobre a Cegueira*. Esse pedaço do texto correspondia a uma escrita sobre fome e falta de recursos básicos de saúde. Uma fome que suga energia daquele que a sente ao ponto de calar. A relação do calar, aqui, se aproximava ainda da falta de voz causada por um abuso matrimonial vivenciado na própria carne da artista. No entanto, embora o texto aclamasse a pobreza pela via da fome, a sensação do calar ocupava o corpo da artista. Essa sensação ocupou seu diário de bordo e ressurgirá adiante. Constituímos assim, a compreensão de que toda forma de silenciamento, ou seja, privação da voz, é uma violência que muitas vezes se caracteriza como invisível.

A performer autora iniciou essa ação sentada à mesa, com um prato cheio de pedras e uma colher postos à sua frente. A performer iniciou a declamar o texto selecionado, efetuando expressões e pausas para fazer a refeição. Por diversas vezes, foram colocadas inúmeras pedras na boca, tornando-se necessário cuspi-las ao prato novamente quando elas causavam enjôo, ou não cabiam mais dentro da boca (Figura 2). Ao finalizar a leitura do trecho, a cena individual também foi encerrada.



Figura 2 - Registro da performance *Abestanças*.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Destacamos, ainda, que o lugar abordado nessa ação coletiva performativa prerroga a importância da arte e da cultura na democracia e nas lutas dos

diversos movimentos sociais contemporâneos, na medida em que o poder e as possibilidades de escolhas dos sujeitos cidadãos estão associados à capacidade de conhecimento e informação. Isso porque os "atores que determinam a linguagem usada para nomear a realidade escolhem os códigos que a organizam; este é o aspecto característico do poder e do conflito em uma sociedade na qual a informação está se tornando o recurso básico da vida social" (Melucci, 1999, p. 17).⁶ O apontamento acima pode elucidar que o artista contemporâneo, ao captar acontecimentos do mundo, navegar por bancos de dados, procurar por informações em sistemas computacionais, tratar da globalização econômica e das problemáticas inseridas no capitalismo, ao mesmo tempo, trazer consigo suas próprias dores e experiências pessoais manifestadas em arte, atua num regime de coletivismo artístico (Bourriaud, 2011, p. 164).

Ressaltamos que toda a construção performativa de falas e ações dos performers, aliadas aos textos de Saramago apresentavam e seguem apresentando conexões com severas críticas sociais. Toda essa mistura de fontes conceituais, metodológicas, percursos da Rede, argumentos investigativos do grupo, convite do PPG das Letras, são pulsos de diferentes ordens que amalgamados formaram o caldo fértil para a criação. Cada elemento que chegava era apontado nos diários de bordo injetando um frescor rizomático no processo.

Com isso, os pesquisadores que realizaram as seleções dos textos de Saramago para os performers também colaboraram para a obra. A rede de colaboratividade em *Abestanças* é, portanto, agregadora e complexa, incluindo desde a proposição inicial das pedras e a proposta de constituição de trabalhos com a temática da pobreza, ambas advindas da Rede Internacional de pesquisas e processos de criação, até a coletividade entre os próprios integrantes performers do grupo de pesquisa e a relação com outros docentes e discentes pesquisadores da Universidade. Entretanto, evidentemente, essas concepções artísticas foram reflexionadas em âmbito institucional.

Além disso, entendemos que a performance é, todavia, uma manifestação artística que tem ocupado espaços múltiplos e diversos na contemporaneidade, com a possibilidade de

ocorrer em galerias, teatros, museus e salas expositivas, tanto quanto na rua em meio ao ambiente urbano. Nessa perspectiva, colocamos que ocupar a cidade com uma ação performativa pode alcançar o intento de constituir-se enquanto estética relacional (Bourriaud, 2009, p. 19), ampliando o contato dos artistas com o público presente. Ademais, revolvemos a politicidade da performance imbricada na própria manifestação e na concepção desse saber-fazer arte. Por isso, vale relatar apenas que este trabalho se expandiu significativamente para além de *Abestanças*.

Entre esta primeira performance e *Apedrejadas*, que abordaremos a seguir, foi realizada uma outra denominada *À La Minutos*, realizada no centro da cidade em interação com transeuntes que desejassesem participar. Nesta versão, cada ação individual foi realizada isoladamente e não em sequência como ocorreu em *Abestanças*. Esta segunda ação performativa é mencionada apenas porque o texto da ação da pesquisadora autora parecia estar a caminho de uma alteração nesse momento. Aqui, a fala da artista comendo pedras tornou-se uma ação individual, independente, mesmo que estivesse em percurso com os

colegas do grupo, ela acontecia como uma ação solo assim como as outras. O fato de realizar a ação solo aproximou a artista ainda mais de sua própria pesquisa. Assim, a sensação do calar-se já presente na primeira versão volta agora com força total e será registrada no diário de bordo da artista. A partir de então, emerge o desejo de modificar a fala que ainda se referia ao texto de Saramago. O desejo de referir-se às histórias de vida de mulheres que sofreram abuso, coletadas via experiência com as pedras e registradas no exercício autoetnográfico ganhou potência de transformação. O título dessa ação individual foi *Caldo de Pedras* (Figura 3).

Desse modo, em seguida, o trabalho sofreu outra mutação e chegou em *Apedrejadas*. Nesse momento, retomamos o formato em que as ações ocorriam uma em sequência da outra. A ação que trouxemos para debater deriva de *Caldo de Pedras*. No entanto, aqui o discurso proferido pela performer autora se transmutou instalando as histórias das mulheres. Já não era Saramago o autor das palavras, mas a própria pesquisa de campo da autora e as histórias por ela coletadas em consonância com suas vivências pessoais em



Figura 3 - Registro da performance *Caldo de Pedras*.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

um relacionamento abusivo.

A autoetnografia com pitadas autobiográficas emergiram como potência criadora. O discurso do corpo performativo evocou, principalmente, questões feministas e de resistência feminina nas memórias da autora e de outras mulheres que buscavam se libertar de relações abusivas heteronormativas. Após a experiência das pedras, durante o processo de coleta de dados, a autora permaneceu, pelo período de um ano, procurando dialogar com mulheres sobre divórcio, matrimônio, machismo e relações abusivas no casamento. Com isso, foram recolhidos depoimentos os quais foram alinhados a outras histórias pessoais oriundas de memórias em escritas autoetnográficas.

Tratar desse assunto é delicado, necessário, e na maioria das vezes, muito incômodo. É comum que nós, mulheres que já passamos por isso com mais ou menos intensidade, tenhamos dificuldades em relatar qualquer depoimento sobre essa temática experenciada por nós mesmas. Durante a primeira etapa da pesquisa na pós-graduação, a performer-autora procurou exercitar o contato com esse campo de duas maneiras distintas: primeiramente, através da divulgação nas redes sociais, para que outras mulheres pudessem manifestar-se sobre o assunto, caso assim o quisessem; em um segundo momento, como ação que introduziu outra performance presencial individual já realizada, mas que não será abordada aqui no sentido de não desviar o foco desta reflexão escrita.

Na primeira etapa, a própria ação de procura pelo campo pela via dos ambientes *online* configura uma prática ligada ao cyberfeminismo. No dia 23 de fevereiro de 2022 foi realizada a prática de postar os chamados *stories* no aplicativo Instagram (o substantivo escrito no singular é *story*). O *story* é uma modalidade de compartilhamento de imagens que ficam disponíveis na rede social por um período de 24 horas. Então, durante esse tempo, pessoas que acessaram o perfil no Instagram puderam visualizar esses compartilhamentos. Ali naquele ambiente virtual se encontravam imagens desses *stories*, os quais tinham, portanto, o objetivo de atingir outras mulheres que gostariam de conversar sobre esse assunto. Os compartilhamentos trocados também fazem parte do percurso e dos diários que vão ganhando vida em forma de memorial pulsante do processo.

O segundo momento de busca por diálogo com outras mulheres foi realizado durante essa primeira performance presencial supracitada. Antes da performance começar, foi entregue, para todas as mulheres presentes no local do evento, um papel com uma orientação e algumas linhas em branco para que elas pudessem escrever o que desejassem. A orientação era uma pergunta pedindo para que mulheres que já se sentiram violentadas em relacionamentos abusivos ou tivessem passado por dificuldades para buscar uma separação ou divórcio desses relacionamentos, pudessem escrever sobre o assunto.

Com base nessas percepções, foi exercitada mais uma parte da escrita autoetnográfica, ressaltando as experiências vividas em relação ao campo. Os processos criativos em performance se relacionam à prática da escrita desses diários de bordo autoetnográficos. O objetivo aqui não é antropológico no qual o intento seria a produção da autoetnografia como documento resultante da pesquisa em determinados grupos sociais. O diário de bordo autoetnográfico, nessa pesquisa, traz à tona as experiências, sentimentos e sensações das mulheres interseccionadas às da pesquisadora, impulsionando-a como performer. São diários que não obedecem ao rigor científico das ciências humanas, mas deixam-se permear por impressões e pelas experiências vividas pela autora-performer. Essas experiências, associadas às outras compartilhadas, incitaram ao ato criador das performances que fazem parte desta pesquisa aqui relatada. Retomamos também Haseman quando o autor desloca a ideia de pesquisa guiada por um problema e propõe a pesquisa guiada pela prática. Segundo ele,

pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de “um problema”. Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como “um entusiasmo da prática”: algo que é emocionante, algo que pode ser despregado, ou, de fato, algo que somente pode tornar-se possível conforme novas tecnologias ou redes permitam (mas das quais eles não podem estar certos). Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge (Haseman, 2015, p. 44).

Assim, em *Apedrejadas*, a parte performativa individual foi uma derivação de *Abestanças*, quando se desenvolveu a ação de comer pedras; deriva de *Caldo de Pedras*, na qual se percebeu a independência da ação enquanto performance autônoma, e recai finalmente em *Apedrejadas*, onde os textos autoetnográficos agora já recolhidos e registrados nos diários de bordo, substituem os textos de Saramago das primeiras duas versões. Foi o trânsito estabelecido pela prática performativa que provocou o fazer.

A perspectiva das redes de mulheres formadas nos diversos ambientes de coleta de dados incita a necessidade de falar sobre relações abusivas heteronormativas e dificuldades de se divorciar alinhadas às experiências da performer. As palavras ecoam quando se somaram ao prato com refeição de pedras que cala, utilizado desde *Abestanças* e *Caldo de Pedras* até chegar em *Apedrejadas*. A experiência da sensação de silenciamento diante da violência e da misoginia, relatada por várias mulheres, além de perpassadas por experiências pessoais, foi ainda filtrada pelo tom poético da arte engajada e tomou a forma de diário autobiográfico para tornar-se ação performativa.

A performance, portanto, assumiu o lugar de um trabalho de contação de histórias. Assim, diversas memórias vivenciadas, outras recolhidas e captadas em diálogo com outras mulheres, foram contadas ao público de diversas maneiras, todas como se fossem vividas pela performer, figura que aqui era como uma alegoria de todas as mulheres abusadas em um só corpo. Algumas das pequenas histórias a seguir são aquelas pronunciadas durante a performance:

Durante a minha gravidez, não pude fazer o pré-natal porque o médico do posto de saúde era homem, e meu marido disse que nenhum outro homem poderia olhar ou examinar a minha vagina.- Eu passei meu casamento inteiro entre a vida e a morte. Apanhei muito, em alguns dias, muitas vezes ao dia. Achei mesmo que eu poderia morrer. Os motivos? Porque a louça não estava lavada. Porque a comida não era do agrado dele. Porque o bebê estava chorando e a culpa era minha. Quando eu usava roupa colada ele dizia que era para chamar atenção de macho. Meu marido dizia que eu precisava fazer academia para emagrecer e ficar mais bonita para ele.- Meu casamento acabou porque meu marido me pegou pelo pescoço, me tirou do chão e me deixou sem voz. Essa foi a gota d'água! (Cairrão, 2023).

As histórias eram contadas pausadamente, entremeadas pela ação de comer pedras servidas em um prato assentado em uma mesa de refeições. As pedras se somando na boca também tinham o poder de calar. Já com as pedras enchendo a boca quase completamente, a voz passa a ficar mais abafada, até que a sensação de sufocamento e de ânsia provocam o vômito e as pedras voltam para o prato finalizando a performance. Quando as pedras começam a ocupar muito espaço no interior da boca, inicia-se um esforço enorme para falar. Enquanto isso, a performance seguia colocando mais pedras do prato na boca, até que não coubessem mais (Figura 4). A construção dessa performance como resultado de um processo atesta que

[...] estamos testemunhando um amadurecimento da arquitetura conceitual da pesquisa performativa e uma nítida clareza sobre as práticas de pesquisa reais da pesquisa conduzida-pela-prática. No entanto, aplicações documentadas serão a dobradinha sobre a qual nosso entendimento desse paradigma de pesquisa em evolução irá girar, e neste girar (Haseman, 2006, p. 51).

Consideramos que as pedras, enquanto metáforas de dor e violência, permaneceram e seguiram no percurso, perpassadas pelas relações coletivas e performances citadas anteriormente nessa escrita. A partir dos diários de bordo e da experiência autoetnográfica, decidimos experimentar possibilidades de falar sobre relações abusivas heteronormativas, permanecendo com a ação de comer pedras concebida desde *Abestanças*, mas inserindo cada vez mais as histórias coletadas, registradas em diários, mas também permeadas por percepções advindas do pensamento poético da performer aliado aos debates com orientação e grupo de pesquisa. Essas histórias, quando chegam a artistas, atravessam estados diferentes do que talvez seria se chegassem aos ouvidos de um antropólogo. A escrita autoetnográfica de artista tem suas peculiaridades intimamente atravessadas pelo desejo de criar poeticamente.

Os trabalhos desenvolvidos no campo das artes têm fomentado inclinações acadêmicas que se multiplicam nos programas de pós-graduação em artes cada vez mais numerosos. Estes espaços em expansão demandam habilidades de escrita em



Figura 4 - Registro da performance *Apedrejadas*.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

seu saber-fazer que procuram seu próprio modo de operar. A busca pela autonomia das escritas de artista e de seus memoriais poéticos impulsiona as práticas entendidas como pesquisa. O debate sobre os modos de fazer essas escritas são, portanto, fundamentais para fortalecer o campo das artes em suas especificidades. Ancoradas, ainda, entre outras questões, nas intencionalidades de um pensar-agir democrático nos meios acadêmicos, as artes requisitam a liberdade de sua escrita no projetar, produzir e relatar investigações no campo das artes, como conclama Haseman (2006 p. 41).

As humanidades, de modo geral, estão atentas a movimentos reivindicatórios evocando políticas que acolham vozes daqueles que as requisitam no mundo contemporâneo. Nesta pesquisa, a busca pela liberdade do encontro com a elaboração de memoriais poéticos no campo das artes se depara ainda com questões que absorvem gênero na violência contra a mulher e a pobreza. Quando

falamos em mulher, consideramos as cis, lésbicas, trans, negras, indígenas, entre tantas outras que atravessam as mesmas dificuldades relacionadas ao poderio do patriarcado estrutural. Elas ocupam o espaço-tempo investigativo de grupos de pesquisa, ativistas e outros movimentos organizados.

Desse modo, a presente reflexão tratou de um percurso de pesquisa em arte engajada que prioriza os encaminhamentos coletivos, autobiográficos, autoetnográficos e políticos artisticamente, no âmbito da criação em performance. Essa perspectiva almeja um ser-estar-pensar-sentir-fazer expandido e democrático no campo das artes considerando, inclusive e prioritariamente, a liberdade de desenvolver modos de escrita que atendam a produção em arte. Desse modo, evocar a pesquisa performativa como paradigma emergente se mostra como caminho desafiador que busca perscrutar epistemologias mais compatíveis com o campo das artes.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Tony; ELLIS, Carolyn; JONES, Stacy. Autoethnography. **The International Encyclopedia of Communication Research Methods**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2017.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em Arte**: A/r/tografia. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

BIANCALANA, Gisela; PLÁ, Daniel; GRAVINA, Heloisa. O indizível que salta aos olhos: Improvisação e descrição como produção de conhecimento em Dança e Teatro. In: ICLE, Gilberto. **Descrever o inapreensível**: performance, pesquisa e pedagogia. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. O coletivismo artístico e a produção de percurso. **Radicante**: por uma estética da globalização. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

COMETTI, Jean-Pierre. Arte e experiência estética na tradição pragmatista. Tradução de Luciano Vinhosa. **Revista Poiésis**, Niterói, n.12, p. 163-178, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26969>>. Acesso em: 1 ago. 2024.

CAIRRÃO, Luana. **Diários autoetnográficos**. Santa Maria (RS), julho de 2023. Manuscrito.

CUNHA, Maria Tereza. Do baú ao arquivo: escritas de si, escritas do outro. **Revista Patrimônio e Memória**, São Paulo, v.3, n.1, p. 45-62, 2007. Disponível em: <<http://200.145.164.4/index.php/pem/article/view/8/455>>. Acesso em: 1 ago. 2024.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. **Revista Lume**, Campinas, v.4, p. 1-11, 2013. Disponível em: <<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>>.

Acesso em: 1 ago. 2024.

FERNANDES, Ciane. Princípios somático-performativos no ensino e pesquisa em criação. In: MARCEAU, Carole; SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba (org.). **Teatro na Escola, reflexões sobre as Práticas Atuais**: Brasil-Québec. Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HAYANO, David. Auto-Etnography: Paradigms, Problems and Prospects. **Society Applied Anthropology**, Lexington, v. 38, n.1, p. 99-104, 1979. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.17730/humo.38.1.u761n5601t4g318v>>. Acesso em: 19 set. 2024.

HANISCH, Carol. **The personal is Political**. Notes from the Second Year: Women's Liberation. New York: Shulamith Firestone and Anne Koedt, 1970.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, p. 41-53, 2015. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.

MELUCCI, Alberto. **Acción colectiva, vida cotidiana e democracia**. México: El Colégio de México, A.C., 1999.

PASSERON, René. Da estética à poiética. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v.8, n.15, p. 103-116, 1997. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744>>. Acesso em: 17 ago. 2024.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Rev. Bras. de Hist.**, São Paulo, v.9, n.18, p. 9-18, ago-set. 1989. Disponível em: <https://www.snh2013.anpuh.org/resources/download/1246015089_ARQUIVO_michelleperrot.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2024.

RUHSAM, Martina. **I want to work with you because I can speak for myself**. The Potential

of postconsensual. Collaboration in performance practice. London: Palgrave Macmillan, 2016.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VERSIANI, Daniela
Becaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

VIEIRA, Marcílio de Souza. Das artes corpóreas na prática como pesquisa nas artes da presença. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.28, n.1, p. 172-188, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/25876>>. Acesso em: 30 set. 2024.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Editora Autores Associados, 2001.

(UFSM) e da graduação em Dança Bacharelado, também na UFSM. E-mail: giselabiancalana@gmail.com

Recebido em: 30/11/2024

Aceito em: 30/03/2025

Notas

¹ Tradução das autoras. No original: "[...] los actores que determinan el lenguaje utilizado para nombrar la realidad eligen los códigos que la organizan; éste es el aspecto característico del poder y el conflicto en una sociedad en la que la información está convirtiéndose en el recurso básico de la vida social".

SOBRE AS AUTORAS

Luana Furtado Ramos Cairão Correio é mestra (2023) e doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Bacharela em Dança (2021), pela mesma instituição. E-mail: luana-furtado.ramos@acad.ufsm.br

Gisela Reis Biancalana Correio é doutora (2010) e mestra (2001) em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Bacharel (1991) e licenciada (1993) em Dança, pela mesma instituição. Realizou estágio pós-doutoral na De Montford University, Inglaterra. Atualmente, é docente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria

FLUTUAÇÕES, ANTROPOFAGIA E MAPA: RIZOMA AUTOETNOBIOGRÁFICO DE UM HISTORIADOR-ARTISTA

FLUCTUATIONS, ANTHROPOPHAGY AND MAP: AUTOETHNOBIOGRAPHICAL RHIZOME OF A HISTORIAN-ARTIST

Felipe Araújo de Melo

PPHIST-UFPA

Wellington Valente dos Reis

IFPA

Resumo

Qual a potencialidade de um memorial escrito por um Historiador-artista? Esta é a indagação que norteia a escrita desse texto. Para além de memórias e marcas desenvolvidas ao longo da vida e de uma carreira artística, o objetivo é pensarmos para além do sujeito que escreve, é preciso considerar o artista e suas redes de formadores, de experiências, de saberes que vêm da prática, e das trocas. Este texto é um exercício de um olhar micro que se expande para o macro, tomando como objeto de estudo a vida de um artista. Como metodologia, escolhemos a autoetnografia e a autobiografia. Também se utiliza a micro-história, que ajuda a entender o sujeito em sua coletividade com outros fazedores de dança. Como conclusão, compreende-se, através do sujeito investigado, enquanto um componente de uma geração artística, a construção do mundo da arte da dança na Amazônia.

Abstract

What is the potential inherent in a memoir authored by a historian-artist? This inquiry serves as the foundation for the composition of this text. Beyond the personal memories and experiences accumulated throughout one's life and artistic journey, the aim is to think beyond the subject who writes; it is essential to examine the artist along with his network of mentors, experiences, and knowledge acquired from practice and exchange. This text is an exercise in looking from the micro to the macro, taking the life of an artist as the object of study. As a methodology, we chose autoethnography and autobiography. Additionally, we have incorporated microhistory, which helps us to understand the subject in the collectivity with other dance creators. In conclusion, through the investigation of the subject, we gain insight into a facet of an artistic generation and the development of the dance art scene in the Amazon.

Palavras-chave:

Memorial de artista; autoetnografia; autobiografia; mundos da arte; micro-história.

Keywords:

Artist's memorial; autoethnography; autobiography; art worlds; microhistory.

INTRODUÇÃO: ANTROPOFÁGICAS HISTORIADOR-ARTISTA

FLUTUAÇÕES MAPEANTES DO

"A dança é o sonho compartilhado, sonhando o sonho do autor povoado pelos/as dançantes que se torna, em cena, o sonho do autor ressonhado pelos/as dançantes" (Loureiro, 2022, p. 38). A partir desta citação, indagamos: quais são os dançantes que povoam o autor da obra sonhada? De certo, esta é uma pergunta que faz problematizar as relações que os sujeitos tecem na coletividade. Estar povoado é um sinônimo de interligações com outros ao seu redor. No mundo globalizado, imerso na era digital, as distâncias geográficas não são mais um obstáculo para trocas e aprendizagens artísticas, amplia-se, assim, as cadeias de ligações entre artistas.

Neste contexto, o artista que observa a si, que indaga sua formação, suas experiências, seu saber-fazer, possivelmente irá se deparar com uma grande teia de outros sujeitos que lhe ensinaram no percurso. No caminho formativo artístico, identificam-se as escolhas, as exclusões, as imposições feitas pelo/sobre o sujeito artista. Ao tomarmos esse objeto como estudo, possibilita-se que o indivíduo olhe criticamente para si e que desenvolva uma consciência crítica e projete ideais futuros do que pretende se tornar. Entendemos que este é um processo constante de antropofagia de si e do outro, em busca de ser outra coisa.

Desta forma, a escrita de um memorial, embasado em uma metodologia autoetnográfica e autobiográfica, que gera o termo *autoetnobiográfico*, apresentado no título deste trabalho, seja um caminho privilegiado para compreender as relações citadas anteriormente. Para Rolnik (2018, p. 241), o memorial é "um comentário acerca de nossa trajetória acadêmica" mediante o qual se evidencia aquilo que a autora conceitua de "marcas". Segundo Rolnik (2018, p. 242), "marcas são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo". Nesta compreensão, Severino (2007, p. 245) estabelece que "o memorial constitui, pois, uma autobiografia, configurando-se como uma narrativa simultaneamente histórica e reflexiva". Logo, se conclui que o memorial é um texto que evidencia as marcas constituidoras da prática de

um sujeito.

A essas marcas, daremos a compreensão de Bondía (2002, p. 21), ou seja, as marcas expostas e analisadas são a experiência, "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca", e o ato de refletir sobre esta experiência é originador de um saber, o saber da experiência. Ao indivíduo, cabe a conceituação de sujeito da experiência, que de acordo com Bondía (2002, p. 24) é colocado como "um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos". Esclarecemos agora a escolha da perspectiva interdisciplinar deste memorial.

Englobar a perspectiva da autoetnografia em um memorial possibilita o registro das experiências do corpo, ou seja, ele ganha espaço na escrita, ancorado em um processo metodológico de análise. Para Acselrad (2018, p. 61), "experimentar princípios de movimento através do corpo dos dançarinos-pesquisadores pode proporcionar ampliação do entendimento das danças pesquisadas, potencializando suas experiências". Assim, englobar o engajamento corporal do pesquisador-dançarino, primeiramente, coloca o corpo como teorizador de um saber, quebra-se a submissão do mesmo à mente, também colabora para o surgimento de pesquisas interdisciplinares, e por fim, fomenta uma Antropologia que se faz sendo dançada.

Para Meyer (2018, p. 70), a autoetnografia e a autobiografia colocam a experiência do sujeito como um dado a ser analisado, propiciando "uma chave para problematização da circularidade entre fazer e conhecer, entre observar e descrever a experiência própria do dançar". Desta forma, tal aparato metodológico coloca em destaque o corpo e seu saber, trazendo novos dados e registros para a análise, compreendendo o artista enquanto um ser corporalizado.

No que tange à autobiografia, Finger e Nóvoa (2014, p. 22) estabelecem que "o método biográfico permite que cada pessoa identifique na sua própria história de vida aquilo que foi realmente formador". Para Josso (2002, p. 34), "falar de suas experiências formadoras é, pois, uma certa maneira de contar a si a sua própria história, as suas qualidades pessoais e socioculturais, o valor

que se atribui ao que é ‘vivido’ na continuidade temporal [...]. Assim, novamente põem-se em destaque, não toda a vida do sujeito, mas aquilo que realmente o constitui enquanto seu saber-fazer, e, para este elementos selecionados da memória, adotaremos a denominação de Joso (2002, p. 29), as “recordações-referências”, definidas como “experiência formadora, porque o que foi aprendido (saber-fazer é conhecimento) serve, daí para a frente, quer de referência a numerosíssimas situações do gênero, quer de acontecimento existencial único e decisivo na simbólica orientadora de uma vida”.

Retornando a indagação inicial acerca do que é, ou melhor, por quem é constituído o autor da obra, e com o propósito de respondê-la no percurso deste texto, este memorial se ancora numa perspectiva histórica, especificamente da micro-história, que, por sua vez, segundo Levi (1992, p.139) possibilita “a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados”. Como um campo historiográfico, a micro-história traz em seu cerne a redução de escalas de análise, focando em um único sujeito ou grupo para a compreensão de um contexto maior. A necessidade do uso deste campo da história parte do entendimento de que o indivíduo é fonte histórica de seu tempo. O sujeito e o que dele se desenvolve são matéria-prima para a análise da história.

A história de vida que os memoriais abrangem são rastros para historiadores e historiadoras na escrita da história, por isso não devemos subestimar as narrativas mobilizadas em memoriais. Desta maneira, coloca-se como singularidade desta escrita a busca por compreender através do sujeito a construção de uma realidade artística.

Sendo este memorial escrito por um Historiador-artista, acreditamos que a complexidade e o olhar rizomático interdisciplinar, baseado nas contribuições de Deleuze e Guatarri (1995), fique, portanto, ainda mais justificado. O texto que se segue, escrito em primeira pessoa, dado o caráter memorial dele, está dividido em duas partes. A primeira concentra-se na trajetória artística do sujeito, perpassando três categorias de marcas/experiências formativas. A segunda parte destina-se a uma reflexão histórica das experiências colocadas, ancorada numa perspectiva micro-histórica, onde o sujeito olha para si como

integrante do mundo da arte amazônica, na construção de uma consciência histórico-artística.

QUERO ME ENGLOBAR, ME DIGERIR E ME NUTRIR DE MIM MESMO: TESSITURA RIZOMÁTICA DE SI

Quais os caminhos rizomáticos que percorri? Quais foram minhas rupturas e ligações? Quanto heterogênea é a minha trajetória? Tomando a liberdade que me é permitida na escrita deste texto, um memorial artístico e histórico, parto da primeira pessoa, o autor, o artista, o historiador, que são no mesmo sujeito corporificado o objeto de estudo. Não pretendo devanear por inúmeras memórias, feito um narciso ao olhar o reflexo n’água, em busca de revitalizar um passado.

Pelo contrário, acredito que a formação histórica, que tracei junto a artística, não me permite este erro, devido a isso, aponto esta escrita em caminhos metodológicos, citados anteriormente, que creio serem suficientes para buscar um objetivo central: analisar além do sujeito, ou seja, encontrar através dele outros sujeitos, e em se tratando do memorial de um artista, a fonte se torna ainda mais rica, pois posso ingressar naquilo que Becker (2010, p. 54) denomina de “Mundos da Arte”, um complexo sistema onde se interligam todos os sujeitos responsáveis pela construção das obras artísticas e onde operam as convenções artísticas e redes de cooperação. O sujeito artista nunca está só, ele não é isolado, individual, pelo contrário, cada artista pertence a uma classe, um grupo, que, por sua vez, instaura modos de fazer determinada arte.

Desta forma, comprehendo que minha formação não é solitária, ela é marcada por instituições, por outros artistas regionais, nacionais e internacionais, é marcada pela experiência das “recordações-referências”. Na tessitura do rizoma de si, adoto o conceito de “rebalão antropofágico” de Melo (2022, p. 14) que o define como sendo “uma compreensão de si perante a vida e suas experiências, caracterizado pelo alimentar-se de si possibilitando a transformação do sujeito”. Segundo Melo (2022, p. 17), esse conceito é uma metáfora que opera como o rizoma de Deleuze e Guatarri (1995), tendo como característica os mesmos princípios de multiplicidade, conexão,

heterogeneidade, rupturas a-significantes, cartografia e decalcomania. O conceito citado, portanto, é como Melo (2022) observa sua formação, sempre no *Intermezzo*, em um constante flutuar entre a história e as artes em busca de construir sua prática docente.

Para Melo (2022, p. 18), *Rebalão Antropofágico* é “mapeamento de um sujeito nômade, ele se desloca, se alimenta e parte para outro espaço, não há nada definido. Decerto, não existe raiz, apenas uma horizontalidade que não para de crescer”, ou seja, é o local metafórico onde se constrói o professor-artista-pesquisador. É também onde se desenvolve o *Historiador-artista*. Deste lugar *no entre* investigo minha formação, em um constante espraiar onde se devora a si e ao outro. Segundo Rolnik (2018),

O que o sujeito pode é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização - e, quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência (Rolnik, 2018, p. 242).

Assim, escolhi algumas marcas, experiências e recordações-referências que constituem de forma imprescindível a minha formação como um Historiador-artista. Ao todo, estabeleci três categorias de marcas: *Instituições, Artistas e Obras artísticas*. Cada qual se destina a abordar diferentes pontos da trajetória de formação, contudo, se mantém interligados.

PRIMEIRA MARCA: INSTITUIÇÕES

É estranho pensar que minha primeira experiência artística tenha sido ainda na educação básica. Digo isto porque a escola ainda é um ambiente marcado pela repressão do corpo, emprega a docilidade dos mesmos, como aponta Foucault (1987) em *Vigiar e Punir*, assim como se mantém uma educação bancária neste espaço, algo já denunciado e problematizado por Freire (1987) na sua obra *Pedagogia do Oprimido*. Contudo, observo que mesmo com esses impeditivos, o ambiente escolar também é palco de processos subversivos que possibilitam reformular a lógica dos corpos e propagam novas formas de aprendizagem. É sobre

um desses processos que venho comentar.

Em 2016, por meio de um projeto chamado *Expoart*, realizado no Colégio Sistema, localizado no bairro Guajará, em Ananindeua (PA), tive a oportunidade de me apresentar pela primeira vez no Teatro da Paz, em Belém (PA). O projeto funcionava como uma espécie de feira cultural e ocorria na própria escola, cada turma era responsável por um tema e o desenvolvia de formas distintas em diversas linguagens (dança, teatro, exposições). Contudo, naquele ano houve a mudança de local das apresentações para o teatro e cada turma acabou sendo responsável por uma cena que constituiu um espetáculo.¹

Outra instituição em que minha trajetória artística se constitui é a Escola de Dança Ribalta, em Ananindeua (PA), sob direção artística da professora doutora Mayrla Andrade. Adentrei na escola no ano de 2017 e nela permaneci até 2018. Apesar do curto tempo, esta instituição foi fundamental, pois foi nela que tive o primeiro contato com as técnicas de balé clássico (método cubano), jazz e dança contemporânea. Com esse contato, me compreendi enquanto artista, múltiplo, cujo corpo era habitado por diferentes técnicas e estilos de dança. Neste mesmo período, entrei na Universidade Federal do Pará (Campus Ananindeua), para cursar Licenciatura em História, começando assim, em paralelo, minha formação enquanto historiador e docente.

Em seguida, no ano de 2019, ingressei no curso técnico de Intérprete-criador na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). De fato, este foi o momento ímpar na minha trajetória artística, pois a instituição tinha como função formar artistas da dança, cenógrafos, figurinistas, como um grande polo de formação artística na Amazônia paraense. Desde então, prossegui meus estudos artísticos e me consolidei como artista residente no município de Ananindeua (PA).

Com encerramento de ciclos, em 2022, defendi o trabalho de conclusão de curso em História e, em 2023, me formei no curso de Intérprete-criador. Mais recentemente, em 2024, ingressei novamente na Universidade Federal do Pará para cursar Licenciatura em Dança, uma escolha devido à necessidade de desenvolver minha carreira.

SEGUNDA MARCA: ARTISTAS

Para Becker (2010, p. 30), quando compreendemos um mundo da arte específico, devemos considerar alguns componentes fundamentais como a necessidade da existência de pessoas que formem ou qualifiquem outras pessoas para que estas possam exercer um ofício nas redes de cooperação do mundo de determinada arte. Logo, é preciso indagar quem forma ou formou aquele artista. Quais foram seus professores? De que forma tais sujeitos lhe encaminharam no mundo artístico? Como o sujeito artista mobiliza saberes dentro de sua prática? Como os professores influenciaram o artista no que tange a valores e ideais artísticos? Estas são questões norteadoras no meu processo investigativo memorialista. Olhar para si é uma possibilidade de encontrar/identificar quem habita silenciosamente o meu corpo.

Dentre meus formadores regionais estão a professora Martha Batista, com quem tive aulas de balé clássico e, em específico, de balé de repertório; professor Ronilson Cruz, com quem também tive aulas de balé clássico; professor JC Júnior, meu formador em jazz, especificamente no jazz musical; professor Lindemberg Monteiro, cujas interferências foram importantes na construção de minha dança contemporânea; professor Allan Lima também agregou conhecimentos em dança contemporânea; professora doutora Mayrla Andrade, cuja formação em minha carreira foi fundamental, atuando tanto na formação em balé, particularmente com o método cubano, quanto em dança contemporânea. Esta primeira geração de formadores esteve interligada principalmente na minha passagem pela Escola de Dança Ribalta. Contudo, no decorrer do tempo, me encontrei novamente com alguns deles, que acabaram auxiliando na reciclagem de meus saberes de uma forma mais recente.

No período em que estive na Escola de Teatro e Dança da UFPA, tive aulas com professora doutora Eleonora Leal, que me contagiou, principalmente, com a educação somática; professora mestra Gaby Albuquerque, cujas interferências foram responsáveis pelo meu apreço pela dança moderna; professora doutora Rosana Rosário, cujas contribuições se deram no campo do balé clássico; professor doutor Éder Jastes, com quem fundamentei meus saberes nas danças populares

da Amazônia; professora doutora Mariana Marques, incentivadora de meu fazer artístico, me influenciando com o trabalho de corpo e máscara, assim como foi a pessoa que me revelou o Butô de Kazuo Ohno, cuja linguagem reside viva em mim atualmente.

Dos encontros nacionais, em sua maioria derivados das minhas participações em festivais de dança na cidade de Belém (PA), tive contato com a professora Adriana Villela, cuja contribuição se refletiu em minha trajetória docente no campo da dança. A bailarina Jéssica Fadul me influenciou esteticamente em sua breve passagem por Belém, no Festival Dança Pará, em 2017. Em sua passagem presencial por Belém em 2024, a professora Fátima Suárez, fundamentalmente, me instigou na técnica da moderna Isadora Duncan. Devo também reconhecer as marcas que a professora Ana Bottosso, diretora da companhia de danças da cidade de Diadema, me deixou em sua apresentação e oficina também no Festival Dança Pará, em 2019.

No âmbito da dança mundial, destaco os coreógrafos Damien Jalet, Ohad Naharin, Regina Advento e Paul Aran, estes dois últimos foram integrantes da companhia de Pina Bausch. Também destaco o contato com Gustavo Collini, estudioso do Butô, cuja formação se fez diretamente com Yoshito Ohno e Kazuo Ohno no Japão, e com quem tive aulas sobre a poética de Kazuo Ohno de forma virtual, no período da pandemia de Covid-19, e que me influenciou profundamente nos estudos do Butô.

De interferências que não mais estão vivas, contudo, participam de minha formação artística e constituem minhas convenções artísticas que se encontram em Martha Graham, Mary Wigman, Rudolf Von Laban, Trisha Brown, Steven Paxton, Lester Horton e Pina Bausch. Artistas que conheci ao longo da formação em Intérprete-criador na Escola de Teatro e Dança da UFPA.

TERCEIRA MARCA: OBRAS ARTÍSTICAS

Segundo Becker (2010), “se a nossa opinião acerca do artista se baseia na sua obra, temos necessariamente de saber quem a realizou, e a obra merece, consequentemente, a avaliação que fazemos dela e do seu criador” (Becker, 2010, p. 44). Ou seja, artista e obra são profundamente

relacionados. Existe um processo de espelhamento entre ambos, mediante o qual o artista se revela na obra e a obra se revela no artista. A obra concretiza o pensamento, o torna palpável, visualizável. Assim, surgiu a necessidade de comentar sobre algumas obras que marcam a minha trajetória e condensam em si mesmas as marcas anteriores de *Instituições e Artistas*, dentre elas: *Flor para Kazuo* (2020), *Pássaro* (2020), *Qual a Amazônia que te habita?* (2021), *Deixe-me ser flor* (2021), *Onde as flores de papel florescem?* (2024).

Flor para Kazuo (2020) é uma obra curta de apenas 1 minuto, foi composta como uma tríade de obras produzidas no início da pandemia de Covid-19, marcadas pelo decreto de *lockdown* no estado do Pará. Na obra, foram utilizados como elementos cênicos uma gaveta e uma flor de papel. O primeiro elemento retrata metaforicamente o espaço de isolamento, e a flor, uma representação da vida. A flor, por sua vez, também era um elemento base na poética de Kazuo Ohno, um dos fundadores do Butô junto a Tatsumi Hijikata. Segundo Peretta:

O “transforma-se em uma flor” convocado por Kazuo Ōno buscava enfatizar a necessidade de desprendimento total de todos os hábitos, técnicas e vaidades. A dança para ele, portanto, não deveria nunca ser reduzida à replicação rotineira dos movimentos e posturas cotidianas, e sim criar a possibilidade para cada um experimentar intimamente o desabrochar de uma flor (Peretta, 2015, p. 129-130).

Pássaro (2020) é uma videodança de 1 minuto e 30 segundos de duração. Primeira obra na qual assisti a utilização da máscara como elemento de criação e figurino. A obra surgiu como conclusão do curso, ministrado online pela professora doutora Mariana Marques, intitulado *Máscara e Improvisação: a interpretação do movimento*, realizado de julho a outubro de 2020.

Qual a Amazônia que te habita? (2021) foi o primeiro espetáculo que dirigi coreograficamente, permeado de referências da cultura amazônica, compreendida a partir de Loureiro (2015, p. 52) como sendo “aquele que tem sua origem ou está influenciada, em primeira instância, pela cultura do caboclo”. Foi selecionado pelo edital Juventude Ativa - Lei Aldir Blanc, Pará, em 2020,

com duração de 38 minutos. Foi uma produção que se desenvolveu a partir de diversas danças, do balé à dança contemporânea, ganhando assim um caráter múltiplo e heterogêneo de convenções artísticas.

Deixe-me ser flor (2021) foi um espetáculo com duração de 38 minutos, selecionado pelo edital de dança da Lei Aldir Blanc no Pará, produzido a partir de histórias de vida dos sujeitos intérpretes da cena como pessoas LGBTQIAPN+, a partir de memórias traumáticas e suas ressignificações. Em termos de criação, a composição foi baseada numa perspectiva de dança contemporânea, tendo como pilar do processo de criação o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, cujas obras “não parecem buscar uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Ao contrário, seus trabalhos incorporaram movimentos e elementos da vida diária”, segundo Fernandes (2000, p. 20), que ainda comprehende sobre a coreógrafa: “por meio da repetição, as histórias pessoais e os sentimentos que elas evocam são mais e mais transformados e dissociados da personalidade dos dançarinos, e re-moldada em uma forma estética” (Fernandes, 2000, p. 45). Essas características, conforme entende Fernandes, sobre demonstrar a artificialidade da realidade e a repetição de frases e movimentos durante a obra embasaram o processo de repetição em certos trechos do espetáculo *Deixe-me ser flor*, contudo, o que de fato une essa proposta à linha de pensamento de Bausch são as histórias de vida como elemento de criação em dança.

Onde as flores de papel florescem? (2024) é uma obra audiovisual de 7 minutos e 10 segundos de duração, produzida para o II Festival de Videodanças da Amazônia, recebendo a premiação de “Melhor Direção de Arte”. O tema envolveu o processo de recuperação pós-cirúrgica do artista intérprete, ao passar por uma experiência grave de saúde. Como poética, foram retomadas as influências de Kazuo Ohno com Tatsumi Hijikata, outro pilar fundador do Butô. A escolha pelo Butô se deu pelo pensamento do artista sobre seu próprio corpo, indagando sobre o futuro e a possibilidade de não poder mais dançar. O artista chegou a pensar em seu possível corpo morto em termos artísticos. Esse processo se interligou ao pensamento de Hijikata e Ohno, como pode ser afirmado por Uno (2018) “Hijikata definiu sua dança Butô com a seguinte fórmula

muito conhecida: ‘um cadáver que se coloca de pé, arriscando a própria vida’” (Uno, 2018, p. 73). A obra também trouxe novamente referências dos diálogos de corpo e máscara.

RIZOMA AUTOETNOBIOGRÁFICO: UMA ANÁLISE MICRO-HISTÓRICA DE SI

Conforme Ferranotti (2014, p. 42), “o indivíduo não é epifenômeno do social. Em relação às estruturas e à história de uma sociedade, coloca-se como um polo ativo, impõe-se como uma práxis sintética”. Assim, o sujeito é como um espelho do social, daí sua potencialidade de revelar elementos deste meio que habita. As marcas se encontram em sua subjetividade, que, no espaço memorialista, tomam forma. Para Ferranotti (2014, p. 43-44), “Toda narrativa de um acontecimento ou de uma vida é, por sua vez, um ato, a totalização sintética de experiências vividas e de uma interação social”, é em busca das interações do sujeito investigado

que desdobre esta parte do texto. Busco, assim, compreender o social através dos rastros de sociabilidade deixados no percurso de minha própria vida e formação enquanto um indivíduo Historiador-artista.

Dado o processo formativo através das “recordações-referências” mencionadas anteriormente, é possível observar a heterogeneidade de lugares e pessoas que compõem a minha rede enquanto artista amazônico. Retomando o pensamento Deleuze-Guatarriano do rizoma, formulei, de maneira a me debruçar sobre o mapa de memórias, o desenho abaixo.

Neste desenho mapeei as personalidades que constituem a segunda marca, *Artistas*. A necessidade de tal visualidade se dá pelo fato de que, através dele, é possível reafirmar a complexidade de Becker (2010) nos estudos dos Mundos da Arte, em específico, da dança. A partir da minha perspectiva, enquanto sujeito histórico de uma região, comproendo toda uma cadeia de

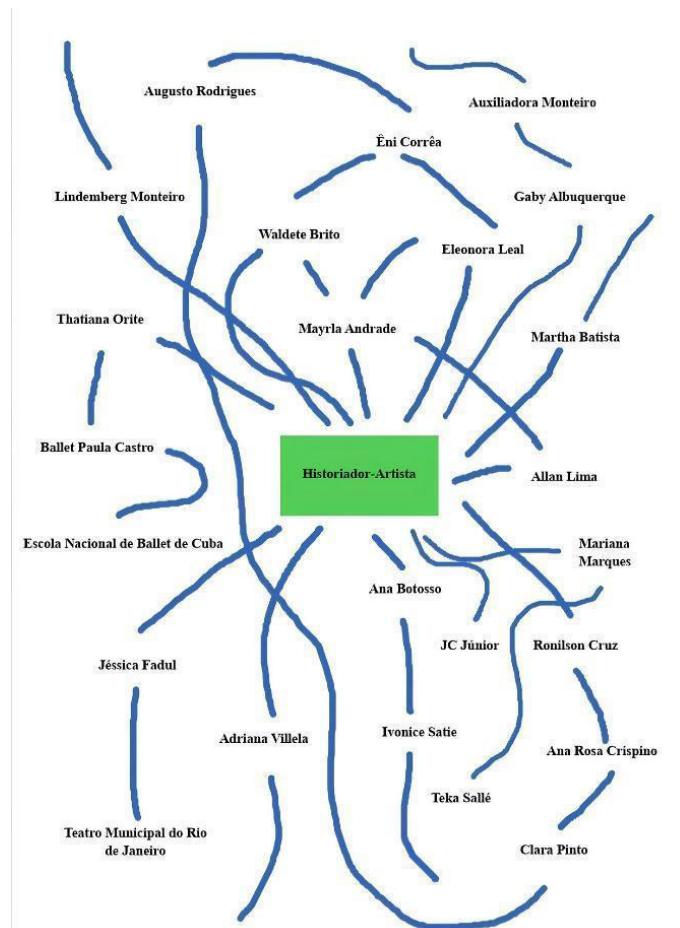


Figura 1 - Rizoma autoetnobiográfico.

Fonte: Acervo pessoal dos autores.

artistas interligados. Desta forma, comprehendo a potencialidade da micro-história nos estudos de memoriais e seu caráter histórico, ou seja, como fonte histórica sobre seu espaço-tempo, pois, na redução de escalas, me observo, mas não perco de vista o fato que estou imerso em um contexto sociocultural. Levi aponta que

A micro-história tenta não sacrificar o conhecimento dos elementos individuais a uma generalização mais ampla, e de fato acentua as vidas e os acontecimentos individuais. Mas, ao mesmo tempo, tenta não rejeitar todas as formas de abstração, pois fatos insignificantes e casos individuais podem servir para revelar um fenômeno mais geral (Levi, 1992, p. 158).

Por isso, problematizo alguns pontos sobre o próprio Historiador-artista e suas conexões. É possível identificar gerações da dança a partir deste sujeito que fala? Que tipos de convenções artísticas me relaciono? E, por fim, como eu, enquanto sujeito histórico, me relaciono com a propagação de diferentes formas de dança na Amazônia?

Sobre gerações da dança, entendo que sejam as linhagens que criadores de determinadas práticas artísticas fomentam em uma região. Para Moreira (2014, p. 111), na história da dança em Belém, podemos destacar dois grupos de precursores em dança, os Classicistas, que fomentaram a propagação do balé clássico, e os Transgressores, cujo próprio nome diz, transgrediram a técnica e estilo de dança clássico, arriscaram novas propostas, caracterizadas pelo uso de “textos e do silêncio; o uso do corpo no espaço aéreo concomitantemente ao uso do solo; uso de diferentes espaços para apresentação [...]”; o uso de linguagens artísticas, como o teatro e o canto coral, junto com a dança”, segundo Moreira (2014, p. 141-142). Ao observar o rizoma construído sobre minha própria trajetória, é possível identificar a presença desta primeira geração de artistas, como Clara Pinto, Augusto Rodrigues, Êni Corrêa e Teka Sallé, classicistas e transgressoras, respectivamente.

Nota-se que nasce, a partir do Historiador-artista, “um rizoma, um mapa que se junta e se cola a outros mapas, rizomas de outros. Ao me distanciar, percebo sua dimensão gigantesca, pois qualquer

uma das partes individuais se torna conectável, ligada de alguma forma a outras” (Moreira, 2014, p. 113). Essas ligações são estabelecidas por linhas que interligam os sujeitos formadores em minha trajetória enquanto um Historiador-artista, que por sua vez são múltiplos, muitos deles se interligam e partilham de um mesmo sujeito como antecessor e, por isso, observo o que podemos denominar de gerações.

Vale destacar que em alguns casos como o de Martha Batista e de Lindemberg Monteiro, parte de minha rede como artista, os seus traços rizomáticos não chegam a outros nomes, permanecem abertos à conexão. Isso se deve pela necessidade de aprofundarmos os estudos acerca destes sujeitos, que também compõem gerações de artistas da dança na Amazônia paraense.

A micro-história deixa em evidência estes nomes, pois ela, como um mapa, também norteia e projeta pesquisas futuras. Os estudos espraiam-se para além de mim enquanto sujeito estudado *a priori*, levando-me a outros sujeitos tão significativos quanto. Por sua vez, isso mostra, em um contexto artístico, o trânsito de artistas e suas influências presentes, mesmo que passem pela região de maneira breve. É o caso de Ana Bottosso, Jéssica Fadul, Thatiana Orite e Adriana Villela. Cada qual me marcou enquanto Historiador-artista, e possuem sua própria rede de formadores, o que por sua vez se estende ao campo internacional. Contudo, para abranger uma totalidade, precisaria de mais espaço de escrita, além de novos suportes metodológicos como, por exemplo, a história oral. Então, posso deduzir, da magnitude destas redes de formação rizomáticas, que esse trânsito de artistas e suas influências colaboram para evidenciar as gerações artísticas no mundo artístico amazônico.

Consigo me inserir como pertencente a uma quarta geração de artistas da dança na Amazônia, partilhando, ao mesmo tempo, influências classicistas e transgressoras, o que tornou minhas obras múltiplas em convenções artísticas que, segundo Becker (2010, p. 49-50), são compreendidas como “a escolha de materiais [...], indicam os procedimentos a adotar para traduzir ideias ou as sensações [...], prescrevem a forma que deve tomar a combinação entre as disciplinas artísticas e os gêneros [...], indicam as dimensões apropriadas para uma obra”. No caso da dança,

essas questões estão relacionadas aos códigos de movimento, à forma de criação do espetáculo, às relações entre coreógrafo-intérpretes, e ao uso de determinadas linguagens para além da dança.

Esses elementos sofrem alterações ao longo do tempo, e podem ser questionados ou reforçados a partir do que o próprio artista pensa e toma para si como verdade. No tópico anterior, pode-se ver que minha formação artística foi altamente plural, o que se refletiu no conteúdo das obras que escolhi para a análise em minhas recordações.

Chegando à resposta da pergunta sobre as convenções artísticas com que me relaciono, observo, a partir das marcas *Instituições* e *Artistas*, que como Historiador-artista mobilizei muitas convenções artísticas em minhas obras, fruto de minha formação também plural. Característico do *Rebalão Antropofágico*, de Melo (2022), flutuei entre o balé clássico, a dança contemporânea, o Butô, os diálogos de corpo e máscara, a educação somática, a dança moderna, incluindo em minha prática também o referencial coreográfico e criativo de outros artistas internacionais, alargando minha rede de convenções. Vale esclarecer que não abrangi outras marcas no rizoma autoetnobiográfico devido à sua possível larga extensão, contudo, é importante compreender que as outras marcas também são rizomáticas e ainda mais complexas e plurais. As convenções que emprego e mobilizo, enquanto um Historiador-artista, assim, são as mais diversas possíveis e isso é um ponto que me leva a compreender-me como um artista plural.

A respeito da propagação de diferentes formas de dança no contexto amazônico, colaboro para a construção de um cenário múltiplo. O fato de compreender a minha existência e a de outros que atuam da mesma forma, ou seja, que mobilizam mais de uma convenção artística, insere a Amazônia em um *locus* atravessado de diferentes formas de dança, que se estabelece assim desde a presença dos primeiros artistas. Trata-se de uma permanência da história da dança na região. Essa multiplicidade de danças que vão sendo reafirmadas na prática de novas gerações de artistas, atualiza a Amazônia e a coloca sempre no mundo. Em um processo antropofágico, os artistas amazônicos alimentam-se de outros artistas mundiais e nacionais, trazendo suas influências

para a região, contudo, de uma forma a exaltar e reforçar a marca amazônica. Sobre este processo, Loureiro esclarece:

O artista da Amazônia, na consciência de uma poética do imaginário, deve adotar as dimensões do universal, quando o universal fortalecer a originalidade da dimensão local. E deve adotar as dimensões do local, quando o local fortalecer sua originalidade como expressão universalizada. Ou seja, fazer do local a diferença na padronização globalizadora. E fazer da universalidade a diferença na localidade não globalizada. O universal nos deve distinguir no local e o local nos distinguir no universal (Loureiro, 2019, p. 35).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como finalização deste memorial, acredito que o olhar histórico empregado sobre o percurso deste Historiador-artista que escreve este texto, traz a potencialidade de desenvolver no sujeito que olha para si uma consciência histórico-artística de seu próprio fazer. Através da compreensão de meus formadores, das experiências que deixaram marcas em meus poros, das obras que refletiram meus ideais, observo-me enquanto sujeito político e transformador em meu próprio tempo.

O ato de olhar para si evidencia não apenas o artista amazônico que sou, mas todos aqueles que me precedem ou que são meus contemporâneos. Escrevendo este artigo-memorial, posso ser um condutor, ou melhor, um mapa, para a compreensão de contextos mais amplos, para além da vida de um simples sujeito que escreve sobre si. Foi preciso uma sensibilidade para compreender as trocas, as escolhas, as entrelinhas traçadas pelo meu próprio corpo, às vezes aleatórias e sem a necessidade de perpetuação no tempo para novas gerações, que postas sob a luz da história ganham um sentido coletivo.

A potencialidade deste memorial está naquilo que me afeta enquanto um sujeito que encontra em sua arte uma rota de transformação, mesmo que pequena; ajuda-me a projetar aquilo que desejo para os futuros que virão, dá sentido para as escolhas que serão tomadas daqui a alguns anos, me ancora no presente e no papel que possuo enquanto artista e enquanto historiador, de ser responsável por aquilo que propago

ao outro através de minha arte. Desta forma, incentivo que cada sujeito a constituir seu próprio rizoma de formação e cabe a nós, pesquisadores, mergulharmos nessas memórias, buscando abranger a complexidade da construção de nossos mundos da arte da dança, para compreendermos que nossa existência também é importante e que somos responsáveis por aquilo que será.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em Dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [s.l.], jun./abr. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC>>. Acesso em: 27 nov. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FINGER, Mathias; NÓVOA, Antônio (org.). **O método (auto) biográfico e a formação**. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e Wuppertal Dança-Teatro**: Repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRANOTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: FINGER, Mathias; NÓVOA, Antônio (org.). **O método (auto) biográfico e a formação**. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2014.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Coimbra: Educa-Formação, 2002.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-História. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: Novas Perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: Uma poética do imaginário. 4. ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica hoje**: Uma poética do imaginário revisitada. Belém: SECULT-PA, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Filosofia da dança**. Belém: Mezanino Editorial, 2022.

MELO, Felipe Araújo de. **A história em corpos interpretativos**: o ensino de história pela Dança e o teatro. Monografia (Graduação em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Ananindeua, 2022.

MEYER, Sandra. Perspectivas Autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

MOREIRA, Giselle da Cruz. **Classicistas e Transgressores**: História da dança em Belém do Pará. Belém: IAP, 2014.

PERETTA, Éden. **O Soldado nu**: Raízes da dança Butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROLNIK, Suely. Pensamento, Corpo e Devir: Uma perspectiva ético/estético/político no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, [s.l.], v.1, n.2, 2018. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38134>>. Acesso em: 27 nov. 2024.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: Pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-l edições, 2018.

Notas

¹ Na época, a professora Edna Maia e o professor Igor Marques eram idealizadores/coordenadores do projeto.

SOBRE OS AUTORES

Felipe Araújo de Melo é professor-artista-pesquisador, licenciado em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Intérprete-criador formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, com especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (PA). Mestrando em História Social da Amazônia pelo Programa de Pós-graduação em História da UFPA e discente da Licenciatura em Dança da UFPA. Bolsista do projeto *O que contam as imagens de espetáculos/performances: investigações interdisciplinares sobre processos de ensino, de aprendizagem e formação docente*, coordenado pela professora Daísa Rosário. E-mail: felipearaujomelo35@gmail.com

Wellington Valente dos Reis é doutor e mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia, com graduação e licenciatura em Letras - Língua Espanhola, pela mesma universidade (2010), e em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (2007). Possui especialização em Estudos Linguísticos e Análise Literária pela Universidade do Estado do Pará (2009). Atualmente, é professor de Língua Espanhola e do curso de Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). É líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação (GIPACE - IFPA), e participa dos grupos de pesquisa *Mulheres Amazônicas e Latino Americanas na Literatura e nas Artes* (MALALAS - UFPA) e *Interfaces do Texto Amazônico* (GITA - UNAMA). E-mail: wellington.valente@ifpa.edu.br

Recebido em: 28/11/2024

Aprovado em: 30/04/2025

POÉTICA DO HABITANTE-CRIADOR: REFLEXÕES DE EXPERIÊNCIAS PROCESSUAIS NA CRIAÇÃO EM DANÇA

POETICS OF THE INHABITANT-CREATOR: REFLECTIONS ON PROCEDURAL EXPERIENCES IN DANCE CREATION

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos
UFPA

Resumo

O presente texto tem como objetivo refletir sobre aspectos da poética do habitante-criador (Ferreira; Santos, 2016) experienciados em processos de criação (Lobo; Navas, 2008) em dança. A reflexão apresentada parte do projeto de pesquisa *Habitante-criador: investigações dos modos de ser e habitar a cidade*, coordenado pela autora, no Instituto de Ciências da Arte da UFPA, em parceria com a Ribalta Companhia de Dança de Ananindeua (PA). Articula-se a abordagem do corpo em movimento (Fernandes, 2006) na dinâmica corpo-espacô (Miranda, 2008) que nasce da experiência com o lugar que habitamos e suas interfaces entre pesquisa, criação e realização de obras coreográficas. Destacamos três dispositivos de investigação da poética (Louppe, 2012), que vêm sendo recorrentes nos exercícios em sala e nas pesquisas de campo: 1) O propósito do habitar; 2) Cohabitações; 3) Coreo-habitações que emergem do discurso pelo corpo. Consideramos, portanto, a dança de si como forma de elucidar a poética do habitante-criador a partir das experiências pessoais

Abstract

This text aims to reflect aspects of the poetics of the inhabitant-creator (Ferreira; Santos, 2016) as experienced in the processes of creation (Lobo; Navas, 2008) within the realm of dance (Lobo; Navas, 2008). The reflection provided is grounded in the research Habitante-criador: investigações dos modos de ser e habitar a cidade, coordinated by the author, at the UFPA Art Sciences Institute in collaboration with the Ribalta Dance Company from Ananindeua (PA). The concept of the body in motion (Fernandes, 2006) is interwoven with the dynamic of body-space (Miranda, 2008), which emerges from our engagement with the spaces we occupy and the connections between research, creation, and the performance of choreographic works. We emphasize three devices for exploring poetics (Louppe, 2012), which have frequently appeared in classroom exercises and field research: 1) The purpose of inhabiting; 2) Cohabitations; 3) Choreo-habitations that emerge from discourse through the body. Consequently, we regard the dance of the self as a means of clarifying the poetics of the inhabitant-creator, drawing upon individual experiences.

Keywords:

Palavras-chave:

Poética; habitante-criador; processo de criação; dança; habitar.

Poetics; inhabitant-creator; creation process; dance; inhabit.

O habitante-criador se faz na potente dança do ambiente onde habita. Seus pés caminham entre a terra barrosa e o calor do asfalto, suas mãos tocam as águas dos rios, sua profusão de vozes estão entre ilhas e bairros desvelando seus modos de engajamento local. Habitar e criar fluem e atravessam, por seus saberes e fazeres, em seus modos processuais de criação em dança.

Desde 2010, a habitante-criadora destes escritos vem empenhando seus esforços em compreender os aspectos práticos e teóricos no desvelar da poética do habitante-criador, especialmente pelo desenvolvimento de reflexões através da criação de obras coreográficas, realizadas junto da Ribalta Companhia de Dança,¹ no âmbito do projeto de pesquisa *Habitante-criador: investigações dos modos de ser e habitar a cidade*,² coordenado pela autora, no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. A Ribalta, na cidade de Ananindeua (PA), é um coletivo que atua há 20 anos com o pensamento em dança contemporânea, na investigação de movimentos próprios ao corpo dançante, consolidando sua experiência processual daquele que habita e cria no seu lugar de origem e encontrando procedimentos singulares desta poética, que vem sendo recorrentes na criação das obras cênicas e propulsores da experiência de habitar e criar danças na cidade nortista/Amazônica.

A poética habitante-criador inclui a percepção do seu próprio processo em todas as etapas. Aproximando a ideia de poética de Laurence Louppe (2012) a poética em dança implica no conhecimento das suas práticas, integrando ao movimento seus saberes e a materialização da obra como pensamento das experiências emotivas e sensitivas no corpo-espacço do habitar.

Considerando que o processo está sempre se movendo na relação corpo-espacço, percorrendo as experiências das percepções do campo, ou da própria vivência advinda da experiência como propôs Jorge Larossa-Bondía (2002) ao referir-se à experiência e o saber de experiência, como sendo o que nos passa, nos acontece ou nos toca. Destaco, nos textos a seguir, três dispositivos de investigação da poética do habitante-criador, recorrentes nos laboratórios corporais e pesquisas de campo e que emergem processualmente como forças poéticas nas pesquisas dos habitantes.

DISPOSITIVO 1: PROPÓSITOS DO HABITAR

Na tessitura do cotidiano,
a vida,
a memória e esquecimentos,
a (in)vocação aos fazeres,
a poesia
se entrelaçam em pesquisa
que opera
que potencializa
que tece a rede de encontros
aos narradores,
ao habitar e seus habitantes,
com o movimento criador,
permitindo que nossos itinerários
sejam tracejados
por uma travessia até o outro,
aos seus rios de memórias,
as águas como palco e personagem
ao fogo calórico da (r)existência
ao ritmo da vida
em táticas de economia solidária,
a-tua-ação em atuação
práticas culturais contemporâneas,
trajetórias artesanais de crer e viver,
que sempre nos convocou ao retorno às margens,
ao doce encosto do casco
próximo a superfície,
ao estado de bubuiar amazônico,
das preocupações no chão da maré,
de sentir o gosto da brisa e o ar de seus frutos.
O desvelar do olhar
nas copas das árvores que refletem no rio,
peso, tempo, espaço, fluxo de afetos,
por onde se vê a dança da vida,
Rio de meandros e segredos infinitos,
revoar das aves que embrenham o céu
e rabiscam a paisagem do meu devaneio,
amar, ao mar, ao local da cultura Amazônica.
E neste encontro,
ler a complexidade de suas paisagens
sígnicas, físicas e especialmente humana.
(Ferreira; Santos, 2016).

PROPÓSITOS DO HABITAR tem como premissa as histórias de vida como matéria-prima que articula os laboratórios. Nesta primeira etapa, o habitante-criador ressoa as habitações de si, uma força gerativa de escavações em nossas histórias pessoais, recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam nas camadas inconscientes da pele, dos ossos, dos músculos, no entorno do corpo e no espaço de afeto.

Nos laboratórios do PROPÓSITOS DO HABITAR busca-se, inicialmente, o campo das relações, o potencial gerativo, uma sintonia afetiva do habitar, atravessando questões para refletir como estamos em nosso ambiente CorpoCasa coimbricados, como é sentir/dançar ocupando a nossa primeira

CasaCorpo nesse espaço, no ambiente onde estamos no aqui e agora. Também busca-se preparar o terreno próprio do habitante-criador para os sentidos do enraizamento, pois, ao experienciar as forças de enraizar-se em suas histórias, se estabelece os sentidos de pertencimento e se problematiza as relações corporais com o outro e o mundo.

Segundo Gaston Bachelard (2008), habitar é um enraizamento no mundo, como a casa é o nosso primeiro universo dotado de lembranças afetivas e todos que ali moram devem participar ativamente da construção dos espaços de moradia. Trata-se de um espaço coletivo que os habitantes transformam continuamente e dele se apropriam. Essas maneiras de habitar convivem simultaneamente em sua complexidade e particularidade na cidade. Para Henri Lefévre (2001) as maneiras de habitar são distinguidas das maneiras de uso do espaço, a exemplo das formas anunciadas como práticas espaciais que trazem os espaços concebidos por nós, pelo seu uso e forma física do espaço. A forma de representações do espaço traz todo aquele que planeja e projeta o território para os habitantes, ou seja, o administrador da cidade, urbanistas ou governantes, e também os espaços de representação dos habitantes que seria o habitar vivido pelo narrador local, pelo cidadão, pelo artista, por aqueles que produzem a cultura e a filosofia.

Na poética habitante-criador, o habitar e habitantes têm seus espaços de representações implicados com a natureza e a cultura, inter-relacionado com os elementos que lhe são próprios, como a terra e água em suas funções sociais e simbólicas. Estabelecem ligações, evocam e provocam experiências, produzem e revelam os sons, tecem o chão e equilibram as águas, "[...] não somente o corpo está no espaço, mas o espaço está no corpo, enquanto um irradia e interage com o outro" (Fernandes, 2006, p. 63).

Nesse movimento da vida cotidiana, o tratamento do habitante com seu habitar revela subjetividades dos PROPÓSITOS DO HABITAR, opções qualitativas que não só constituem as corporeidades do habitante, mas lhe dão cor, forma, situações e experiências pelas perspectivas em relação a identidade local, como o movimento habitual, o comum e o incomum, são alguns dos significados

que movimentam propósitos e geram reflexões no seu conjunto de atividades, permitindo aos habitantes-criadores relatar uma poética particularmente local, e de significativa diversidade em suas maneiras e práticas. Nesse sentido, o *locus* no qual estamos inseridos, o imaginário cultural amazônico, acompanha as ações e práticas das quais dispõem o corpo como campo da cultura e território na construção de subjetividades.

Essa experiência imersiva no propósito pessoal de habitar convoca uma sensibilidade de olhar o espaço próprio, num exercício contínuo de se ver de dentro, o que, nos exercícios poéticos corporais, temos associado à *kinesfera*, denominação dada por Rudolf Laban (1966) para potencializar o espaço individual levando a extensões variadas do movimento próprio, como uma esfera individual. Esse conceito está presente nas obras coreográficas da Ribalta Companhia de Dança como habitações, espaços que os criadores produzem cenicamente e para onde trazem aspectos significativos de suas histórias pessoais, conectando a experiência visível e a invisível do movimento. Um exemplo disto encontramos no espetáculo *Reminiscências*, que utilizou a cuia para ser a habitação dos objetos sagrados de cada habitante, e também no espetáculo *Retratações*, que usou caixotes para dar a razão de sentidos da habitação pessoal dos criadores, além de outras obras que já utilizaram objetos/habitações como plásticos bolhas, conduites, tecidos, garrafa com flores, rede de pesca e outras composições de habitar/casa/corpo/espaço.

O território da poética do habitante-criador é tecido pelas experiências do habitar a si, fazendo-se apreender na realidade local, de modo sensível, para então se ler, escrever, refletir e criar às maneiras de fazer e inventar a paisagem de uma pesquisa poética em movimento.

DISPOSITIVO 2: COHABITAÇÕES

Tem como premissa o contato com o outro e a identificação de habitações sensoriais que articula e dá visibilidade à experiência da alteridade. Neste dispositivo se propõe como corpo-relacional. O habitante-criador transita num percurso de habitações outras, reconhecendo movimentos do espaço no corpo e do corpo no espaço.

Essas COHABITAÇÕES convocam uma geografia multisensorial das relações do habitante-criador localizáveis, geograficamente, nos sentidos de presença sonoro, tátil, olfativo e em toda a complexidade da imersão corporal sensorial ao coabituar corpo/espaço. Habitando o espaço se descobre a sua dinâmica, pois cada habitação diz como deseja ser vista/vivida/dançada/habitada.

[...] trata-se de um espaço que o corpo encara como um outro corpo, um espaço como parceiro, se souber dominar seus espaços tensionais, pode inventar consistências e esculpi-las (o carving space de Laban, que se inicia com a modelagem do espaço de proximidade) (Louppe, 2012, p. 189).

As experiências de COHABITAÇÕES do habitante-criador busca uma habitação sensorial em movimento, se desdobrando a partir de acontecimentos moventes no seu corpo, afinal o corpo-habitante-criador é acontecimento dos seus processos relacionais. As COHABITAÇÕES, em suas práticas de uso do espaço para o habitante, desvelam as relações entre ambiente e natureza em codependência coletiva. É possível compreendermos uma rede de elos na troca ambiente-ambiente, ilhas-bairros, habitante-habitar, que potencializam os processos de movimento e mudanças com o meio na busca da linguagem pessoal de movimento.

Habitar e habitantes se encontram e constroem o mundo com os outros. Michel Maffesoli (1998a) afirma que procuramos proximidade com aqueles com quem nos identificamos, procuramos a companhia “daqueles que pensam e sentem como nós”. Nossas paixões, repulsas, convicções, opiniões, sentimentos, uma emoção coletiva estruturada no cotidiano, alcançam aderência em nossos laços sociais, permeiam os itinerários e a função de habitar.

As COHABITAÇÕES encontram na poética cotidiana o ato de narrar práticas comuns, acontecimentos pessoais, históricos, de memórias, de dados, impressões e experiências vividas. Assim nossos modos de percepção e reconhecimento da vida cultural são reabilitados em fluxo contínuo no tempo/espaço da experiência, como via do imaginário estético-poetizante amazônico afirmada por João de Jesus Paes Loureiro (1995), no qual estou inserida através da poética do

habitante-criador, pelas experiências sinestésicas que tem me movido como professora, artista da cena e pesquisadora das práticas cotidianas no movimento do corpo como arte cotidiana.

Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento, e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural que se foi desenvolvendo emoldurado por uma espécie de sfumato que se instaura como uma zona indistinta entre o real e o surreal [...] (Loureiro, 1995, p. 68).

Investigar no corpo suas COHABITAÇÕES desvela esse modo singular de criação e recriação da vida do habitante-criador, e suas inter-ações no reconhecimento do lugar próprio, construindo uma visão do espaço dinâmico, com uma coleta sensorial de movimentos da geografia das relações.

É nesta etapa das COHABITAÇÕES que os exercícios poéticos expressam várias qualidades do movimento, o plano da experiência ganha as primeiras formas e composições, o nascimento do material/imaterial compõe-se em forças misturadas, do movimento dos ventos, do fluxo nos cursos das águas, das cores, cheiros e sabores da fauna e flora, dos encantamentos das águas dos rios e mares é o habitante-criador se reconhece o imaginário poético do lugar onde está habitando.

Estas experiências correlacionadas, coabitacões corpo-ambiente, vêm traçar formas e estabelecer situações abertas no campo, com fluidez, num movimento de vai e vem, como uma dinâmica que convoca, nas relações das várias dimensões que se articulam, semelhante ao dos habitantes com suas próprias danças, como a do caminhante em seu habitar cotidiano. Nesse sentido é possível compreender um habitar no corpo em movimento, através do discurso pelo corpo “[...] priorizando o corpo e suas relações, e estimulando a livre expressão através da exploração criativa de princípios de movimento” (Fernandes, 2006, p. 18). No mesmo pensar imbricado (corpo e espaço) juntos, gerando movimentos, Regina Miranda (2008) considera *corpoespaço* como unidade.

Essa bricolagem polifônica *corpoespaço* dialoga com um universo que se ergue sobre as águas e terras, lendo, escutando, refletindo, movendo danças e sentindo as possibilidades de relatar “um discurso que seja memória e prática juntos, em suma, o relato do tato” (Certeau, 2014, p. 149). O relato é a poética da arte de *lerescutarrefletirsentir*, sobre a força desses relatos que se materializam em coleta sensorial de movimentos. Homi Bhabha, em *O local da cultura* (1998), enfatiza a necessidade das narrativas de subjetividades originárias e iniciais em focalizar momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais, dando relevo às sociais e temporais.

[...] esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (Bhabha, 1998, p. 20).

Esse discurso cultural faz emergir o discurso performativo pelo habitante, a representação da sua territorialidade e um lugar na temporalidade, que, entre o performativo e o pedagógico, desvela-se nos usos de referenciais culturais de seu movimento, elementos gestuais e maneiras de habitar.

Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceptual único, mítico, vago, irrepetível (posto que cada parte desse espaço não é igual ao outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que habitam as margens desses rios, que parecem demarcar a mata e o sonho, seja os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e as pequenas cidades [...] (Loureiro, 2003, p. 28).

O cotidiano assume nesses escritos uma perspectiva de aconchegar-se ao calor da intimidade da compreensão de seus habitantes-criadores, enfatizando relações recíprocas e compartilhadas entre o eu/outro/mundo (*corpohabitante movimento*) sensíveis às pluralidades e heterogeneidade de práticas poéticas cotidianas.

As COHABITAÇÕES estarão, nesta etapa, desenvolvendo discursos poéticos da possibilidade na experiência do movimento, o habitante

reinventando-se no diálogo do corpo-espacô tridimensional, produzindo sentidos na criação sensível de mundos, e na busca infinita dos movimentos em estado da experiência da ação, sensibilizando e criando com dinâmicas variáveis junto as qualidades do peso, espaço, tempo e fluxo, consequentemente surgindo práticas individuais e coletivas, provocando forças e “inúmeras direções radiam do centro do nosso corpo e sua cinesfera para o espaço infinito” (Laban, 1966, p. 17).

COREO-HABITAÇÕES - CORPORATURAS DA CRIAÇÃO

Nesta etapa a premissa é a descoberta de uma assinatura corporal do habitante criador, através das proposições coreográficas, com modos de inventar, acessar e ativar a dança-por-vir. O processo criativo é o espaço privilegiado do entendimento, no corpo, da poética em si do habitante-criador, quando conceito e criação se remetem um ao outro.

[...] criar é fazer surgir, brotar, formar, configurar. Imaginação é a faculdade de imaginar, representar, evocar imagens já percebidas, criar ou inventar. O imaginário é o terreno/corpo onde habitam nossas memórias, ideias e conteúdos e a partir de onde se corporificam as linguagens. O imaginário criativo é a imaginação criativa do artista corporal, os motivos, os impulsos, os conteúdos, as ideias, os muitos “os quês” do que vamos manifestar em cada criação. É onde cada artista toma consciência do que quer expressar e dos motivos dessa expressão (Lobo; Navas, 2008, p. 31).

Os habitantes-criadores têm uma maneira peculiar de ser-estar-habitar a cidade, eles habitam criando obras cênicas e têm em suas narrativas dos lugares como paisagens poéticas de movimento, trazendo gestualmente as formas de se relacionar do habitante com seu cotidiano cultural, que se deixam atravessar pelos feixes dos valores e crenças que legitimam seus espaços de encontro onde vivem, atuam e criam obras coreográficas.

Um desses desdobramentos, na prática poética do coletivo da Ribalta, está no âmbito cênico e literário na obra Habitante-criador: processos criativos da Ribalta Companhia de Dança, advinda de uma organização coletiva de artistas ananindeuenses, que conceituam aspectos da criação no habitante

Ananin a partir de uma tríade de obras cênicas: Florescer, Ilhas e Retratações. Essas obras foram concebidas em percursos imersos nos logradouros da cidade entre as ilhas e bairros Ananins “aquele que tem nas suas histórias de vida a matéria-prima que articula a sua criação” (Ferreira; Santos, 2016, p. 12).

A dança do habitante-criador é um espaço vibrante do pensamento do habitar, um plano de composição aberto, criativo, dinâmico, inventado e interferido pela dança singular de cada trajetória, com o corpo-no-fazer habitante. Aqui nos aproximamos do ideal de Erin Manning para um movimento do pensar a dança:

[...] o que a dança nos oferece são técnicas para destilar da tessitura do movimento total uma qualidade que compõe uma corporificação em movimento. Essa qualidade é uma vibração existindo como um movimento do pensamento. Não um pensamento que repousa fora do movimento-movente, mas um pensamento que compõe-se com o movimento, com o corpo-no-fazer (Manning, 2024, p. 40).

A dança do habitante-criador é um corpo-no-fazer, dando a ele os sentidos de um movimento dentro daquilo que o ambiente relacional convoca. A experiência dançada faz perceber a processualidade dos espaços/objetos/habitações que se dança, criando uma composição coreográfica de relações se estendendo para além de um palco, mas todo o campo de forças do habitante-criador no seu lugar de habitação. As COREO-HABITAÇÕES trazem a assinatura corporal, uma corporatura cultural, técnica, estética, poética abrindo possibilidades de dialogar com a dança enquanto co-locações, co-dependências, des-locações, re-locações, co-moções, co-propriedades, como modos inventivos de dançar, existir e relacionar, nos dispositivos dos exercícios poéticos da criação que são atravessados pelas corporeidades, corporaturas corpóterra, corpoágua, corpomata, corpoar, corpos amazônicos. A seguir, escolho apresentar reflexões na corporatura-corpóterra e na corporatura-corpoágua.

CORPORATURA-CORPOTERRA

A assinatura corporal CORPOTERRA abre-se na apreensão sensível do lugar como via de compreensão da terra enquanto corporeidade

amazônica. O corpóterra tem sua construção cotidiana na gestualidade dos seus habitantes, na qual o sentido de habitar é, primeiramente, no próprio corpo, logo é o lugar onde também passa a habitar o criador. Como afirma Merleau-Ponty (1999) “o encontro com o que nos afeta (seja lugar, pessoa, ideia) só é possível pelo corpo; meu corpo me informa sobre o aparecer dos fenômenos”.

Inicialmente, a terra para o habitante é a matriz que concebe as fontes de sobrevivência, um horizonte sempre novo a ser pisado, conquistado e territorializado em suas habitações. O povo cresceu plantando suas sementes sob a terra, fixando casas e sonhos, aterrando sentidos e significados, gestualizando o viver nesta região.

O início da constituição coreográfica pela via da terra é como retalhos de memórias vivas do corpo/casa/bairros, propósitos e coabitacões, a partir das histórias e memórias de crescimento da cidade. É a conquista pela terra percorrendo as construções dos sujeitos que construíram suas habitações, multiplicaram-se entre os bairros e as ilhas, no íntimo das coisas e de si mesmo, constituindo uma maneira própria de autonomia do uso do espaço-tempo.

A corporatura corpo-terra se metamorfoseia em ruas, vias e estradas, na potência de trocas e transformações pela presença da terra, pelo encontro convocado no caminhar na rua, na terra barrenta de uma Ananindeua multiplicada em bairros periféricos e outros horizontes em deslocamento, onde o habitante pisa e trabalha.

Nossas dinâmicas corpóterra vem trazendo características do cotidiano cultural que ainda sofrem um processo de adaptação contínuo, influenciando e se deixando influenciar, passíveis de serem observadas diante das fronteiras humanas, ao nível das atividades produtivas, na cultura e na educação refletidas nas dimensões da mesma realidade, no corpo e com o corpo, ou ainda no corpo despertado por associações de outros corpos. A percepção é via da co-presença entre corpo e mundo.

A invenção do habitar e do habitante reforçaram a relação do sujeito e o lugar, do narrador e a cidade, operando fusões e formando o corpóterra, como lugar que nos habita. Ao mesmo tempo é o corpo próprio de significados em cada ser na ação de

pertencer, cultivar, ser constituído como cultivo de natureza/cultura e nesse habitar poder construir e criar, com o Habitante-criador que é homenatureza, vivenciando a força, o dinamismo e a resistência no corpo. O corpóterra, sensível à história e memória de constituição dos seus habitantes, se reflete nas práticas desses sujeitos.

O solo sensível do corpóterra se metamorfoseia em habitações estabelecidas pelas diversas relações do sentimento do habitante-criador com seu espaço, parafraseando Leonardo da Vinci “todo conhecimento começa pelo sentimento”. A indissociabilidade corpo/terra encontra no coletivo a pertença do lugar e suas implicações da ordem do invisível/visível de caminhos que sempre acompanharam as experiências do cotidiano. Via corpo do habitante, nós sabemos o mundo ananin, renovando-se a si mesmo, como um campo da cultura e manifestações de nossa condição *corpoAnanin/terra*.

CORPORATURA CORPO/ÁGUA

O rio apresenta o caminho das águas dos habitantes-criadores no processo de “buscar-se”, por seu olhar próprio de andar, nadar, dançar pelo ritmo da maré que define o percurso da atividade do dia e na invenção de espaços que revelam a alma de seus habitantes. Nesse sentido, o processo de percepção do lugar amplifica as maneiras de se ver, como pontua o filósofo Gaston Bachelard (2008) quando apresenta o espaço enquanto “instrumento de análise para a alma humana”.

A corporatura CORPOÁGUA constitui uma realidade labiríntica na Amazônia. As regiões insulares entrelaçam-se produzindo teias familiares que dão vida ao caminho de canoa, barcos, rabetas, pô-pô-pô,³ cascos e aos pequenos habitantes-criadores-ribeirinhos que, antes mesmo de começar a frequentar a escola, já dominam o estudo do tempo, e sensivelmente sabem quando vai chegar a chuva, a seca, o calor, o inverno, as marés altas e se o rio tá pra peixe.

O corpoágua vem dançar o ritmo da vida ribeirinha com narrativas à beira da água e outras ainda submersas para outros encontros a serem desvelados. A Coreo-habitação dos caminhos das águas é também a materialização do imaginário humano. A palavra imaginário se grafa no latim

como *imaginariu* e significa a capacidade que todos nós temos de criação por imagens mentais sobre objetos, lugares, pessoas e histórias. A força criativa do imaginário cultural é ao mesmo tempo simplicidade e complexidade, e reverberam nas águas que trazem os sonhos, os devaneios e as narrativas do imaginário ribeirinho das lendas amazônicas cultivadas nas comunidades como herança de pais para filhos: o belo homem-peixe de chapéu cobrindo a cabeça, que encanta moças podendo deixá-las grávida nas noites de lua cheia (a lenda do boto); a grande cobra negra que devora crianças e adultos e tem olhos que “alumiam” feito tochas (a lenda da boiuna); a velha com unhas compridas e vestida de preto soltando um assobio assustador que anda pelas ruas durante a noite (a lenda da matita perê). Essas e outras lendas do imaginário caboclo se concretizam no mundo poético do “líquido sagrado”.

Para Gaston Bachelard (1998), a imaginação desenvolve-se em duas linhas, uma que dá vida à causa formal e uma que dá vida à imaginação material. Porém, há obras, como nesta poética, em que as duas forças imaginantes atuam juntas no sentido de coexistência.

A água, esse líquido universal submetido às leis do inconsciente, sugere um líquido orgânico. A água extraordinária, a água que surpreende o viajante, as aventuras que querem geográficas. Se ela é matéria fundamental para o inconsciente, então deve comandar a terra. É o sangue da Terra. A vida da Terra. É a água que vai arrastar toda a paisagem para o seu próprio destino. Em particular, uma determinada água, um determinado vale [...]. A inquietação mais cedo ou mais tarde, deve surpreender-nos no vale. O vale acumula as águas e as preocupações, uma água subterrânea o escava e o trabalha (Bachelard, 1998, p. 57).

Encontrar a água para o habitante-criador é autoconhecimento no plano da intimidade pessoal, do experienciar a água como a grande metáfora da vida, pois dela gestam as relações reais e imaginárias das narrações orais, fluviais e florestais. A água constrói a corporeidade do habitante-criador que se volta para a cidade-rio para viver o pensamento do corpo líquido ribeirinho. Apresentada por Gaston Bachelard (1998) como líquido universal, a água tem ressonâncias nas dimensões mais subterrâneas com habilidades de

comandar a terra e suas paisagens, bem como as inquietações da alma.

Corpoágua e imaginário são metamorfoses de suas sociabilidades amazônicas, possuindo e reconstruindo estruturas e histórias edificadas por todas as experiências vividas, como afirma Gilbert Durand (2002), ao considerar o imaginário como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes maneiras de produção e recepção.

Nesse sentido, o imaginário traz ao habitante-criador um equilíbrio diante da percepção da temporalidade. As imagens que advém das corporeidades que o constitui culturalmente estão impregnadas de significações particularmente locais da comunidade vivida e renova-se por meios do seu processo de criação, dos seus saberes e práticas que emergem como movimento criativo e estarão na estética da obra cênica.

CORPORATURAS DA CRIAÇÃO

A força da criação coreográfica daquele que habita seu espaço e cria sobre ele, na experiência da abertura de contatos, no movimento do imaginário, nas relações existentes entre os homens e a natureza, e entre os homens e o universo. O contato corporal com a terra e as águas são receptores de significados que ultrapassam as funções da partitura do movimento, mas decorre das necessidades. É sobrevivência material e espiritual.

No exercício de (re)criação pela experiência, os movimentos poéticos provocam reflexões para além da natureza geográfica. Eles estimulam a potência coreográfica e também dos afetos, das emoções e ações das práticas que promovem a construção do imaginário poético habitante-criador em sua ligação com o lugar.

A assinatura corporal de uma nova criação marca uma poética do imaginário como se gestualizassem e sonorizassem as narrações dos seus habitantes locais, constituindo conexões diretas e os fluxos da vida em toda sua intensidade. Como um elemento mediador, as águas gestam as relações dos narradores com o lugar e na criação de suas práticas culturais e sócio espaciais, fluindo trajetos e aprofundando memórias.

O processo criativo se aproxima do Ensaio sobre a imaginação das forças, de Gaston Bachelard (2001), que considera a água para além de sua função material, pois possui cores, sabores, cheiros e muitas vozes. Como uma experiência onírica num devaneio, Bachelard classifica as águas como claras e as mais escuras, enquanto lembranças de alegrias e dores que advém das qualidades de movimento nas relações entre os habitantes. Criar e habitar sob as águas e terra é se formar em diferentes territórios de viver, é conduzir modos de ser, trocar, alimentar, amar e multiplicar. São catalisadores que se tornam responsáveis por um espelhamento do mundo onde navegam, habitam, se constroem e significam histórias.

O habitante-criador conecta fluxos de movimentos, especialmente nos atravessamentos sensíveis de uma paisagem a céu aberto, da expressividade da ação dos que flutuam ao sabor das águas do rio que sempre corre. O mesmo rio habitado pelos narradores encantados, da terra barrosa desvelando o que há de mais submerso e das intermináveis e incontáveis histórias entre caminhos das águas e das terras, por conseguinte, da navegação dentro de si mesmo para fazer emergir uma dança particularmente deste estado sensível de habitação.

A cultura amazônica talvez represente, neste final do século, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza, se reflete e ilumina a cultura. Cultura que continua sendo, como uma luz aurática brilhando, e que persistirá enquanto as chamas das queimadas florestas, provocadas pelas novas empresas que se instalam, com a entrada do grande capital na região e a mudança das relações dos homens entre si, não destruirão, irremediavelmente, o lócus que possibilita essa atitude poético-estatizante ainda presente nas vastidões das terras-do-sem-fim amazônico. Forma de vivência e de reprodução que tendem a permanecer vivas e fecundas, na medida em que sobrevierem no espaço amazônico as condições desse lócus, no qual a presença humana, do índio ao caboclo atual, encontrará meios para uma produção poetizante da vida [...] (Loureiro, 1995, p. 73).

A singular relação de criação entre o habitante e natureza ilumina ações amplas de coletividades extensas numa abordagem afetiva como vínculo social com o lugar e os modos de agir, criar e

dançar com os recursos da natureza, a sua própria natureza. O habitante sente a natureza em sua condição fundamental da vida, ao mesmo tempo que tem a necessidade de produzir e criar espaços por meios instrumentais e sociais.

Nesse sentido, vale ressaltar a influência do manejo de artefatos que se tornam uma cenografia cênica-criativa do habitante, instrumentos usados entre as águas e terras nos desenvolvimentos artesanais, técnicos, sociais, e as consequências de sua percepção simbólica na vida do habitante-criador. A relação entre técnica e água engloba também mecanismos trazidos pelas urbanidades que invadem a paisagem de seus rios. O mesmo espaço que abastece provoca estranhamentos para terras que vivem sob o regime entre marés, enchentes, cheias e vazantes.

Os artefatos dos habitantes urbanos e das ilhas são estruturadores de uma vida marcada por singularidades, imbuídas de saberes e tradições construídas de uma maneira prática do observar e do fazer diante das vontades ou necessidades de ser no seu território de criação.

ASPECTOS CONCLUSIVOS

A poética do habitante-criador se reafirma no ato de habitar como centro de criar mundos, na identificação local a partir da assinatura corporal de uma dança de movimentos próprios em suas expressividades artísticas, físicas, afetivas e espirituais. Experienciada simbolicamente pelas vias da corporeidade e suas comunicações da existência: *corpoterra*, corpoágua, corpomata e outras coreo-habitações intrínsecas de quem vive e cria sob seu lugar de origem. Uma contínua criação que prioriza a originalidade e a identidade corporal do habitante.

Na poética há a presença dos impulsos que libertam o corpo. Há uma identificação de possibilidades e habilidades em compor afetos com a vida da comunidade na realização de uma humanidade latente do habitante, considerando o modo de ser sensível próprio e das imprevisibilidades de nossas realidades complexas que se assemelham às formas pelas quais a vida se forma em si mesma e se encerra na morada subterrânea: umbigo do mundo habitante-criador.

Consideramos a dança como uma forma de discurso da escrita poética do habitante-criador e como um dos caminhos reverberados pelas conexões ordinárias do movimento cotidiano. E ainda como pontos de apoio entre a arte e ciência e suas interfaces poéticas, que se nutrem na combinação de procedimentos criativos. A construção criativa do conhecimento sensível nos aspectos constitutivos do habitante está nos exercícios poéticos, que vem ao encontro dos múltiplos modos expressivos de compreender os dispositivos ressaltados neste artigo em suas maneiras de partilhar nossos saberes e fazeres.

As corporeidades em sua subjetividade poética decorrem de uma mesma força de compressão, o corpo-habitante-criador em sua potência de pensamento apreendida no ato da experiência na cidade, na escrita, no movimento poético da cena e em todas as suas formas de ser. Uma linguagem corpo-a-corpo como afirmação de si e da natureza de suas forças.

O habitante-criador é a “prosa do mundo” de que falava Merleau-Ponty, englobando o discurso da experiência que leva o homem alcançar-se entre os (des)limites das linguagens. Há, então, o alcance da cumplicidade na corporeidade do seu habitar.

Considerando que os saberes e práticas de uma cultura científica também começam por uma catarse afetiva, assim comecei a investigação da poética habitante-criador, a partir da cidade que habita em mim, na contemplação do sol na água, da terra que emana sabores e cheiros, da natureza que canta e dança. Juntas evocamos e mobilizamos os caminhos pela vida cotidiana de habitar e criar na trama da experiência sensível.

A correlação dessas experiências como habitante, permitiu compreender a cultura local, habitando na cidade urbana e insular, em seus próprios termos, me aproximando efetivamente do campo pesquisado e inserida, não como uma observadora distante, mas como participante. Na simultaneidade de sentidos na qual a corporeidade revela o movimento, apresentou-se as coreo-habitações em diversos níveis do real. Um corpo aquático, terrestre e florestal, sendo um habitante em suas simultaneidades que variavam com o espaço/tempo do ambiente. Esta profundidade nas dimensões de suas corporeidades expõem as complexidades do tecido social.

Há um longo caminho a ser percorrido no desvelar da poética do habitante-criador. Mas este ensaio memorial potencializa os caminhos das terras e das águas com poeira ainda nos pés. Foi possível revisitar a memória de várias experiências coletivas para toda uma geração de habitantes artistas Amazônicas-nortistas-paraenses-ananindeuenses.

Essas identificações no percurso foram disparadoras para o disposto I (PROPÓSITOS DO HABITAR) trazendo as histórias de vida como matéria-prima na articulação dos processos de criação, auxiliando no encontro de enraizamentos de passado, que provocam emanações aos sentidos e significados cotidianos na compreensão de habitar, vivida ao mesmo tempo em que é pensada.

As COHABITAÇÕES entre as corporaturas do corpóterra ao encontro da experiência em terra barrosa, e na corporeidade da presença junto ao passado, ao outro e ao mundo. E as corporaturas corpoágua, sentindo meu cabelo ainda molhado com gotas de rio, fui diluída pelo líquido imaginário da região insular.

Essa presença do imaginário, neste artigo, foi inspirada no movimento que o habitante produz com dinamismo, afetividade e uma energia particularmente cultural que os torna relacionados entre si e associados a outros. Uma experiência do sentir como maneira de saber concreto da natureza onde a unidade do habitante é vivida.

Viver a poética do habitante-criador é apreender-se na paisagem do som, podendo visualizar o barco chegando sem mesmo vê-lo, ou a espécie de animal próximo nas águas e nas matas, ou ainda o estado climático pela cor do dia, pela intensidade do vento e pelo brilho do sol refletido. Habitar e criar na experiência da qualidade do movimento sensível que produz uma organização corporal de ver, ouvir, sentir o mundo que está na frente.

A experiência corporal da poética do habitante-criador desvela gestos, comportamentos, estilos, modos de produzir e outras expressividades das sociabilidades existentes, que evocam seu rio próprio de existir, em seus modos de vida e de produção entrelaçados, agindo como mediadores das relações de pertencimento.

No processo de encontro, dos saberes e práticas, as corporeidades se desvelavam, apreendendo texturas internas pelas convivências partilhadas

com os coletivos que resistem para fazer valer seus modos de conduzir a vida. Seus saberes cotidianos e ordinários circulam na floresta, nas águas e terras da cidade. Leio esses encontros do habitar no sentido do presente, renovando-se, em redes de trocas necessárias a sua/nossa existência física, espiritual e de várias naturezas.

O movimento poético do habitante-criador é uma parcela do nosso ser-no-mundo em constante movimento de transformação, de modo que ao falar, enquanto vivo isso, contemplo também minha própria trajetória. Assim me reconheço na direção de movimentos outros do meu ser habitante-criadora, instigado a repensar não só nossas criações cênicas, mas também nossas atuações na cidade como um processo cotidiano que se concretiza no corpo de movimento.

As várias habitações percorridas me fazem lembrar de quem sou, e a poética habitante-criador é uma das chaves para este encontro, como uma qualidade de relacionamento retomado no aqui e agora, entre meus pares. Os exercícios poéticos geram mais autonomia de minha corporeidade ananin-amazônica, protagonista de saberes e práticas de minha habitação-criadora no mundo.

Sem pretensão de esgotar o assunto, os dispositivos ainda estão a se reconhecer em outras dimensões das corporeidades, porém, a escuta do corpo é uma condição de sobrevivência para o habitante-criador, elas são vividas em suas multiplicidades no movimento cotidiano, e a cada vida gerada seja nos bairros ou nas ilhas elas se redimensionam no desenvolvimento de outros saberes e práticas processuais de criação.

No desejo de expressar várias vozes de habitantes-criadores, compartilhando caminhos contra o esquecimento da nossa gente de rios, das danças contemporâneas das florestas e terras amazônicas. As emoções vividas durante os itinerários de ser habitante-criadora se imbricaram a todo tempo no pensamento de criação dançado em metamorfoses dos espaços habitados.

A poética do habitante-criador em construção é como flor-fruto alimentando as capacidades e os trajetos do coração, especialmente pelos pares habitantes do percurso em nossas frequentes sintonias de energias. Com as águas dos rios correndo dentro e fora, me sinto nutrida e

desejosa de horizontes outros dos elos de natureza habitante-criativa, ainda mais pulsante. As corporeidades vividas, ao longo desses anos, me tornaram uma habitante-criadora mais curiosa sobre a humanidade em nossos enraizamentos de mundo. Meu umbigo tá enterrado aqui!

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** 2. ed. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. 21. ed., v1. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.
- FERREIRA, Mayrla Andrade. **Da casa de contato à dramaturgia do contato:** experimentações e reflexões na casa Ribalta. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: <<https://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2010/Mayrla%20Andrade%20Ferreira.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2024.
- FERREIRA, Mayrla Andrade; SANTOS, Lindemberg Monteiro dos (org.). **Habitante-criador:** processos criativos da Ribalta companhia de dança. São Paulo: Fonte editorial, 2016.
- LABAN, Rudolf. **Choreutics.** London: MacDonald and Evans, 1966.
- LARROSA-BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n.19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2024
- LEFÉBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo: Centauro, 2001.
- LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição.** Teatro do Movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea.** Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica:** uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Meditação e devaneio:** entre o rio e a floresta. Somanlu, ano 3, n. 1/2, jan./dez. 2003.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MANNING, Erin. **Sempre mais que um:** a dança da individuação. São Paulo: Glac edições, 2024.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MIRANDA, Regina. **Corpo-espacó:** aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

Notas

¹ Criada em 2004 na cidade de Ananindeua (PA), a Ribalta Companhia de Dança é o primeiro coletivo de artistas cênicos ananindeuenses a produzir obras de dança-teatro sobre a história da cidade. Em 2016, a companhia publicou o livro habitante-criador com registros literários sobre os espetáculos. A Ribalta desenvolve uma linguagem de pesquisa em dança contemporânea, fundamentada na dramaturgia pessoal do habitante-criador, que tem nas histórias de vida o cotidiano articulador para a sua composição coreográfica.

² Este projeto integra o grupo de pesquisa *HABITANTE-CRIADOR: Núcleo de estudo e pesquisa artística na Amazônia* (UFPA/CNPq) e o presente texto apresenta dados parciais de investigação do conceito poético do Habitante-criador atravessado por reflexões de práticas artísticas enquanto pesquisa em seus modos de ser e habitar na Amazônia. O grupo vem contribuindo com estudos em linhas de pesquisa como: 1) Cohabitações corpo-espaço: territorialidades e cartografias na Amazônia; 2) Corporaturas: ancestralidade, memória e narrativas na Amazônia; 3) Práxis corpo-habitante: a arte-educação no lugar que se habita; 4) Habitar-criar: poéticas e processos de criação, atuação, transmissão e recepção em artes. O núcleo tem trabalhado em parceria com a Casa Ribalta, em Ananindeua (PA), e artistas-pesquisadores populares e das esferas pública e privada.

³ Nome dado aos pequenos barcos a motor que navegam na região amazônica. O nome também faz alusão onomatopaica ao ruído que fazem.

SOBRE A AUTORA

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos é artista, professora e pesquisadora efetiva na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA) atuando no curso técnico e na graduação em dança e no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA. É doutora em Educação, mestra em Artes, especialista na metodologia Angel Vianna e em Análise do Movimento no Sistema Laban/Bartenieff pela FAV (RJ). Diretora artística da Casa Ribalta (PA), coordenadora do grupo de pesquisa *Habitante-criador: Núcleo de estudo e pesquisa artística na Amazônia* (UFPA/CNPq), e membra do conselho internacional de dança da Unesco. E-mail: mayrla@ufpa.br

Recebido em: 15/12/2024

Aprovado em: 30/04/2025

EXERCÍCIO EPISTEMOLÓGICO PARA A COMUNICAÇÃO ESPIRALAR: PRIMEIROS APONTAMENTOS¹

EPISTEMOLOGICAL EXERCISE FOR SPIRAL COMMUNICATION: FIRST NOTES

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes

PPGCOM-UFMG

Camila Maciel Campolina Alves Mantovani

PPGCOM-UFMG

Resumo

Este artigo é uma apresentação e uma defesa inicial do conceito sobre a comunicação espiralar, compreendida como a que advém do corpo que se comunica com e por meio da ancestralidade. Também apresenta percepções subjetivas do sentir, do corpo como território da experiência e da roda como tecnologia comunicacional ancestral. Esses aspectos contribuem para o argumento inicial do presente texto a partir de uma relação direta entre tempo e espaço espiralados com o corpo. Para esta encruzilhada metodológica inspirada nas forças de Exu, conversamos com Leda Maria Martins (2003; 2021), Florence Dravet (2015), Luiz Rufino (2016; 2019) e Muniz Sodré (2014; 2019); acompanhados de Jarbas Siqueira Ramos (2019), Eduardo David de Oliveira (2007; 2012) e Eduardo Miranda (2017; 2020).

Abstract

This article is an initial presentation and defense of the concept of spiral communication, understood as that which comes from the body that communicates with and through ancestry. It also presents subjective perceptions of feeling, of the body as a territory of experience, and of the wheel as an ancestral communication technology. These aspects contribute to the initial argument of this text based on a direct relationship between spiral time and space and the body. For this methodological crossroads inspired by the forces of Exu, we spoke with Leda Maria Martins (2003; 2021), Florence Dravet (2015), Luiz Rufino (2016; 2019), and Muniz Sodré (2014; 2019); accompanied by Jarbas Siqueira Ramos (2019), Eduardo David de Oliveira (2007; 2012), and Eduardo Miranda (2017; 2020).

Palavras-chave:

Corpo; ancestralidade; comunicação espiralar; afeto; encruzilhada.

Keywords:

Body; ancestry; spiral communication; affect; crossroads.

PARA ABRIR A GIRA²

Estar diante de uma manifestação artístico-cultural e/ou espiritual afro-diaspórica, entre tantas que (r)ex(s)istem³ em território brasileiro é ter a experiência de assistir a corpos que se apresentam como mensageiros de seus territórios, sendo locais de ancestralidade enquanto se encontram abertos ao diálogo e ao sensível em meio às experiências sensoriais ali vivenciadas. Em um terreiro de Candomblé, esse corpo é espaço de dança e movimento, conexão direta com tempo e espaço espiralados, onde passado e presente ocupam o mesmo território. Em uma roda de capoeira esse corpo entra em jogo, comunicando por meio de técnicas ancestrais de sobrevivência; e em samba ele se transforma em ritmo, alegria e resistência cultural. São, nesse sentido, corpos-territórios⁴ de múltiplas performatividades.

Esses corpos, assim apresentados, são aqueles que se comunicam em ginga, embaralhados em tempo e espaços espiralados, em meio a redemoinhos de expressões e sentimentos que apontam relações que vão para além do visível e do humano. São, ainda, corpos que dançam, balançam, caem e se levantam enquanto se comunicam em rodopios, por meio de e rodeados por movimentos circulares de construção coletiva, reagindo ao que acontece ao seu redor enquanto se apresentam com corporeidades distintas, com múltiplas formas possíveis de se comunicar. Enfim, corpos que afetam e são afetados.

Para tais considerações, onde o corpo se comunica em possibilidades infinitas e tem a ancestralidade (Oliveira, 2007; 2012) como seu eixo condutor, apresentamos neste artigo o termo “comunicação espiralar”, que leva em consideração as percepções subjetivas do sentir e que tem o corpo como território da experiência e a roda (o círculo) como tecnologia comunicacional ancestral.

A reflexão advém das encruzilhadas acadêmicas estabelecidas a partir da leitura dos pensamentos de Leda Maria Martins (2003; 2021), escritora e pesquisadora que desenvolve suas reflexões com o saber-fazer das manifestações afro-diaspóricas, e com o conceito trabalhado junto às reflexões exusíacas,⁵ presentes nos escritos de Martins e, também, nos de Luiz Rufino (2016; 2019a; 2019b) e de Florence Dravet (2015). Por sinal, a encruzilhada (de Exu) e suas implicações ainda aparecem para

Jarbas Siqueira Ramos (2019), e com reflexões que conversam com Eduardo Miranda (2017; 2020), Muniz Sodré (2014; 2019) e Rogério Haesbaert (2007; 2020), tanto nas discussões sobre corpo-território, quanto nas questões que envolvem tempo e espaço, além das reflexões sobre o sensível, no corpo e na comunicação.

ANCESTRALIDADE E O TERRITÓRIO DO CORPO⁶

Compreendemos a ancestralidade para além de um conceito, enxergando-a como uma “categoria de pensamento”, que contribui “para a produção de sentidos e para a experiência ética” (Oliveira, 2012, p. 30). Essa percepção nos permite outra forma possível de ver, estar e viver o mundo, tecendo diálogos que reconhecem não só os vivos e as trocas sociais estabelecidas entre e por eles, mas também os mortos, a natureza, o invisível e a cosmologia. Um reconhecimento de que cada forma de comunicação e percepção sensorial no mundo é significativa e representativa na construção de conexões e laços, enriquecendo a troca de afetos. Uma experiência que dialoga com conhecimentos reterritorializados⁷ a partir das conexões ancestrais estabelecidas em diáspora, sendo ainda uma categoria de relação, “pois não há ancestralidade sem alteridade” (Oliveira, 2007, p. 257).

Logo, essa ancestralidade aqui pontuada não se limita ao passado nem tão pouco ao olhar parental de laços de sangue. Aqui sentimos a ancestralidade em meio às trocas e às experiências com o outro, sendo esse outro humano ou não, visível ou não. O ancestral é percebido enquanto elemento que nutre a vida, acreditando que “todos aqueles que somos capazes de invocar como devir são nossos companheiros de jornada, mesmo que imemoráveis, já que a passagem do tempo acaba se tornando um ruído em nossa observação sensível do planeta” (Krenak, 2022, p. 8). Ou seja, é também perceber a possibilidade de o corpo ser territorializado pela e com a ancestralidade.

Ao pensar em território vislumbramos um espaço geográfico, uma área em disputa, muitas vezes promovida pelos sentimentos de posse ou de pertencimento a esse determinado local. Já imaginamos as fronteiras e as barreiras, os limites

e as negociações de um espaço associado ao poder político e econômico, um território de controle público ou privado, controlado por um conjunto de regras ou leis e, muitas vezes, com restrições para que haja acesso de outras pessoas ou grupos (Haesbaert, 2007). Mas também há um caráter simbólico presente nas discussões de território e de territorialidade.

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente 'em casa'. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (Guattari; Rolnik, 1996, p. 323).

Ao pensar o território enquanto espaço simbólico, construído junto às relações que são estabelecidas a partir de e com ele, esse território se torna local em construção, por meio das conexões culturais, estéticas, sociais, corporais e comunicacionais que são construídas ou desenvolvidas por meio de e com esse encontro. Como afirmou Milton Santos (1996, p. 89), "o espaço não é apenas um objeto de contemplação, mas um espaço de ação, onde se desenrolam as múltiplas formas de vida social". Um espaço onde a representatividade está em disputa, assim como a sensação de pertencimento e de reconhecimento para com esse território. Espaço onde a identidade está em conexão e, consequentemente, em transformação.

Esse entendimento nos ajuda a compreender o corpo como território, espaço que habitamos para estar no mundo e, por meio dele, manifestar-nos para o mundo; sendo ainda um local de construção e de reprodução de conhecimento e de experiências. Afinal, "nós não 'temos' simplesmente um corpo, já que 'somos' igualmente um corpo" (Sodré, 2014, p. 12). O pensador brasileiro Muniz Sodré defende que "não há a consciência supostamente sediada no cérebro e o corpo como seu objeto, pois a consciência é uma operação que se realiza em toda parte do corpo. A consciência é corpórea" (Sodré, 2014, p. 12). Dialogando com os pensamentos exusíacos, lembramos que Bara é a presença de Exu em cada corpo vivo, o elemento

primeiro corporificado, e que, junto a Ori, compõe o ser no mundo. "Bara, o corpo, e Ori, a cabeça, que, integrados, marcam as individualidades e os caminhos que cada um de nós carregamos" (Rufino, 2019b, p. 80).

Ao nos reconhecermos igualmente um corpo, como propõe Muniz Sodré, também passamos a "vislumbrar o corpo como o espaço de sentimentos, de afetividades, de exposição para se permitir ser tocado pelo outro, pelas vivências que articulam as territorialidades" (Miranda, 2017, p. 117). É a partir dessa reflexão que Eduardo Miranda propõe, em artigo publicado em 2017, a categoria de corpo-território, o que contribui para reconhecer o corpo não mais como objeto, mas como elemento que permite a esse ser conhecer e perceber o mundo, dando-lhe a condição de compreender sua própria existência a partir da sua corporeidade. Um local de subjetivações,⁷ assim como de vulnerabilidades, mas também de reconhecimento da importância de estar no mundo e ainda de ter contato direto com a ancestralidade. Afinal, o corpo também é espaço de comunicação da ancestralidade, o território onde será possível carregar os companheiros de jornada, como identificou Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019).

Para compreendermos o corpo como território - o corpo-território - como local de ancestralidade é importante perceber a experiência através dele. É com e por meio do corpo que se estabelecem as conexões com o que está ao nosso redor, com o lugar que ocupamos e, também, com o espaço ao nosso redor; e ainda com uma percepção de corpo que "brota de uma noção de corporeidade em toda a sua multiplicidade" meio a uma relação "com os espaços de vivência cotidiana, rompendo, relationalmente, com a visão dicotômica entre materialidade e espiritualidade, sensibilidade e consciência, natureza e sociedade e, obviamente, corpo e espírito" (Haesbaert, 2020, p. 87).

Por meio desse corpo-território são narradas "as histórias e as experiências que o atravessa" (Miranda, 2020, p. 23), como um local de encontro e desencontro, de início e fim, servindo tanto como ponto de partida quanto como ponto de chegada. O corpo é um entrelugar, uma encruzilhada, local de conexão que estabelece outras formas de concepção, "coabitado pela diversidade e pluriversalidade dos entrecruzamentos que o

constitui, suscitando uma nova experiência de lugar que está sempre em instabilidade" (Ramos, 2019, p. 12).

Mas essa instabilidade não condiz com um ponto de fragilidade, mesmo que nela haja vulnerabilidades entrelaçadas ao corpo. O instável aqui favorece a encruzilhada para ser um espaço de constante movimento, ponto de transformação; um entre lugar que dificulta sua definição, assim como o seu fechamento, o seu fim. E exatamente por ser esse entre lugar, "provoca, então, a constituição de estratégias de subjetivação e de experiências intersubjetivas (singulares ou coletivas), que são multidimensionadas e multiversalizadas nas relações de atravessamentos que constituem as encruzilhadas" (Ramos, 2019, p. 12). Reconhecer o instável, e o que há de vulnerável associado ao corpo, contribui para descobrir esse corpo como território e como local de encruzilhadas, além de espaço da ancestralidade.

ENTRE EXUS E ENCRUZILHADAS

Se o corpo é esse espaço de comunicação com a ancestralidade e com experiências que promovem novas constituições espaciais, temporais e comunicacionais, cabe reforçar que "a memória do corpo não é estática, é motora, dinâmica, só se atualiza em gestos, em posturas, numa série de práticas corporais tais como a dança ou a música" (Bona, 2020, p. 29), promovendo novas territorialidades que reconstruem laços e reconstituem a relação desse corpo enquanto território de muitos lugares.

Ele é ponto de transformação e de multiplicidade, porque a relação construída a partir dessa conexão com a ancestralidade também está atrás de individualidade, de elementos que indiquem unidade e que, ao mesmo tempo, valorizam as diferenças em meio a tanta homogeneidade. Por ser local de muitos encontros, esse corpo também é local de novas construções e de potência de criação. São encruzilhadas vivas, que apontam a presença da instabilidade e da vulnerabilidade enquanto se tornam locais de geração e de (re) organização dessas experiências como "espaço de ancestralidade".

Se o corpo é território e encruzilhada, sendo espaço vivo para comunicação com a ancestralidade, faz-

se necessário trazer Exu para este diálogo, "como um saber praticado na diáspora" (Rufino, 2016, p. 56), servindo de força motriz para afastar os carregos coloniais que ainda pesam sobre o corpo e o enxergam como território a ser controlado, monitorado e alvejado quando este não cumpre com o que lhe é imposto. Trazemos Exu "como um radical que se manifesta e cruza diferentes formas de discurso, a partir das sabedorias do corpo em performance" (Rufino, 2016, p. 57).

É Exu, o Orixá, quem dá vida ao corpo, quem assume a função de mensageiro e quem comanda a comunicação - assim como as encruzilhadas, abrindo os caminhos a serem percorridos. Encruzilhada, por sinal, que também "emerge como o tempo/espaço das invenções cruzadas entre um imaginário em África e as suas reverberações criativas, circunstanciais e inacabadas na diáspora" (Rufino, 2019a, p. 28). Definição de encruzilhada que corresponde diretamente com a percepção de confluência de Nego Bispo (Santos, 2018), aproximando os conhecimentos dos povos africanos com as ações que vêm a ser realizadas em terras ameríndias.

A surpresa para os colonialistas e a felicidade para nós é que, quando nós chegamos ao território dos indígenas, encontramos modos parecidos com os nossos. Encontramos relações com a natureza parecidas com as nossas. Houve uma grande confluência nos modos e nos pensamentos. E isso nos fortaleceu. E aí fizemos uma grande aliança cosmológica, mesmo falando línguas diferentes (Santos, 2018, p. 45).

Independente da distância estabelecida para que seja identificada a encruzilhada, esta não deixa de ser o ponto de encontro de cruzamentos, de caminhos possíveis. Até porque, assim como Exu, a encruzilhada multiplica, comunica e movimenta. Ao se deslocar, ou ser deslocada, a encruzilhada dialoga com todas as possibilidades e permite ser atualizada sempre que possível. O improvisar é o que mantém esse diálogo vivo, dinâmico, constante, é o que ainda permite e promove "centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação" (Martins, 2003, p. 70).

A encruzilhada, afinal, pode ser tanto o ponto inicial, visto como ponto de partida, para que seja possível caminhar a partir dali; assim como ponto de chegada, o final aonde se chega, mesmo quando não se quer chegar; e ainda pode ser o ponto de encontro, de proximidade, sendo o nó que reforça os laços de conexão entre os caminhos que chegam ou partem dessa encruzilhada. Nô que está sob o comando de Exu, como citado anteriormente, e que na condição de Enugbarijó - uma das denominações que recebe - tem a capacidade de transformar tudo que engole.

Contam que Enugbarijó, ao nascer, já está com fome. Exige comida de sua mãe, e ela lhe entrega tudo que tem. Ao ponto de Exu, ao terminar de comer todos os seres vivos, diz à mãe ainda faminta que terá de comê-la. A mãe, certa da fome do filho, assim permite. Exu a devora e, em seguida, diz ao pai que também precisa comê-lo. O pai, em reação, o persegue com sua espada e consegue dividir-lo em centenas de pedaços, mas Exu volta a se erguer de cada pedaço, multiplicando-se. O pai volta a persegui-lo e novamente o reparte em centenas de pedaços, repetindo a cena por nove vezes e espalhando-os por todo o mundo. De cada pedaço, ergue-se um novo Exu.

Após pedir ajuda de Orumilá (o detentor do oráculo de Ifá), o pai retorna ao filho e pede a ele que devolva a mãe e todos os demais seres que devorou. Segundo Orumilá, Exu será o responsável em realizar sobre a Terra todas as vontades de seu pai. A partir desse compromisso ele vomita tudo: devolve a vida, transformando o que havia engolido. Todos os seres agora "passam a ser animados com a força de Exu, uma força dinâmica e viva: o princípio animador da existência, oriundo da união das forças fecundas do ar (Oxalá, o pai) e geradoras da água (Oduduá, a mãe)" (Dravet, 2015, p. 18). Dizem assim que Exu está em tudo e em todos que estão vivos. Se há vida, há Exu. Para cada corpo há um Exu. E o chamam de Exu Bará, "ou seja, a força de Exu individualizada no corpo" (Dravet, 2015, p. 18).

Sendo Exu o dono do corpo, ele é a força, como aponta a tradição nagô, que dá vida a todo ser vivo: anima o corpo e lhe permite o movimento. E Exu é mais:

É preciso entender que Exu é o primeiro a ser criado. Ele é filho do pai e da mãe, dos princípios universais masculino e feminino. Mas esses princípios universais - o mar e o ar, Olodumare e Odudua, Oxalá e lemanjá e assim por diante, de acordo com a concepção - já estão no mundo mesmo antes de haver o mundo. São, por isso mesmo, princípios. Já Exu, é filho. É o elemento gerado. O terceiro que possui em si os dois princípios universais do masculino e do feminino. Por isso ele é andrógino. Sobretudo, é aquele que faz o elo entre a vida divina e primordial do princípio e a vida dos seres que passaram a habitar o mundo. Nesse sentido, quando Exu come e vomita os seres, infunde neles a centelha divina de que ele é fruto, os anima com a força dinâmica dos princípios universais, a força divina primordial. Dito de outro modo, no 'presente remissente' está o 'passado anacrônico'. Com isso, ele transita facilmente entre passado, presente e futuro; é a um só tempo ancião, adulto e criança. E mais, Exu é o canal, o transmissor, a mensagem, o código, o trânsito. É o fluxo da comunicação entre um e outro, o sopro da memória que reúne passado e presente, o sopro do ciclo da vida que reúne ancestralidade e descendência (Dravet, 2015, p. 18-19).

Exu é complexo. É difícil compreender - ainda mais a partir de um pensamento judaico-cristão - que o primeiro a ser criado, o elemento um a ser gerado, possa ser tantas coisas ao mesmo tempo. Pode ser, inclusive, o mensageiro dos Orixás. Contam que todos os caminhos de Ifá são falados pela boca de Exu, tanto que uma das histórias comuns do Candomblé relata que, em um determinado momento, cada um dos Orixás que habitavam o mundo deram para Exu um pedaço de sua boca, permitindo que ele falasse por todos com Olodumare (Dravet, 2015). É Exu o comunicador dos Orixás, o porta-voz dessa conexão com o invisível, a voz que leva a mensagem a ser passada. É Exu quem alerta, avisa, comunica, prevê e aconselha! Em outras palavras: "Exu é o princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo. Elemento responsável pelas diferentes formas de comunicação, é ele o tradutor e linguista do sistema mundo" (Simas; Rufino, 2018, p. 20).

Como comunicador, Exu permite a conexão entre o visível e o invisível, assim como o diálogo entre vivos e mortos. Ele carrega as bocas dos Orixás e guarda as encruzilhadas.⁹ Por meio delas permite que os ebós entregues nas esquinas alcancem o destino correto para que desejos, anseios e pedidos possam ser comunicados e atendidos por meio dos múltiplos caminhos das encruzilhadas.⁸ O ebó que

é entregue na encruzilhada, um ato comunicativo entre vivos e ancestrais, é antes recebido por Exu, sendo este o que fará a entrega - ou não - dessa informação a quem a oferta é direcionada. Por isso, também é ele quem come primeiro, pois cabe a Exu receber esse "presente" e, a partir de suas conexões, atuar como mensageiro, o "tradutor e linguista" (Simas; Rufino, 2018).

A partir desses saberes diáspóricos sobre Exu, comprehende-se que parte de um só ponto o que é corpo e o que é comunicação, entendendo ainda que esse mesmo ponto também é uma encruzilhada, local de encontros, de começos e de chegadas. E essas reflexões exusíacas ainda nos levam a compreender que cabe ao corpo comunicar essa presença de vida, partilhando tudo atrelado a ele que contribui para a presença de vida ali. Corpo como sinal de existência e que comunica quem ele é, o que ele sente, o que lhe afeta e o que existe nele - ancestralidade.

Ainda na década de 1990, Leda Maria Martins - pesquisadora, professora, poeta e dramaturga brasileira - começou a conceituar a encruzilhada como possibilidade epistemológica para compreender os estudos de performance, cultura e corpo, em especial do corpo negro. Suas considerações apontam para uma construção a partir da concepção do pensamento nagô/iorubá e também por meio dos conhecimentos das culturas banto, avaliando a encruzilhada como "lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos" (Martins, 2003, p. 69). Sua percepção aponta que:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (Martins, 2003, p. 69).

Ao adotar a encruzilhada como conceito, mas também como possibilidade metodológica e epistemológica, potencializa-se a leitura de manifestações nos "espaços de ancestralidade", assim como da percepção do que vem a ser comunicado pelos e com os corpos presentes

nesses espaços. Compreendendo que encruzilhada também é corpo e corpo também é comunicação, já que encruzilhada, corpo e comunicação são Exu, o olhar aqui direcionado para a encruzilhada é para enxergá-la como um local "de intersecção" (Ramos, 2019, p. 3) - um local de diálogo, de disputa, de troca e de construção. A partir desse cruzamento será possível detectar um "'espaço atravessado', de encontros, desencontros, mudanças e alternâncias; um locus de intermediação" (Ramos, 2019, p. 4).

Como aponta Martins (2003), a noção de centro é difusa na encruzilhada. Porque esse local de encontro está em constante de negociação, é um espaço onde há certa disputa entre duas ou mais opções de trajetos a serem percorridos. E o corpo também se encontra em disputa, principalmente quando ele não aceita as amarras que lhe são decretadas. Assim como a encruzilhada, o corpo é, ao mesmo tempo, um local de soma e de subtração. É de subtração porque, ao se conseguir escolher um dos caminhos possíveis para seguir, abandonam-se as outras opções. É de soma porque, sendo esse corpo um ponto de encontro, local de aproximação, de aprendizado e de conhecimento, a cada trajeto que se abre a partir dessas novas experiências, outras possibilidades de percurso são apresentadas a ele.

Ao assumir o entre lugar, com o corpo sendo ainda o ponto central dos encontros, das distâncias, das proximidades e das diferenças, essa encruzilhada absorve uma rede de afetos e afetações que contribuem para a aproximação com a ancestralidade. Afinal, encruzilhada é possibilidade e, como defende Makota Valdina, também é "um lugar de grande concentração de poder" (Pinto, 2015, p. 165).

COM AFETO E AFETAÇÕES

A partir das reflexões compartilhadas pelos povos Bakongo, Makota Valdina apresenta sete movimentos que podem ser realizados a partir do centro da encruzilhada: "ir para frente, ir para trás, ir para a direita, ir para a esquerda, ir para cima, ir para baixo e, sobretudo, ir para dentro de si mesmo" (Pinto, 2015, p. 165). A busca pelo interior, esse "ir para dentro de si mesmo", ela explica como um movimento de autorreflexão para encontrar qual caminho há de seguir. Essa interiorização de

si também reflete as percepções afetivas do corpo, apontando para um caminho a seguir que reside na compreensão do sensível, daquilo que transcende os sentidos. Nesse exercício, busca-se entender quem se é, o que se deseja e para onde se deve seguir.

O traçado espiralado dessa relação entre ancestralidade e encruzilhada, desenvolvido em redemoinhos, com movimentos que retornam e avançam entre passado, presente e futuro, centraliza o sensível no entre lugar, sendo o corpo o ponto nodal para o agora, para o que já foi e para o que virá. Afinal, está “vivo no corpo das pessoas, no corpo mediador da memória sensorial” (Dravet, 2015, p. 17) um saber ancestral que, para ser praticado, precisa ser comunicado pelo corpo, esse suporte físico que “é, por sua vez, parte do saber, não há separação” (Rufino, 2016, p. 74). O corpo é a “mídia” dessa comunicação com a ancestralidade - uma concepção bem próxima ao que defende a cosmopercepção africana,⁹ com Exu sendo “não apenas meio de expressão, mas também receptáculo da fala do mundo” (Dravet, 2015, p. 20). É o corpo - ponto central da encruzilhada e espaço da ancestralidade - quem comunica o sensível, sendo o entrelugar dos afetos e das afetações.

No fim das contas, o corpo vai comunicar o que está nele e também o que não está. O que constrói o corpo e ajuda a moldar e a formar o que virá a ser também será comunicado por ele; e o que não está presente na sua constituição, ou deixou de fazer parte dessa construção, será comunicado como ausência. É por isso que esse corpo-encruzilhada ainda pode ser compreendido como um local onde tempo e espaço constroem novas relações, com o fim tornando-se meio ou começo de novos trajetos a serem percorridos. Uma encruzilhada espiralada, assim como tempo e espaço.

Quando se fala de Exu também se fala em espiralar o mundo, para que seja possível quebrar as regras que ainda nos cercam e nos limitam para a compreensão de todos os mundos. Até porque encruzilhada e ancestralidade juntas favorecem a pluralidade de pensamentos, movimentos, espaços e tempos, a partir de uma diversidade que “nos permite sempre achar que o outro é importante, que a outra é importante” por “sempre compreender a necessidade de existirem as outras pessoas” (Santos, 2018, p. 48) e porque “em tudo

estão os nossos ancestrais” (Krenak, 2022, p. 8).

Trabalhar com afetos e afetações é também dialogar com o saber orgânico defendido por Nego Bispo (Santos, 2018), aquele que olha para todas as direções e de forma circular. Um saber que enfatiza o conhecimento presente nos saberes ancestrais, nas práticas rituais e nas manifestações culturais das comunidades afro-brasileiras e afro-diaspóricas. Essa noção reconhece que o saber é construído de maneira coletiva, dinâmica e em constante transformação. Assim, em meio a círculos e espirais, “onde passado e presente se relacionam de modo espiralar para a produção de sentidos sobre a experiência de vida” (Ramos, 2019, p. 7), e com o passado “definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado” (Martins, 2003, p. 79), a encruzilhada torna-se também ponto de encontro para o sensível e o afeto.

Em outras palavras, falamos de um passado ancestral que, por meio do tempo espiralar, é resgatado, reterritorializado em corpo, promovendo o encontro, em mesmo espaço e tempo, de passado e presente, para que por meio dessa relação seja possível estabelecer um ponto de encontro no agora e ainda vislumbrar quais percursos podem ser traçados, a partir dessa encruzilhada do tempo, para a construção do que está por vir. E nessa perspectiva espiralada do tempo, não há um retorno para um ponto inicial, o corpo “se relaciona com esse tempo memorial (mítico e ritual) na medida em que evoca para o tempo presente a ancestralidade, criando um ambiente de interlocução entre passado e presente” (Ramos, 2019, p. 9).

Essa relação espiralada não é construída somente a partir do tempo, mas também a partir do espaço. Nas experiências dialógicas com a ancestralidade, que se encontram nas manifestações artístico-culturais e espirituais de construção afro-diaspórica - como apresenta Leda Maria Martins no livro *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá* (2021) -, misturam-se espaço e tempo em corpo e identidade. Esse fenômeno aponta os espaços onde ocorrem as manifestações artísticas-culturais e/ou espirituais afro-diaspóricas - incluindo o corpo-território - como locais para manifestar as experiências, para se posicionar

dante do mundo, para dar sentido à existência.

É no e pelo uso desses espaços, e das relações cosmológicas que podem ser atribuídas e construídas a partir deles, em meio aos afetos, que também se estabelecem as relações com a ancestralidade. Compreendendo que esses espaços são mais do que locais em disputa, sendo ainda locais de história, de memória, de conhecimento, de relações sociais e de experiências afetivas, a serem construídas e vivenciadas a partir das relações espiralares com a ancestralidade, comunicadas com e a partir do sensível.

Dessa forma, é o corpo - território, encruzilhada, espaço de ancestralidade e aberto a experiências afetivas - quem promove o encontro entre tempo e espaço e ainda é o meio comunicador da ancestralidade. Afinal, a "comunicação não é necessariamente apenas a comunicação da mídia, a comunicação das redes, mas passa também pelos corpos que se encontram. Corpos e discursos que se encontram" (Sodré, 2019, p. 8). Neste caso, corpos que se comunicam em tempo e espaço espiralados, construindo outras relações do corpo com o espaço-tempo, a partir do contato direto com uma ancestralidade que envolve passado e presente, morte e vida, invisível e visível.

COMEÇO, MEIO E COMEÇO¹¹

Esse emaranhado de palavras e reflexões escritas nessas linhas acima são um esforço para apresentar um caminho que busca olhar para a comunicação a partir de percepções subjetivas e via ancestralidade, com o corpo sendo o ponto sensível de afetação: a encruzilhada. Para tanto, o exercício proposto foi o de considerar o corpo como espaço de encontros e afetos, por meio de uma comunicação espiralar, desenvolvida a partir de círculos - assim como as rodas que demarcam o espaço de experiência - e na relação direta do corpo com o tempo, o espaço e a ancestralidade.

Por sinal, o movimento circular presente na roda de capoeira ou na roda de samba, e que segue presente na Gira de Umbanda, assim como no Xirê do Candomblé,¹² é encontrado em grande parte dessas e de outras manifestações artísticos-culturais e/ou espirituais afro-diaspóricas, e em diferentes formatos ou usos. A ação feita em círculo, como ciranda que canta e dança enquanto

os olhares se trocam em curvas, é território para corpos que comunicam ancestralidade. Esse círculo (ou a roda) é defendido aqui como uma tecnologia comunicacional de povos que trocam entre si seus saberes e segredos de resistência. Ainda é símbolo de fortalecimento do diálogo, do coletivo e do aprendizado, enriquecido pelo saber-fazer do corpo em processo de (re)construção de outros territórios, assim como de outras territorialidades.

Esse caminho ainda defende "a comunicação como um novo modo de organização", para que "ela reorganize novos instrumentos e novas ferramentas, (...) como um dispositivo para abranger e reorganizar" (Sodré, 2019, p. 5). Para isso, defendemos uma epistemologia da comunicação construída a partir da experiência do corpo enquanto espaço de encruzilhada com a ancestralidade, e tendo Exu como eixo condutor da centralidade do corpo afetivo. Um corpo que, em contato com essas manifestações afro-diaspóricas, apresenta conhecimentos e tecnologias de uma cosmopercepção africana, reterritorializando significados e saberes que são registrados e apresentados, algo próximo do que defende Diana Taylor (2013, p.17) ao afirmar que "as performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social".

A partir dessa "organização rítmica e gestual origina-se uma matriz corporal, que se desterritorializa e viaja" (Sodré, 2014, p. 18), com elementos que apresentam tecnologias capazes de fomentar novas relações humanas, de se comunicar com o invisível, de dialogar por meio do sensível e, ainda, de construir percepções sensoriais de existência e de troca. É o afeto ancestral como força "potencial de reterritorialização cultural (e até mesmo política)" (Sodré, 2014, p. 19).

Os caminhos a serem percorridos a partir do que propomos aqui buscam uma comunicação sensível do corpo com a ancestralidade. E o desafio está em conseguir dar materialidade a questões subjetivas, em meio aos múltiplos sentidos de uma comunicação que perpassa por dimensões sociais, culturais, políticas e estéticas. Para isso, exige-se estratégias de negociação e de reelaboração, que partem do deslocamento de sentidos a partir de uma construção coletiva, estabelecidas numa relação direta e subjetiva, em meio ao processo

de reflexividade. Esse processo enriquece a concepção de corpo-território ao proporcionar uma abordagem dinâmica e autoconsciente sobre como o corpo é percebido, habitado e expressado individual e coletivamente. Ao fortalecer a ideia de que o corpo não é apenas um espaço físico, mas um território complexo de significados, relações e transformações, que se desenvolvem ao longo da vida de uma pessoa e ao longo das gerações, abre-se espaço para a compreensão das memórias, emoções e conexões ancestrais que se manifestam com e através desse corpo.

REFERÊNCIAS

- BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- DRAVET, Florence Marie. Corpo, linguagem e real: o sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v.68, n.3, p. 15-25, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2015v68n3p15>>. Acesso em: 1 set. 2023.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HAESBAERT, Rogério Costa. **O mito da desterritorialização**: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- HAESBAERT, Rogério Costa. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, Niterói, v.22, n.48, p. 75-90, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100>>. Acesso em: 1 out. 2023.
- KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Língua e Literatura**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 1 out. 2023.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- MIRANDA, Eduardo Oliveira. Experiências do corpo-território: possibilidades afro-brasileiras para a Geografia Cultural. **Élisée - Revista de Geografia da UEG**, Goiás, v.6, n.2, p. 116-128, 2017. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/elisee/pt_BR/article/view/6621>. Acesso em: 1 out. 2023.
- MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Corpo-território & Educação Decolonial**: Proposições afro-brasileiras na invenção da docência. Salvador: EDUFBA, 2020.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: Educação e Cultura Afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, Brasília, n.182, p. 28-47, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456/4068>>. Acesso em: 1 out. 2023.
- OYEWÙMÍ, Oyérónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- PINTO, Valdina. **Meu caminhar, meu viver**. Salvador: Sepromi, 2015.
- RAMOS, Jarbas Siqueira. Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de interseção. In: **Anais X Reunião Científica da Abrace da Abrace**: Artes Cênicas e Direitos Humanos, 10^a edição, Campinas, v.20, n.1, 2019. Disponível em: <<https://www.iar.unicamp.br/publionline/brace/hostingiar.unicamp.br/publionline/index.php/brace/article/view/4470.html>>. Acesso em: 1 out. 2023.
- RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, Niterói, n.40, p. 54-80, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41797>>. Acesso em: 1 out. 2023.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019a.

RUFINO, Luiz. O que pode Elegbara? Filosofias do corpo e sabedorias de fresta. **Voluntas**, Santa Maria, v.10, p. 65-82, 2019b. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/39951>>. Acesso em: 1 out. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos (Nego Bispo). Somos da Terra. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n.12, p. 44-51, 2018. Disponível em: <<https://piseagrama.org/somos-da-terra/>>. Acesso em: 1 set. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos (Nego Bispo). Começo, Meio e Começo. **Revista Revestrés**, Piauí, 2024. Disponível em: <<https://revistarevestres.com.br/intervista/comeco-meio-e-comeco/>>. Acesso em: 1 jul. 2024.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SIMAS, Luiz A.; RUFINO, Luiz. **A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

SODRÉ, Muniz. Cultura, corpo e afeto. **Dança**, Salvador, v.3, n.1, p. 10-20, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13161>>. Acesso em: 1 out. 2023.

SODRÉ, Muniz. Do lugar de fala ao corpo como lugar de diálogo: raça e etnicidade numa perspectiva comunicacional. **Reciis**, Rio de Janeiro, v.13, n.4, p. 1-11, 2019. Disponível em: <<https://www.reciis.icti.fiocruz.br/index.php/recciis/article/view/1944>>. Acesso em: 1 nov. 2023.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Notas

¹ Uma segunda versão deste texto foi apresentada no GT Epistemologia da Comunicação, durante o 34º Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação).

² Gira é o nome dado aos eventos realizados em terreiros de Umbanda, onde ocorre o encontro e, consequentemente, o diálogo entre o corpo do umbandista e o corpo do ancestral (entidades, espíritos). Neste uso da palavra no subtítulo, trata-se de uma “gira acadêmica”, como diria Luiz Rufino (2019b).

³ Exercício necessário para somar os verbos “resistir” e “existir”.

⁴ Corpo como local para se habitar o mundo e, por meio dele, manifestar-se para o mundo. Local de construção e de reprodução de conhecimento e de experiências. É reconhecer a importância do corpo e da forma como esse corpo é ocupado e, também, como ele ocupa outros espaços, promovendo as experiências que os indivíduos estabelecem com esses locais e, também, as experiências que são provocadas ou construídas a partir de e com esse corpo.

⁵ Em referência ao que vem de Exu e seus ensinamentos é importante destacar que Exu (Exú, em iorubá) é Orixá da comunicação e do corpo, dono da encruzilhada e o mensageiro, no Candomblé. Exu também é entidade na Umbanda, ancestral (espírito desencarnado) que se comunica usando o corpo do umbandista para se tornar “visível”. Há ainda quem enxergue Exu como demônio, mantendo vivos os olhos colonizadores, mas também há quem sinta Exu como força de existência, dono do sopro da vida.

⁶ Sodré (2002, p. 39) relaciona o território do corpo “com o espaço pessoal, como o próprio corpo e o espaço adjacente - esta é uma delimitação invisível do espaço que acompanha o indivíduo, sendo capaz de se expandir ou contrair-se de acordo com a situação e caracterizando-se, portanto, pela flexibilidade. Para falar das experiências do território corpo usamos o conceito de corpo-território.

⁷ Também é Sodré (2002, p. 53) quem nos apresenta que é possível reterritorializar “através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber”, a partir do conhecimento presente nesses corpos e vinculados com os cultos “aos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais”, por exemplo.

⁸ Entende-se por subjetivações os processos pelos quais as pessoas passam e com os quais se constitui um indivíduo único, compreendendo-o, ainda, como agente ativo na construção de si mesmo e no desenvolvimento de suas subjetividades (suas perspectivas individuais de sentir o mundo).

⁹ Ebó, em algumas Casas de Umbanda, é usado para significar um trabalho ou uma oferta que será realizada a pedido de alguma entidade ancestral, buscando alcançar algo positivo ou retirar algo negativo da vida da pessoa que fará a entrega do ebó. Não necessariamente terá

o mesmo significado em todas as Casas de Umbanda, assim como também não será o mesmo para terreiros candomblecistas.

¹⁰ A socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2021), em *A invenção das Mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, identifica a cosmopercepção como “uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (Oyěwùmí, 2021, p. 29); entendendo-a como “um termo mais holístico que ‘cosmovisão’, porque enfatiza a totalidade e a percepção dos modos de ser” (Oyěwùmí, 2021, p. 272), sem se prender apenas a um sentido e ampliando o entendimento de como é possível sentir o mundo para além da cosmovisão ocidental.

¹¹ Trecho inspirado na poesia de *Nego Bispo*, disponível no final da entrevista publicada pela *Revista Revestrés* em fevereiro de 2024 (Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/comeco-meio-e-comeco/>).

¹² Palavra “iorubá”, que pode significar roda, assim como para nomear as festas oferecidas para Orixás, em terreiros de candomblé.

SOBRE OS AUTORES

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes é doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (FAFICH/UFMG). É jornalista e mestre em Comunicação e Territorialidades (POSCOM/UFES), com especialização em Linguagens Visuais e Multimídia (UFES). Seus interesses de pesquisa envolvem comunicação e ancestralidades, corporeidades, gênero e sexualidade. Também trabalha com assessoria e produções para projetos culturais. E-mail: maulgom@gmail.com

Camila Maciel Campolina Alves Mantovani é professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social (FAFICH/UFMG). É jornalista e doutora em Ciência da Informação (ECI/UFMG). Seus interesses de pesquisa envolvem estudos organizacionais, comunicação em museus e espaços de cultura, comunicação e acessibilidade, corporeidades e tecnologias. Atualmente, é diretora adjunta e coordenadora do Núcleo de Comunicação e Design do Espaço do Conhecimento da UFMG. E-mail: camilamm@gmail.com

Recebido em: 14/12/2024

Aceito em: 30/04/2025

ESCREVIVÊNCIA, ORALITURA E PROCESSO CRIATIVO ARTÍSTICO: DIÁLOGOS A PARTIR DA GRAFIA-DESENHO

“ESCREVIVÊNCIA”, “ORALITURA” AND ARTISTIC CREATIVE PROCESS: DIALOGUES BASED ON HANDWRITING-DRAWING

Maria Luiza Teixeira Ramos Galacha
PPGA-UFES

Resumo

A escrita, enquanto ferramenta potente no processo criativo artístico, tem suscitado debates e ganhado cada vez mais espaço na Arte Contemporânea. Com o objetivo de explorar a relação entre a escrevivência, oralitura e as possibilidades de desenho a partir desses enredos, interessa também pensar o processo narrativo, de pensamento e de reflexão dentro de um contexto de racialidade de interseccionalidade. Seguindo uma abordagem que vai de encontro às escritas, poéticas e processos de criação em artes através das obras de Leda Maria Martins, Conceição Evaristo e Rubiane Maia, esse artigo promove um elo entre produções artísticas visuais e produções escritas, que, juntas, demonstram como esse processo se torna profundo e poético a partir de uma simbiose.

Palavras-chave:

Escrita em artes; escrevivência; oralitura; processo criativo; interseccionalidade.

Abstract

Writing, a powerful tool in the artistic creative process, has sparked debate and gained increasing prominence in Contemporary Art. To explore the relationship between writing, oral reading, and the possibilities of drawing based on these narratives, it's also valuable to consider the narrative, thought, and reflection process within a context of racial intersectionality. Following an approach that addresses writing, poetics, and creative processes in the arts through the works of Leda Maria Martins, Conceição Evaristo, and Rubiane Maia, this article links visual and written artistic productions. Together, these demonstrate how this process becomes profound and poetic through symbiosis.

Keywords:

Writing in arts; write life; oralization; creative process; intersectionality.

A RELAÇÃO ENTRE A ESCRITA, A VIDA E A ARTE

"Tenho a memória do fato protegida pela memória da palavra" (Evaristo, 2016, p. 86). Inicio o presente texto com essa citação e questiono: qual diálogo pode-se pensar entre Leda Maria Martins e Conceição Evaristo? Talvez a encruzilhada entre elas se dê pelo fato de que a escrita está intimamente ligada com a escuta, como confidencia Conceição: "Creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância" (Evaristo, 2007, p. 20). É como se a palavra, antes de ser escrita, habitasse um espaço de escuta atenta e acolhedora, um espaço onde as vozes da comunidade, da família, da história, se entrelaçam e se transformam em narrativa. O diálogo entre Leda Maria Martins e Conceição Evaristo celebra a potência da palavra e a importância de valorizar as diversas formas de expressão, especialmente aquelas que emergem das comunidades marginalizadas. A escrita e a *oralitura*, termo cunhado por Leda Maria Martins em sua obra *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* (2021a), quando se encontram, dão origem a uma literatura rica, complexa e profundamente engajada com as questões sociais e políticas da contemporaneidade.

Em *Evento-corpo e evento-palavra*, texto presente na obra *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (Martins, 2021b), Leda discorre a respeito da linguagem discursiva escrita, como a que desempenha um papel "exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento" (Martins, 2021b, p. 32), de uma forma que, inclusive, apaga e deslegitima outras linguagens como fonte de excelência na transferência de saberes, como a *oralitura*.

O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. Tornando exclusiva a escrita letreada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber (Martins, 2021b, p. 34).

Com isso, questiono, seria a *escrevivência* uma estratégia de insubmissão? Um mecanismo, uma

tecnologia que auxilie sujeitos racializados a sustentarem e organizarem sua própria trajetória pessoal, e ainda compartilharem entre si? Esse debate traz à tona a emblemática frase de Adrienne Rich, registrada por bell hooks: "esta é a língua do opressor, no entanto, eu preciso dela para falar com você" (hooks, 2008, p. 858). A partir dessa afirmação, Rich aponta para o paradoxo de utilizar uma linguagem que foi construída para dominar, mas que, ao mesmo tempo, pode ser reappropriada e utilizada como ferramenta de libertação. A linguagem e a escrita, nesse contexto, não são apenas formas de expressão individual, mas também um ato político que permite a visibilização de experiências e saberes que foram historicamente silenciados. A escrita funciona como relação de poder. Lélia Gonzalez (2020) define como "pretoguês" o que seria a "marca de africanização do português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravizados africanos de 'pretos' e os nascidos no Brasil de 'crioulos')" (Gonzalez, 2020, p. 354). A definição de "pretoguês", proposta por Gonzalez, nos provoca uma profunda reflexão sobre a história e a formação da língua portuguesa falada no Brasil. Ao vincular o termo à "marca de africanização" (Gonzalez, 2020, p. 354), a intelectual nos apresenta uma perspectiva que valoriza a contribuição das pessoas de África na construção da nossa identidade linguística. Dessa forma, a *escrevivência* tem potencial para atuar como um convite a burlar o pensamento elitista, que permeia fortemente inclusive o campo acadêmico e o sistema artístico. Ao valorizar a experiência vivida, a *oralidade* e a subjetividade, esses escritos desafiam os padrões tradicionais de produção textual e abrem espaço para novas vozes e novas narrativas.

Isto posto, como envolver tais discussões a respeito da narrativa dos sujeitos, seja pela *oralitura* ou pela *escrevivência*, com a arte e seus desdobramentos? Em sua tese de doutorado, a artista e pesquisadora Janaína Barros discute o racismo, a invisibilização que acontece com os corpos negros e a ausência verificada desses sujeitos nos espaços artísticos. Segundo a intelectual, "os artistas visuais revisitam as referências de origem não ocidentais para a construção de novos discursos [...]" (Viana, 2018, p. 51), demonstrando que a história da arte ora evidencia determinados protagonistas, ora silencia

outros, e que urge a necessidade de escrever uma história com outras perspectivas, inclusive em outros formatos, como o da escrita de si como escrita-potência. A linguagem que perpassa a arte afro-brasileira tem outra concepção, ela vem carregada de resistências e saberes que, muitas vezes, são repassados de maneira oral dos mais velhos aos mais novos, seguindo uma tradição e uma ancestralidade que não cabe em um ensino engessado. A arte, por sua vez, possui uma sensibilidade e uma poética a partir da qual os artistas e as artistas afrodescendentes conseguem se manifestar de maneiras múltiplas.

Na série performática *Negrociação - Minha língua está em sua boca e eu a quero de volta* (2022-2024), o artista Yhuri Cruz realiza várias ações, dentre elas, uma interação com o público, onde a prática da oralidade funciona como fonte primeira e essencial para a construção da obra. Essa articulação acontece com a condição de troca, na qual o artista convida o público a trocar suas vozes por camisetas estampadas com a imagem de Anastácia Livre. Essa manifestação do artista é uma forma dupla de insubmissão, funcionando como uma maneira de burlar a imposição da língua do colonizador, é uma ação que valoriza e coloca a oralidade do corpo como fator primário de habilidade, e não a escrita, como habitualmente ocorre. Além dessa performance, a própria obra de Anastácia Livre é algo que envolve o silenciamento forçado da fala de mulheres pretas, principalmente. A obra dialoga com uma postura de desobediência e de recriação contranarrativa.

EXPERIMENTAÇÕES VISUAIS ENTORNO DA ESCREVIVÊNCIA E DA ORALITURA

A subjetividade negra, trazida por Leda e Conceição no início desse artigo, também permeia o campo da arte. No escrito *Da grafia-desenho de minha mãe: um dos lugares de nascimento de minha escrita* (Evaristo, 2007), Conceição expõe uma relação sensível e visual, que faz com que as linhas das palavras se desmanchem em um desenho à medida que deslizamos o olhar sobre cada uma delas. A autora descreve a forma como sua mãe fazia do graveto, um lápis, e da terra lamaçenta, um papel. Do movimento de transpassar o abstrato do gesto para o registro visual não se traduzia, necessariamente, em palavras, mas sim em

desenho. São as “grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento” (Martins, 2021b, p. 23). Em diálogo com esse escrito, *Performances do tempo espiralar* (Martins, 2021b) habita esse artigo no sentido de compreender que, assim como o tempo age no movimento do corpo, ele também age no movimento dos gestos que formam palavras. Nesse sentido, surgem imagens que designam sentimento e sensações. A partir do trecho da escrita sensível de Conceição, reproduzido abaixo, é possível criar imagens à medida que a leitura vai sendo realizada. Logo a seguir, incluímos uma ilustração (Figura 1), resultado da leitura atenta desse trecho.

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamaçenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. Na composição daqueles traços, na arquitetura daqueles símbolos, alegoricamente ela imprimia todo o seu desespero. Minha mãe não desenhava, não escrevia somente um sol, ela chamava por ele, assim como os artistas das culturas tradicionais africanas sabem que as suas máscaras não representam uma entidade, elas são as entidades esculpidas e nomeadas por eles. E no círculo-chão, minha mãe colocava o sol, para que o astro se engrandecesse no infinito e se materializasse em nossos dias (Evaristo, 2007, p. 16).

Deslizar o traço e deixar que o cenário criado na imaginação através da leitura guie o desenho é uma experiência quase de transe. É um tempo de concentração, um instante em que primeiro é necessário digerir as palavras, e a partir delas formar uma visualidade, para, então, transpassar o que se sonhou para o papel. Esse (e muitos outros)

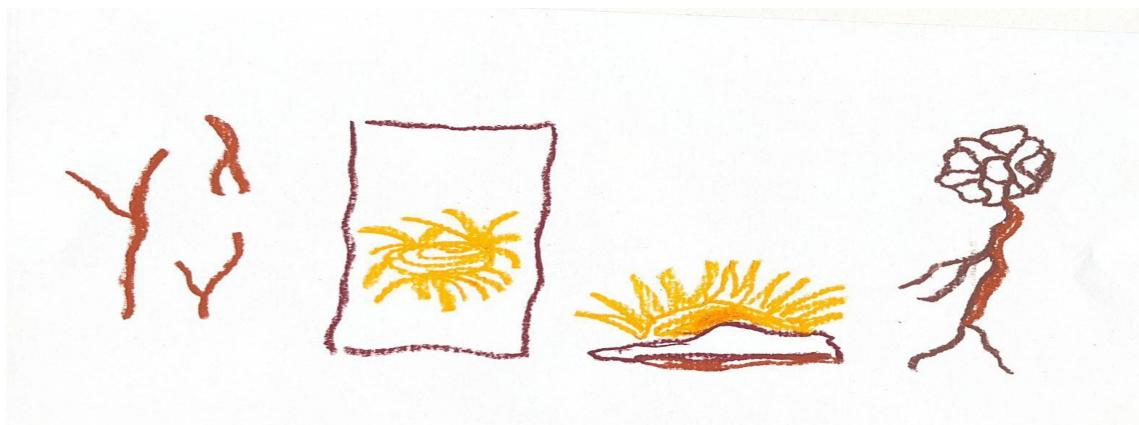


Figura 1 - *A dança entre a terra e o sol*, de Maria Luíza Galacha. Giz pastel oleoso sobre papel A4.

Fonte: Galacha, 2024.

escritos de Conceição nos faz sonhar acordadas.

Além dessas confabulações, é possível também pensar a escrita como performance. As ideias de Leda Maria nos levam a ver a escrita como um ato que envolve o corpo e o tempo. Desta forma, a ilustração das *escrevivências* poderia, então, explorar essa dimensão performática, utilizando elementos visuais que sugerissem movimento, ritmo e corporeidade. A arte carrega um caráter de espelho das emoções, de intensificar e proporcionar descobertas nos processos de subjetivação. O tempo dentro do corpo. O tempo habitando o corpo como casa e “grafando no gesto” (Martins, 2021b, p. 22). Essas confabulações nos levam a encontrar maneiras de agenciar as relações entre a arte, a vida e a escrita.

Nessa relação de tempo-produção-processo criativo, Rubiane Maia é uma artista que bebe da fonte de acontecimentos e fazeres cotidianos para recolher “as matérias de expressão de seus processos criativos” (Alves, 2020, p. 5), dessa forma, penso, por que não utilizar a *escrevivência* como manancial para elaborar obras? A artista tem apreço por poéticas que operam dentro de uma liberdade em ressignificar movimentos e elementos presentes no dia a dia, e que geralmente passam despercebidos, sendo assim “invisíveis ações do cotidiano” (Martins, 2021b, p. 21). É nesse instante que acontece a “seleção daquilo que faz parte do tempo da criação” (Alves, 2020, p. 5), e a artista promove a encruzilhada de temáticas que não fazem, necessariamente, parte de um mesmo

momento e tempo. Um detalhe é que o corpo é o cerne, o barulho gerado pelo corpo é o som que prevalece, o balançar e a gestualidade do corpo protagonizam as cenas. Assim, o processo criativo de Rubiane, ao tensionar a arte no seio dos jogos de força que atravessam o panorama da vida contemporânea, evoca outros agenciamentos, outras significações, outros afetos, outros desejos, outros territórios, outras identificações, outras linguagens – em suma, outras cotidianidades nas quais a vida possa se afirmar e se realizar como pura potência (Alves, 2020, p. 6).

É sobre dar outro sentido às experimentalidades da vida, um eterno retorno de questões que podem ser registradas de maneiras múltiplas no campo da arte. Para além de sua consagração com produções artísticas, é importante pontuar a forma como Rubiane Maia produz sua dissertação intitulada *DESVIOS, sobre arte e vida na contemporaneidade* (2011), costurando escritos em formato de diários em meio a textos acadêmicos que promovem essa estética-visual-conceitual rompendo paradigmas.

A caligrafia é algo único no sentido de traço do sujeito, uma verdadeira marca identitária que cada pessoa possui, é sua própria letra e forma de escrever. A escrita é também desenho. No momento em que escrevemos, existe uma concentração mental nos traços e física no pulso (um apoio para o suporte para que não balance e, consequentemente “borre” as palavras), ou seja, existe um esforço visual investido. Por isso, a escrita é desenho, um desenho que revela uma



Figura 2 - *Búfala e senhora das plantas* (23x0,8x29 cm), de Rosana Paulino, 2020.

Aquarela, grafite e carvão sobre papel.

Fonte: Paulino, 2020.

subjetividade inclusive.

Retornando às reflexões acerca de temporalidades, em *Quando o sol aqui não mais brilhar: a faléncia da negritude* (2022), Castiel Vitorino Brasileiro discorre sobre a divisão limitante do tempo-pensamento linear, criada pela colonialidade: “a categoria espaço-tempo é em si uma delimitação cognitiva que nos impossibilita perceber a vida da maneira espiralada que ela é” (Brasileiro, 2022, p. 45). A artista, que também navega pela produção escrita-acadêmica, é uma forte referência para contribuir com essa discussão, pois une a perspectiva de tempo e memória que foi violada pelos colonizadores. Sobre esse assunto, faz menção à obra de Kilomba: “O que acontece na colonialidade é uma disputa pela memória. A supremacia branca reposiciona vidas em sua ecologia do esquecimento, tornando-nos reféns das Memórias de Plantação” (Brasileiro, 2022, p.

70).

Exaltar referências que são atravessadas pela interseccionalidade, decolonialidade, escrevivência, oralitura, e insubmissões outras, é uma estratégia de subverter o lugar violento que o racismo estrutural as coloca. Com isso, é importante pontuar Rosana Paulino, uma artista com uma produção de obras que transpassam diversas linguagens artísticas e tendo essa insubmissão como temática. Em especial, ela possui duas obras que lidam com a estética de livro de artista, *¿História natural?* (2016) e *Búfala e senhora das plantas* (2020) (Figura 2). Esses cadernos de artista evidenciam a relação manual da escrita com a prática visual da artista, demonstrando da melhor forma que é possível conectar uma prática a outra.

Seguindo esse pensamento, questiono, como



Figuras 3, 4 e 5 - Série Entrelaçadas, de Maria Luíza Galacha. Ilustração digital.

Fonte: Galacha, 2020.

compor um desenho nessa forma linear caligráfica, que represente o sentido de escrevivência? Na série *Entrelaçadas* (2022) (Figuras 3, 4 e 5), utilizei linhas contínuas que se desdobram de forma maleável e, às vezes incompletas, dançando nessa forma de traço caligráfico. Busco um registro poético de corpos ilustrados que são protagonizados por mulheres, e que fazem alusão a mim e a quem contribui com meu desenvolvimento humano e afetivo, aquelas que são sempre a base de toda família preta, as mães, as tias, as avós. As histórias e lembranças se cruzam e se encontram, e há uma proposta para

que o espectador faça uma reflexão sobre o que sente, um momento de introspecção e pausa nas memórias. A sensibilidade dos desenhos espelha como você se vê e onde amarra seus sentimentos, bons ou ruins, angústias ou satisfações.

Nessas ilustrações estão representadas a avó (Figura 3), a neto (Figura 4) e a mãe (Figura 5), e há um elemento que se repete entre elas, um coração anatômico. Coexistindo em diferentes lugares, ele representa o elo afetivo entre essas mulheres, seja como fruto de um plantio, amarrado

aos pés e servido como base e sustento, ou no seio do corpo, como na última figura. Pensando em um contexto de mulheres racializadas, essa escolha por uma representação coletiva e não individual vai de encontro ao que Patricia Hill Collins (2019) diz sobre espaço seguro, e ainda Lélia Gonzalez (2020) sobre o termo criado *ameficanas*, que caminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica, pois “identifica, na diáspora, uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e pesquisada com atenção” (Gonzalez, 2020, p. 363). São grandes similaridades que nos unem sobre o chamado “espaço seguro”, essa relação matriarcal que existe em muitas famílias pretas, nas quais são mulheres que organizam a estrutura cotidiana da família. Dessa forma,

A relação mãe/filha é fundamental entre as mulheres negras. Inúmeras mães negras empoderaram suas filhas ao transmitir o conhecimento do dia a dia, essencial para a sobrevivência das mulheres afro-americanas. Filhas negras identificam a profunda influência que suas mães tiveram em suas vidas. [...] No conforto das conversas cotidianas, por meio de conversas sérias e do humor e na condição de irmãs e amigas, as mulheres afro-americanas afirmam a humanidade umas das outras, afirmam sua excepcionalidade e seu direito de existir (Collins, 2019, p. 287).

Essa rede de relacionamento de mulheres pretas umas com as outras, independente de um laço familiar ou de amizade, é bastante simbólica, é uma ferramenta estratégica de sobrevivência inclusiva. Novamente, citamos a artista-intelectual-escritora Grada Kilomba, responsável por uma das obras sobre racismo mais emblemáticas já produzidas. Sua obra *Memórias da plantação* (2020) utiliza suas experiências, e de outras mulheres negras, para narrar como o racismo nos afeta, principalmente quando as mulheres ocupam espaços privilegiados, como a universidade ou o campo artístico. Além disso, existe a poética de se trabalhar com a memória em passagens que saíram de registros de diários. Esses episódios descritos por ela exploram o racismo cotidiano como uma realidade psicológica e nos ajudam a compreender a dimensão estrutural existente, e como o racismo se faz presente nas práticas cotidianas. A seguir, um registro (Figura 6) de um trecho-diário que

demonstra questões sensíveis acerca de uma vivência como essa.

03/07/2020, 19h11. Vamos jantar, eu e vovó. Minha mãe foi embora hoje depois do almoço. Foi muito legal o tempo que ela ficou aqui, nós conversamos e a vovó contou histórias da vida dela pra gente, que ela foi lavadeira e ajudava a mãe dela (minha bisavó) a passar e lavar casa e roupa de mais de três famílias, e não recebia nada por isso... também contou que quando trabalhava em casa de branca, a Dona Jaci que eu conheci quando criança, ela não podia comer enquanto todos não saíssem da mesa. Eu achei muito pesado. Minha mãe disse que ela é a nossa Griô da família.¹

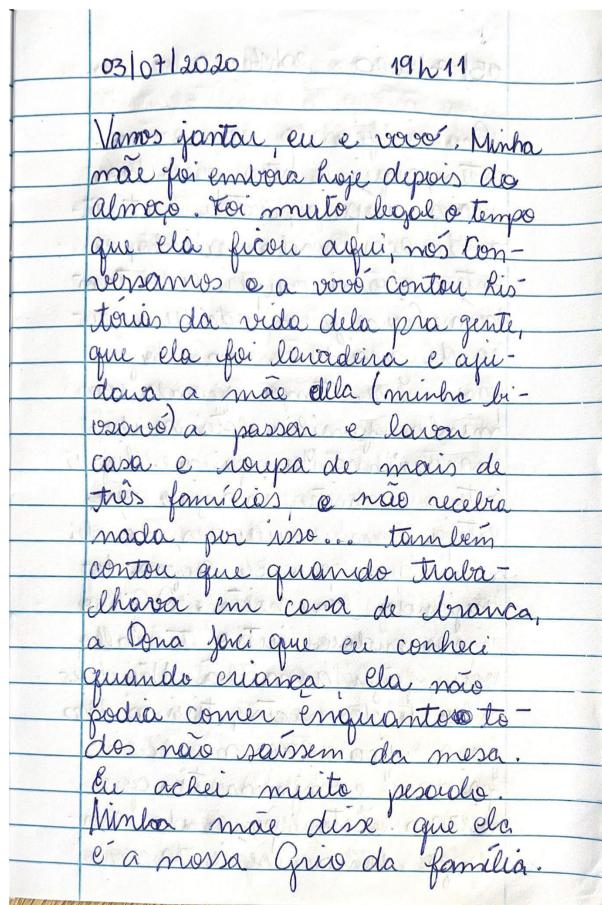


Figura 6 - Imagem de manuscrito de diário pessoal de Maria Luíza Galacha, 2020. Fotografia. Formato A5.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

O diário em si já carrega essa sensação de intimidade, desabafo, confidencialidade. Quando utilizado no intuito de descarregar violências de cunho racial, patriarcal ou afins se tornam ainda mais profundos. Assim, é uma prática que tem potencial inclusive libertário do sujeito e que pode suscitar produções e obras de referência como as que foram aqui citadas ao longo deste artigo.

IN(CONCLUSÃO)

Pode-se pensar que essas produções poético-artísticas funcionam como extensão das raízes plantadas por Conceição Evaristo e por Leda Maria Martins? Essa frase vem no sentido de perguntar, justamente para fomentar o debate, e contrapor a essa falsa noção de que precisamos sempre chegar em uma conclusão. É uma perspectiva ilusória e limitante, pois cai nessa construção de tempo linear início-meio-fim.

Nessa relação de registro de vivências-grafias-desenhos em um “tempo indistinto” (Martins, 2021b, p. 24), é interessante lembrar como Exu pode ter matado um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje? Vivemos com uma necessidade muito forte de sempre demarcar o tempo. O que é esse tempo? Como artistas, escritores/as e pessoas que possuem suas práticas artísticas cotidianas podem transparecer suas subjetividades em suas produções? E quando vivenciam uma “terceira camada” (Piper, 2020), essa interseccionalidade, como isso aparece? Chamo esse tópico de (in) conclusivo justamente porque nem todas essas perguntas darão conta de serem respondidas, ou de se contentar com uma resposta única. Tempo e vivência são movimentos, e movimentos são plurais, diversos.

A trajetória social e a posição que o indivíduo ocupa em determinado campo podem interferir na oportunidade mais ou menos favorável de nele atuar (Bourdieu, 1996). Logo uma pessoa que é atravessada pela interseccionalidade, uma mulher preta, terá o acesso mais restrito perante a outros sujeitos. Assim, a produção artística-escrita-intelectual já existente, como as de Conceição Evaristo e Leda Maria Martins, por exemplo, passou por muitas camadas, e levou certo tempo até chegar à consagração alcançada. Importante frisar que essa legitimação nem é sobre a qualidade

da produção, o que ocorre é a transferência do olhar da obra para quem a produz, ou seja, quando é um sujeito racializado, existem outros atravessamentos, pois o racismo é estrutural. Por isso, esse artigo vai de encontro à valorização de tais produções, reafirmando-as como referências acadêmicas inclusive, uma vez que a instituição ocupa também um lugar nesse campo de poder social.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Lindomberto Ferreira. Cotidiano, corpo e processos de subjetivação na espiral poética de Rubiane Maia. **Revista Farol**, v.16, n.23, p. 198-210, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/32850>>. Acesso em: 22 out. 2025.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições/Editora Hedra, 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo editorial, 2019.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- HOOKS, bell. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.16, n.3, p. 857-864, set./dez. 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/GWc>>.

B7QS3ZNxr3jn6qj6NHHw/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 22 out. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2020.

MAIA, Rubiane (Rubiane Vanessa Maia da Silva). **DESVIOS, sobre arte e vida na contemporaneidade.** Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional), Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012. Disponível em: <https://sappg.ufes.br/tese_drupal//tese_5274_Rubiane%20Maia.pdf>. Acesso em: 22 out. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

PIPER, Adrian. **A tríplice negação de artistas mulheres de cor.** Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios/Perspectiva Feminista. Tradução de Larissa Bery. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

VIANA, Janaina Barros Silva. **A invisível luz que projeta a sombra do agora:** gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-05122018-095812/pt-br.php>>. Acesso em: 22 out. 2025.

Obras visuais e performáticas

CRUZ, Yhuri. **Negrociação - Minha língua está em sua boca e eu a quero de volta.** 2022-2024. Performance. Centro Cultural Sesc Quitandinha (Petrópolis - RJ)/Museu de Arte do Rio - MAR (Rio de Janeiro - RJ)/Pinacoteca do Ceará (Fortaleza - CE).

GALACHA, Maria Luíza Teixeira Ramos. Entrelaçadas (série). **Habitar o Contraespaço.** 2022. Ilustração digital. Exposição Habitar o

Contraespaço, Casa Porto das Artes Plásticas, Vitória (ES). Dimensões variadas.

GALACHA, Maria Luíza Teixeira Ramos. **A dança entre a terra e o sol.** 2024. Ilustração (giz pastel oleoso sobre papel A4). Acervo particular da artista.

GALACHA, Maria Luíza Teixeira Ramos. **Manuscrito de diário pessoal.** 2020. Fotografia. Formato A5. Acervo particular da artista.

PAULINO, Rosana. **¿História natural?** São Paulo: Museu Afro Brasil, 2016.

PAULINO, Rosana. **Búfala e senhora das plantas.** São Paulo: Lovely House, 2020.

Notas

¹Transcrição realizada pela autora.

SOBRE A AUTORA

Maria Luíza Galacha é mestra em Artes na linha de Teorias e Processos artístico-culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e graduada em Artes Visuais pela mesma universidade. Trabalha com escrita, curadoria, pesquisa teórica e com produção de educativo de exposições. Seu interesse está na Arte Contemporânea, sobretudo com um recorte contracolonial. Como projeto pessoal, suas pesquisas e produções artísticas são atravessadas pela interseccionalidade, escrevivências e oralituras, referenciando Conceição Evaristo e Leda Maria Martins, respectivamente. E-mail: marialuizagalacha@gmail.com

Recebido em: 25/11/2024

Aceito em: 30/04/2025

ENTRE O GOSTO E A MEMÓRIA: O PALADAR COMO PONTO DE CRIAÇÃO¹

BETWEEN TASTE AND MEMORY: TASTE AS A POINT OF CREATION

Iasmim Dala Bernardina Rodrigues
PPGA - UFES

Resumo

Este texto oferece uma reflexão sobre memória e gosto, partindo da ideia do uso da memória e do gosto no processo criativo. Para isso, exploramos as noções de memória pessoal e coletiva e sua relação com os dons do gosto e da memória, buscando compreender a combinação desses elementos em um contexto criativo. O objetivo do trabalho é compreender como uma memória doada pode ser utilizada na criação de um trabalho artístico. A investigação levou à compreensão de diferentes modos pelos quais as narrativas pessoais, individuais e coletivas operam como materiais de composição.

Abstract

This text presents considerations on memory and taste, starting from the idea of their use in the creative process. For this, we address the concepts of individual memory and collective memory, as well as their relationship with taste and the donation of memories, aiming to understand the combination of these elements in the creative context. The objective of the work is to understand how a donated memory can be used in the creation of an artistic work. The investigation led to an understanding of different ways in which personal, individual, and collective narratives operate as materials for composition.

Palavras-chave:

Doação; memória; processo de criação; paladar.

Keywords:

Gift; memory; creative process; taste.

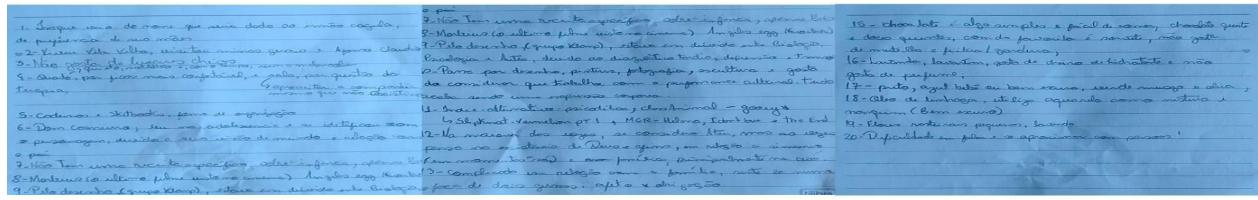


Figura 1 - *Memórias*. Registro fotográfico de escrita sobre papel. Vitória, Espírito Santo, 2024.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

SOBRE A MEMÓRIA COMO ELEMENTO PARA O PROCESSO CRIATIVO

A memória pura é a recordação do passado em sua forma original, preservando as experiências como foram vividas. Ao pensar em memória, consideramos Henri Bergson e Maurice Halbwachs, dois pensadores que abordam a memória de maneira complementar. Ao compreender seus conceitos de memória, podemos explorar como a doação de uma memória pode enriquecer e transformar o processo criativo.

Henri Bergson, em *Matéria e Memória* (1999), distingue entre dois tipos de memória: a memória pura e a memória-hábito. A memória pura é a recordação do passado em sua forma original, preservando as experiências como foram vividas. Essa forma de memória não é solicitada pelas necessidades práticas do presente, mas existe como um repositório intacto do nosso passado.

Para Bergson (1999) a memória está sempre integralmente presente, mas sob o modo da virtualidade. Ela acompanha por inteiro ao longo da vida, atualizando-se em geral em função das exigências da ação. Por outro lado, a memória-hábito é prática e está relacionada às nossas ações cotidianas. Ela é acionada pelo presente e ajuda a orientar nossas atividades diárias com base em experiências passadas. No contexto do processo criativo, a memória pura pode ser uma fonte rica de inspiração, oferecendo uma vasta reserva de experiências e emoções que podem ser exploradas e reinterpretadas.

Já para Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, argumenta que nossas lembranças individuais são moldadas pelo contexto social e pelos grupos aos quais pertencemos (Halbwachs,

2006, p. 27). A memória coletiva é, portanto, uma construção social, onde o passado é constantemente reinterpretado de acordo com os valores e necessidades do presente. Nossas memórias pessoais são influenciadas por nossas interações com a família, amigos e a comunidade em geral.

Portanto, doar memórias não é apenas compartilhar memórias pessoais, mas também contribuir para memórias coletivas. Esse compartilhamento não só amplia o acervo simbólico da criação artística, mas também fortalecem os laços sociais ao contribuir para a construção de uma memória coletiva. Nesse sentido, a presente autora defende que o processo criativo pode ser um lugar de encontro entre o indivíduo e o coletivo, no qual as memórias ao serem “doadas” se transformam e, ao mesmo tempo, o próprio ato de criação se transforma.

A DOAÇÃO DE UMA MEMÓRIA

A doação de uma memória também contribui para a construção e enriquecimento da memória coletiva. Ao compartilhar uma lembrança, estamos adicionando uma nova camada ao repertório cultural e criativo do grupo. (é necessário discernir doação de compartilhamento). Apropriamos o conceito de presente, explicado por Lewis Hyde em *The Gift: Creativity and the artist in the Modern World*: “À medida que é passado adiante, o presente pode ser devolvido ao doador original, mas isso não é essencial. Na verdade, é melhor se o presente não for devolvido, mas dado a um novo terceiro. O único essencial é: o presente deve sempre se mover” (Hyde, 2007, p. 21)². Assim, a partir da memória doada, foi elaborado um trabalho que, ao ser compartilhado, devolveu o presente – a memória – ao seu doador original, estendendo-o



Figura 2 - *Vestir*. Registro fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

também aos demais colegas da turma.

Essas memórias compartilhadas podem ser reinterpretadas e ressignificadas pelos outros, criando uma teia complexa de referências e significados que enriquecem o processo criativo. A doação de uma memória se assemelha à arte da narração. Claudia França explica que essa profundidade é alcançada através da integração de memórias pessoais e coletivas no processo criativo.

A obra de arte resultante desse processo, às vezes, aborda uma complexidade das memórias doadas e reinterpretadas; isso contribui para a criação de obras que transcendem o individual e se tornam parte de uma narrativa maior. O processo criativo estende-se, portanto, para além do autor individual, à medida que o domínio simbólico da obra é expandido pelas contribuições dos doadores e pela participação de outros participantes. As obras de arte não se limitam a refletir as particularidades das pessoas que partilham as suas memórias, mas também integram elementos de outras experiências. O resultado são narrativas múltiplas que transcendem as fronteiras pessoais e estão inseridas em um contexto mais amplo. Essas camadas de significado fazem da obra um elemento dinâmico e sempre aberto a novas interpretações por parte do público. Como observamos em Serres:

A obra de arte, às vezes, incide sobre si, numerosa, como que interminável, e produz um tempo de história: como uma essência singular inintegrável. Os grandes números intercalam-se entre finito e infinito. Diríamos, nas bibliotecas de filosofia, que diagonalizam e resolvem as antinomias (Serres, 2001, p. 226).

A partir das repostas obtidas, como podemos observar na Figura 1, decidimos vestir e manipular, Figuras 2 e 3, essas memórias para a construção do trabalho referencial, reinterpretadas e, posteriormente, distribuída aos companheiros, trazendo a vista algo que não seria compartilhado pelo doador, por sua dificuldade em relações pessoais (Figura 6). Esse processo pode ser comparado à experiência de ser transportado à infância ao comer uma madeleine, conforme Proust escreve em *Caminhos de Swann*. Somos assim envolvidos pelo saudosismo do personagem em relação a sua infância.

Até que, um dia de inverno, mamãe me propõe servir-me uma xícara de chá: invade-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de causa – memória involuntária. E de súbito a lembrança me aparece: aquele era o gosto do pedaço de madalena que tia Léonie me oferecia nas manhãs de domingo em Combray (Proust, 2006, p. 396).

A experiência de Proust destaca o poder do paladar para ativar memórias involuntárias que emergem com intensidade e profundidade emocionais inesperadas. Esse fenômeno não apenas revela o passado, mas também conecta sentimentos e sensações que pareciam esquecidos, ressignificando o presente. Um processo semelhante ocorre no campo da arte, pois elementos como a comida e os gestos funcionam como portas de entrada para memórias adormecidas e quando as memórias são doadas e partilhadas. Esses gestos evocam experiências fora da memória cotidiana e criam uma rede de conexões entre indivíduos e grupos. Ao integrar estas memórias nas suas obras, os artistas não só preservam fragmentos de experiências passadas, mas também transformam



Figura 3 - Sem Título. Registro fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

essas memórias em histórias que transcendem o indivíduo. O resultado é um trabalho que transcende a experiência pessoal, se enquadra em um contexto mais amplo e dinâmico e está sempre aberto a novas interpretações do público.

A dádiva, portanto, é ao mesmo tempo o que se deve fazer, o que se deve receber e o que, no entanto, é perigoso tomar. É que a própria coisa dada forma um vínculo bilateral e irrevogável, sobretudo quando é uma dádiva de alimento. O donatário depende da célébre do doador, e cada um depende do outro (Mauss, 2003, p. 286).

UM SABOR MEMORIAL

Como podemos usar a memória e o paladar para realizar atividades e construir obras poéticas? Aqui focaremos em elementos que remetem ao que nos dá memória: a receita do biscoito, os sabores e as flores comestíveis utilizadas no seu uso. À primeira vista, esses elementos podem causar desconforto e desconfiança. Onde começa a arte? Uma obra de arte pode apelar ao sentido do paladar?

Diane Ackerman, em *Uma história natural dos sentidos*, examina detalhadamente cada sentido humano. Sobre o paladar, Ackerman diz: "O paladar é um sentido íntimo: não podemos sentir gosto à distância. E o gosto que sentimos das coisas, assim como a composição exata da nossa saliva, pode ser tão individual quanto nossas impressões digitais." (Ackerman, 2006, p. 135). Essa citação nos leva a compreender o gosto como algo profundamente pessoal e íntimo, enfatizando a subjetividade inerente a esta experiência sensorial. Isto sugere que quando nós, como artistas, trabalhamos com o nosso sentido do paladar, entramos num reino muito pessoal e emocionante, onde as memórias pessoais e as experiências de vida desempenham um papel importante.

Marcel Mauss, em *Sociologia e antropologia*, descreve as complexidades da troca de presentes e como essas interações criam laços sociais profundos e irrevogáveis:

Mauss ajuda a compreender que partilhar alimentos não é apenas uma expressão de hospitalidade e generosidade, mas também uma relação de interdependência e confiança. Este ato de dar e receber comida torna-se uma metáfora poderosa no contexto da arte, onde a comida não é apenas consumida, mas também partilhada, criando uma ligação profunda entre o criador e o receptor. Nesse contexto, as Figuras 3, 4 e 5 ilustram essa ligação entre criador e receptor, reforçando o vínculo simbólico facilitado pela doação de alimentos.

Complementando essas ideias, Perullo (2016) enfatiza a necessidade de paciência e observação para compreender o gosto:

Perullo entende que o paladar é um fenômeno complexo que requer mais do que apenas experiência sensorial. Precisamos refletir conscientemente sobre as nossas próprias reações e observar cuidadosamente as reações dos outros. Este processo de experimentação e reflexão é essencial para fazer do gosto uma forma de arte que aprecia e analisa profundamente cada sabor e aroma. O gosto se torna, então, uma forma de arte que exige paciência e observação, tanto dos outros quanto de si mesmo. A prática de refletir sobre o paladar abre novas possibilidades de análise sensorial, que permite compreender o impacto de um sabor não apenas no nível físico, mas também nas emoções que ele provoca. Esse processo de autoconhecimento através da degustação torna-



Figura 4 - Abrir. Registro fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024.
Fonte: Acervo pessoal da artista.

se uma parte fundamental da experiência estética. Ackerman reforça essa ideia ao afirmar:

Dizemos comida, como se fosse algo simples, absoluto como pedra ou a chuva, que temos como certeza. Mas, para muitas vidas, é grande fonte de prazer, um mundo complexo de satisfação tanto fisiológica quanto emocional, que guarda grande parte das lembranças da nossa infância (Ackerman, 1996, p. 163).

Ackerman enfatiza a complexidade emocional e fisiológica dos alimentos ao evocar como o sabor pode evocar memórias fortes e emoções profundas. A alimentação não é, portanto, apenas uma necessidade básica, mas também uma porta de entrada para memórias e experiências que formam a nossa identidade. Nesse sentido, a experiência sensorial transmitida pelo paladar é uma ferramenta importante no contexto da arte, pois permite o acesso a um nível emocional além do simples ato de comer. Quando os artistas trabalham com sabor, textura e aroma ativam memórias individuais e coletivas e promovem experiências únicas que vão do sensível ao simbólico e ao emocional.

A arte, nesse sentido, expande seus limites para incluir o paladar como um meio legítimo de expressão e comunicação, tornando a experiência estética mais rica e multifacetada. Essas reflexões nos ajudam a entender que, sim, uma obra de arte pode apelar ao paladar, e ao fazer isso, o artista não só provoca uma experiência sensorial, mas também ativa memórias e emoções que são profundamente pessoais e, ao mesmo tempo, coletivas. O paladar, ao ser explorado artisticamente, se torna uma ferramenta poderosa de comunicação e expressão,

conectando as esferas sensorial e emocional de maneira inusitada e intensa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória, examinada neste trabalho, é um elemento essencial no processo criativo e serve como fonte inegociável de inspiração e significado. Henri Bergson mostra a diferença entre memória pura e memória habitual, enfatizando que a primeira pode ser uma rica coleção de experiências passadas que estimulam a criatividade. A seguir, Maurice Halbwachs enfatiza a natureza social da memória, onde as memórias individuais são formadas e reinterpretadas dentro de um contexto coletivo, e traz para o nosso contexto a distribuição de biscoitos (Figura 6).

Como explica Lewis Hyde, em suas reflexões sobre o presente, a doação de memória não só contribui para a construção da memória coletiva, mas também possibilita uma profunda troca de experiências. Nesse sentido, o ato de compartilhar alimentos vai além de um ato material e adquire uma dimensão simbólica que fortalece vínculos sociais e culturais. Como argumentaram Diane Ackerman e Perullo, o sabor está intimamente relacionado com a memória e aparece como uma dimensão sensorial que evoca memórias e emoções profundas. Esta ligação entre memória e sabor abre novas possibilidades de expressão artística, e os aromas e aromas tornam-se um meio de se reconectar com o passado e compartilhar experiências significativas.

A abordagem de Marcel Mauss para a oferta e troca de alimentos mostra que essas interações criam laços sociais duradouros que são fundamentais tanto para a vida quotidiana como para a prática



Figura 5 - *Moldar*. Registro fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024.

Fonte: Acervo da artista.



Figura 6 - *Doação*. Registro fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024.

Fonte: Acervo da artista.

artística. A força motriz da doação não é apenas o ato de entrega, mas também uma forma de confirmação de identidade onde a memória e o gosto se entrelaçam para criar uma experiência partilhada. Dessa forma, o ato de oferecer biscoitos discutido neste estudo ilustra como a memória coletiva é ativada por meio de gestos simbólicos, ressignificando as relações interpessoais e reforçando o papel da sensualidade na prática artística. Mostra especificamente como você pode enfatizar o seu papel.

Ao combinar a dinâmica da memória, da preferência e da doação, criamos uma tapeçaria rica em referência e significado. Esse emaranhado mostra que o ato de compartilhar não é apenas um momento de encontro, mas também uma oportunidade de gerar conhecimento, fortalecer vínculos e reavivar experiências sensoriais e emocionais. No campo da arte, esta prática proporciona uma forma poderosa de criar obras que interagem com a memória coletiva, utilizam elementos sensoriais como o paladar para estimular a introspecção e incentivam a participação pública ativa. Nesse sentido, o gesto de oferecer alimentos se revela um poderoso disparador de lembranças, um convite à reconexão e à partilha de experiências que transcendem o instante presente.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Diane. **Uma história natural dos sentidos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANÇA, Cláudia. Objeto, memória e narração no processo de criação de Arthur Bispo do Rosário. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia. v.1, n.1, p. 71-83, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/55627>>. Acesso em: 14 out. 2025.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HYDE, Lewis. **The Gift**: Creativity and the artist in the Modern World. United States: Vintage Books, 2007.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PERULLO, Nicola. **Taste as experience**: The philosophy and aesthetics of food. New York: Columbia University Press, 2016.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. São Paulo: Globo, 2006.

Notas

¹ Este artigo teve origem a partir de uma atividade desenvolvida na disciplina *Tópicos Especiais VI: O eu e o outro nas poéticas autorrepresentacionais*, ministrada pela professora doutora Cláudia Maria França da Silva, durante o primeiro semestre letivo de 2024, no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. A proposta consistia na realização de um trabalho em dupla, no qual cada participante deveria representar sua colega a partir dos conceitos discutidos ao longo da disciplina. A partir dessa experiência, surgiu a motivação para a elaboração do presente artigo, considerando que a memória ocupa um lugar central no processo criativo da autora do artigo, tornando-se também objeto de investigação e reflexão crítica.

² Tradução da autora. No original: "As it is passed along, the gift may be given back to the original donor, but this is not essential. In fact, it is better if the gift is not returned but is given instead to some new, third party. The only essential is this: the gift must always move".

³ Tradução da autora. No original: "One needs patience and a spirit of observation. Understanding taste is a matter of learning to observe: to observe others but also oneself, because taste concerns everyone. Taste is not just a sense, nor is it only an emotion or an opinion. Above all, taste is not a thing. Taste needs to be tried and tasted".

SOBRE A AUTORA

Iasmim Dala Bernardina Rodrigues é graduada em Artes Visuais e mestrandona pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com bolsa CAPES. Possui especialização em Produção Cultural, Artes e Entretenimento e em Psicomotricidade e Artes. Atualmente desenvolve pesquisa teórica e experimentações práticas no âmbito da escultura, gestualidade, performance, videoarte e fotografia. E-mail: iasmimdb@hotmail.com

Recebido em: 14/12/2024

Aprovado em: 25/04/2025

O MELHOR DO CAMINHO É A DEMORA¹

THE BEST PART OF THE JOURNEY IS THE DELAY

Lucas Soares
PPGCA-UFF

Resumo

O ensaio propõe uma escrita artística que se entrelaça com a vida como um gesto que busca reparar (n)o mundo. Reparar, aqui, envolve tanto uma reparação simbólica e estética quanto o ato de re-parar: mover-se e, depois, interromper o passo, permanecer e escutar. Esses dois movimentos sugerem uma trajetória que transborda e especula a comunicação artística como um compromisso com uma conversa (a)fiada. Para isso, reúno três textos produzidos ao longo do meu percurso de pesquisa, entre a graduação e o doutorado, que atravessam reflexões epistemológicas, práticas artísticas e relatos sensíveis. Em comum, carregam um desejo de fabulação e escuta, por vezes tocado pelo horizonte poético da Relação proposto por Édouard Glissant (2021). Trata-se de um caminho sem ponto de chegada definitivo, que sussurra, de forma sutil: “Tá, agora você está mais perto do que antes”.

Palavras-chave:

Escrita artística; re-parar; poéticas visuais; epistemologia; performance.

Abstract

This essay proposes an artistic writing entangled with life, as a gesture that seeks to repair (in) the world. Repairing, here, involves both a symbolic and aesthetic form of restoration and the act of re-pausing: to move and then interrupt the step, to remain, to listen. These two movements suggest a trajectory that overflows and speculates on artistic communication as a commitment to a sharp(ed) conversation. To that end, I bring together three texts written throughout my research journey - from undergraduate studies to doctoral work - that traverse epistemological reflections, artistic practices, and sensitive narratives. What ties them together is a desire for fabulation and listening, at times touched by the poetic horizon of Relation as suggested by Édouard Glissant (2021). It is a path without a definitive arrival, one that subtly whispers: “Now, you’re a little closer than before”.

Keywords:

Artistic writing; re-pausing; visual poetics; epistemology; performance.

Escrever/ como minha mãe/ catava feijão.
Abel Silva (2023)

A MOLA DESTE ENSAIO

Era uma quarta-feira à noite quando ao acaso abri uma página de um livro de Édouard Glissant e dei de cara com a frase: “escrever é dizer: o mundo” (Glissant, 2024, p. 101). Aquilo me emocionou. No instinto, fechei o livro, levantei da cama e fui até a janela do quarto ver o movimento das coisas lá fora. O trecho de Glissant soava menos como uma afirmação e mais como um convite à escrita, quase uma convocação para a conversa – escrever como um gesto que se estende ao mundo. Isso me levou a imaginar, como artista, pesquisador e fazedor-de-coisas interessado em uma prática artística anticolonial que compõe com a vida, sobre o próprio gesto da escrita nos dias que nos atravessam: que mundos desejamos rascunhar com ela?

Essa indagação, mais sentida do que explicada, prolonga o chamado de Glissant para escutarmos o grito do mundo: “Cada um tem suas razões para buscar essa escuta, e essas maneiras distintas servem para mudar esse ruído do mundo que todos ao mesmo tempo ouvimos aqui-lá” (Glissant, 2024, p. 15). Esse grito, que emerge das dores, dos deslocamentos e das urgências do nosso tempo, nos convoca a ouvir com atenção, com o corpo inteiro, a partir do que vivemos e de onde estamos. É dessa escuta, atravessada pelo gesto de escrever, criar, viver e lutar, que extraímos sentidos que, quando partilhados, se tornam lugares-comuns. E mesmo que esses lugares-comuns hoje não sejam capazes de dar conta dos desregramentos das máquinas identitárias, dos conflitos geopolíticos ou do brutalismo (Mbembe, 2022) produzido pelas dinâmicas de poder, ainda assim, eles operam no imaginário. E é por aí que algo, mesmo que mínimo, pode deslocar nossas sensibilidades.

A mola deste texto se encontra nessa possibilidade em aberto de coisas outras surgirem com as nossas escritas. Quando falo de escrita aqui estou menos interessado numa construção textual ou idiomática e mais numa aproximação com o outro, com o registro do inesperado nos dias, uma escrita com cheiro de gente, atravessada pelo processo artístico. Escrever costuma me dar náuseas. Às

vezes, chega a doer. Mas tem alguma coisa nesse processo todo que me transforma. Quando fecho um texto, já não sou mais a mesma pessoa que o começou. E o mesmo pode acontecer quando volto e releio. Existe um esforço, um contato improvável que fricciona alguma coisa, que ora tá parada, ora se movimenta e faz vibrar; ora é a gente, ora é o outro que engata uma conversa e remenda a fala em um exercício constante de escuta.

Assim, o objetivo deste ensaio é refletir sobre a escrita artística como gesto de deslocamento, acionando a noção de “re-parar” como experiência poética e política implicada com a vida. Reparar, aqui, não se limita a corrigir ou consertar o que foi quebrado. Também envolve parar, exercitar uma atenção flutuante e demorar um pouco mais. É mover-se e interromper o movimento, criar pausas que permitam escutar o que talvez passasse despercebido. Habitar esse tempo entre uma coisa e outra pode ser forma de presença e de cuidado com aquilo que ainda não tem nome, mas insiste em aparecer. A partir de uma prática artística anticolonial, ensaio como uma escrita atravessada pelo processo artístico tem o potencial de operar como forma de fabulação, interrupção e reconfiguração simbólica de um cotidiano ainda marcado por lógicas coloniais, em diálogo com relações afrodiáspóricas.

No Atlântico Negro, a condição diaspórica é vivida como um duplo movimento: ser, ao mesmo tempo, “eu” e “múltiplo”, em uma experiência que abre caminho para aquilo que Glissant formula como o saber da Relação. A Relação é o modo glissantiano de pensar o mundo como um rizoma oceânico, onde os encontros produzem identidades móveis e imaginários partilhados. Ela nasce do encontro com o outro, onde múltiplas interconexões se tornam possíveis e algo novo pode emergir do contato com a diferença, sem que haja sobreposição ou anulação. Trata-se de um princípio filosófico, ético e poético que afirma a interdependência no diverso. Esse processo pode ser condensado, de forma radical, na pergunta: “Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo?” (Glissant, 2024, p. 8). A noção de Relação, tal como elaborada por Glissant, não estrutura este ensaio como um conceito central, mas, ainda assim, é evocada como horizonte poético que inspira a escrita e a prática artística quando se abre ao encontro com

o outro, como quem lembra que uma obra não se fecha, e que a Relação é fluxo contínuo, sempre em transformação.

Buscando habitar as provações, imagens e desejos trazidos até aqui, reúno três textos desenvolvidos ao longo da minha trajetória acadêmica e artística que entrelaçam experiências vividas, pensamentos estéticos e pesquisas teóricas. Assumo como metodologia a escrita ensaística e fragmentária, que transita entre memória, performance, imagem e linguagem, mobilizando afetos, ancestralidades e gestos cotidianos como operadores de conhecimento. O percurso não busca uma conclusão fechada, mas sustenta a perspectiva da demora como potência e a experimentação como modo de pesquisar com os acontecimentos do dia a dia.

Em *Palavrélos*, rememoro as expressões da minha avó, Maria Aparecida Soares, e de como o corpo diz tanto quanto a fala. A partir dessas memórias, proponho uma escrita que se aproxima da oralidade, da escuta e da performance. O texto é também uma tentativa de escrever a partir do que não cabe direito nas palavras, desde a vivência. Proponho uma conversa com Leda Maria Martins, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Édouard Glissant, bell hooks e Nêgo Bispo, que me ajudam a formular sobre uma expressão que, antes de ser palavra ou linguagem codificada, é um barulho, um ruído, uma forma de experimentação entre o dizer e o viver.

No segundo texto, *A gente pega na Pedra e entrega na Chave*, falo da criação de espaços onde possamos andar com nossas bolsas cheias de memórias, dores, força e beleza. A frase que dá nome ao trabalho, dita por um amigo, o seu Denílson, orienta meu percurso como metáfora e método: a pedra como carregamento colonial; a chave, como abertura sensível no cotidiano. Nesse trajeto, proponho pensar o artista como alguém chavoso – corpo dissidente que provoca ruído e transforma o ordinário em possibilidade. Proponho um caminho de pesquisa entre corpo, arte, escrita e vida, fabulando com as coisas e com as gentes formas de estar no mundo de modo um pouco mais poroso.

Por fim, em *Depois do Òrún*, compartilho a experiência do relato da minha primeira performance em espaço público, realizada na praça Antônio Carlos, em Juiz de Fora, diante das

ruínas do monumento ao escravocrata Bernardo Mascarenhas. Ao interagir com duas crianças, a Emilly e a Camile, fui deslocado da cena planejada para o encontro com o inesperado. Compartilho esse processo e reflito a performance pública em diálogo com a cidade, seus rastros e suas ruínas, produzindo dissenso por meio da presença, do afeto e do improviso. É um convite à movência, à escuta das paisagens e à criação de pequenas aberturas sensíveis em meio à dureza dos espaços.

O tom fragmentado adotado neste percurso busca habitar as bordas do texto e especular que o tipo de escrita de artista em que acredito não pretende dar conta de tudo (até porque esse negócio de dar conta já era pra ter acabado há muito tempo), mas se encontra exatamente no que transborda em um exercício de reparar o mundo: com suas incompletudes, reincidências, constelações, opacidades e seu compromisso com um ir e vir, que é corte e sutura, e que aqui imagino como um movimento de afiar o pensamento e torná-lo fiado frente ao que está posto e o que pode ser estremecido nas bases epistemológicas a partir de uma comunicação implicada com o agora.

Em um modelo de vida forjado por estruturas coloniais, raciais e cis-hétero-patriarcais, onde o imediatismo dos contatos acelera os ritmos do nosso estar-junto, talvez habitar e reparar as microfraturas cotidianas desse sistema-mundo seja uma forma de sustentar a crença de que “quanto mais severa a disruptura, mais profunda e poderosa é a renovação que se segue” (Glissant; Obrist, 2024, p. 147). Esse gesto nos chama a um passo para o lado, como sugere Glissant - um movimento em direção aos encontros improváveis, capazes de reflorestar o imaginário. Um re-parar: desvio que não recua, mas dobra o caminho. Como propõe Fred Moten: “E se pudéssemos separar o reparo não apenas da restauração, mas da própria ideia do original? De modo que o reparo não seja mais prioridade, e sim o que antecede. Nesse caso, criar e reparar são devotos um do outro, suspensos entre o limite e a emenda” (Harney; Moten, 2024, p. 66). Nesse intervalo onde o tempo se desorganiza, algo pulsa. E talvez aí, como nos lembra a filósofa e poeta Audre Lorde, nesse gesto de parar e deslocar, “a poesia faz alguma coisa acontecer” (Lorde, 2020, p. 106). Bora lá.

PALAVRÉLOS

Têm coisas que a gente só apre(e)nde com o tempo. Falo daquilo que encontramos nos gestos, nos comportamentos mais simples e nas diversas formas de sintetizar as emoções e os acontecimentos. Tudo que fazemos diz singularmente sobre uma parcela das coisas do mundo e também diz algo, qualquer abobrinha, mesmo sem querer dizer.

Eu, que venho de uma família de benzedeiras, aprendi desde pequeno que o corpo diz tanto quanto as palavras. As mãos, então, nem se fala. Minha avó, Aparecida, falava muito pouco. Quando não gostava de alguma situação, cerrava o punho esquerdo pra trás e o segurava envolvendo o pulso com a mão direita. Dizia ela que era uma forma de pedir proteção ao Zé Pelintra (se você ficar com as mãos assim, ninguém mexe contigo). Mas, quando ela resolia falar algo que fosse, não precisava de muito: um suspiro mais forte, tipo um "rhum!", já sintetizava tudo o que queria dizer. Cada entonação desse "rhum" significava alguma coisa, e a gente o entendia e assimilava a mensagem na hora.

Certa vez, participando de uma *live* sobre afetos (Diáspora..., 2023) com as artistas Massuelen Cristina e Charlene Bicalho, me lembrei de um desses "rhum" e decidi trazer ele pra conversa. Não por acaso, ambas as artistas se lembraram de suas avós por fazerem exatamente a mesma coisa. Naquele momento, os nossos "rhums" se conectaram e parecíamos ter entrado em um diálogo codificado: os sorrisos, os olhares marejados de memórias, o som das gargalhadas... Embora nunca tenham visto minha avó, elas a reconheceram através daquele palavrório, e eu também pude me conectar com um pouco das suas avós a partir dos gestos que trocamos.

O palavrório vem de "palavra mais elo". É uma palavra que também é um elo das correntinhas, tanto do mar quanto das pulseiras que adornam nossos ancestrais. Diferente dos palavrórios que os patriarcas brancos nos disseram, tipo "Penso, logo existo", interessa aqui o encontro com a mãe negra que está dentro da gente - a poeta - que nos sussurra em sonhos: "Sinto, logo posso ser livre" (Lorde, 2020, p. 109). Eu falo de uma certa tecnologia de conter (esconder/resguardar) sentidos em um código linguístico-sonoro, operando simultaneamente com a ambivalência, a

fuga e a recusa.

Isso acontece quando Conceição Evaristo firma os pés na memória do chão da sua infância e chega mais perto das bacias d'água da sua mãe que comportam oceanos. Ela está em busca de sua voz e em um estado de embate contra o silenciamento histórico (as memórias coletivas apagadas pelo discurso colonial) do povo negro no Brasil. A voz que surge comporta uma terceira coisa, que não é um "eu" nem um "você". Ela escreve e vive, produz espessura e recusa o palco da exterioridade.

Me lembra aquele elo que Édouard Glissant fala da palavra que foi aberta a partir da terrível experiência dos sistemas das plantações, "um dos pontos focais onde se elaboram alguns dos modos atuais da Relação" (Glissant, 2021, p. 94). Nas plantações, existia um corte com o que é externo a elas no mundo. Elas eram lugares fechados, baseados em uma estrutura piramidal, que tinha como base a massa de escravizados de origem africana. Nesse regime absoluto de autocracia, a palavra do povo escravizado é codificada como forma de liberdade. Eu falo da "palavra direta", indispensável para a realização do trabalho nos diferentes lugares da arquitetura colonial, da "palavra reengolidida", que responde ao mutismo desse mundo, da "palavra diferenciada ou disfarçada", em que "homem e a mulher amordaçados cerram o que dizem", e da mistura que "jazzeou" todas elas (Glissant, 2021, p. 102). Esse potente léxico é transfigurado na "palavra do mundo", que, se antes estavam nos cânticos das músicas nascidas do silêncio, agora se prolongam para fora dos limites das fazendas, permanecendo abertas como uma parte importante da lição do mundo (Glissant, 2021, p. 104).

Essa palavra é formativa de toda uma linguagem afrodiáspórica que se encontra nas frestas. Ela está nas miudezas: no pequeno buraco do umbigo da toalha branca com frutinhas, eu via uma talisca. Lá tinha alegria, o olho de boi, a lataria. Miúdas explosões de uma sabedoria que crepitava: a vovó acendia o fumo.

Isso ocorre menos pela palavra em si e mais pela palavra-paisagem que ela produz: pela performance² evocada pela voz, pela sonoridade que a palavra abre em nosso peito, pelos nossos corpos, pela familiaridade e, ao mesmo tempo, pela opacidade que ela assenta no texto quando escrita, que diz muito com quase nada. É uma

herança de práticas e saberes afro-diaspóricos que, ao atravessar o Atlântico, encontram na experiência corporificada uma forma de grafar o saber (Martins, 2021, p. 36). O que vai na contramão do pensamento hegemônico, tendo em vista que o ocidente vê na escrita traduzida a lógica que rege a razão. Esse modo de ler o mundo cria uma separação entre oralidade e escrita, e coloca o saber da fala - da "memória" (Gonzalez, 1984, p. 226) como algo menos importante, categorizado como um traço das "sociedades primitivas". Enquanto isso, o saber escrito - da "consciência" (Gonzalez, 1984, p. 227) - é visto como aquele indispensável à faculdade da determinação.

No Brasil e além, a colonização marginalizou o valioso conhecimento oral das comunidades negro-indígenas, deixando-o à periferia do campo do saber. Mas a vivência mostra que todo saber é ser, é um saber ser. Aprendi isso com dona Aparecida e suas performances cotidianas, e mais tarde com Leda Maria Martins e suas oralituras;³ que o saber não diz sobre um "explorar", mas sobre um estar "com" e "para".

Ao considerar que devemos ser e estar presentes com e para o saber, penso nas múltiplas naturezas, cosmovisões e inúmeras formas de se comunicar com as coisas vivas que nos condicionaram a esquecer ou se afastar. Porque o saber tem que ser vivo, não verdadeiro, me inspirando em Edouard Glissant.⁴ Esse "vivo" não para, está sempre pra jogo. Porque é, está sendo.

Quando imagino modos de conversas vivas, penso na necessidade de tentar equilibrar essa balança das linguagens, usando a palavra escrita de maneira mais trêmula, deformando o que é possível dessas palavras, como Antônio Bispo dos Santos, o "Nêgo Bispo", propõe ao falar sobre um "jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las" (Bispo dos Santos, 2023, p. 13) que está no centro de sua proposta de contracolonização.⁵ Ele chama isso de "a guerra das denominações", que me soa como um É PRA BOTAR PRA FERRAR COM O LÉXICO MESMO e observar como algumas palavras ditas tão sólidas podem virar um monte de espuma de linguagem, sem desejo nem conexão, a ponto de serem usadas no automatismo de uma linguagem vazia (Barthes, 2009, p. 9-13). Ele fala pra gente: "vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos

enfraquecê-las, e vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las" (Bispo dos Santos, 2023, p. 13). Essa ideia me agrada porque diz respeito, ao mesmo tempo, a um movimento de autodefesa e contra-ataque, e fala sobre uma certa vontade de redistribuir a violência trazida por aspectos que alimentam a noção de diferença cultural e, consequentemente, os efeitos do racial, do nacional, do sexual etc (Silva, 2022, p. 53-54).

Quais palavras nós ainda não temos? Como fazedores de coisas - ou "operários da sensibilidade", como diria seu Mateus Aleluia - acredito que, em certos momentos, é essencial moldarmos nossas próprias palavras ao encontro dos sons que nos acolhem, em busca de uma escrita que vá além do pessoal, que fomente a construção de paradigmas políticos radicais voltados à transformação social e que dialogam tanto com o coletivo quanto com o individual.

É como bell hooks nos fala: "às vezes, na vida cotidiana, a gente fala diferente com cada pessoa" (hooks, 2017, p. 25), o que permite pensar o gesto da escrita como um espaço de pluralidade, onde múltiplas vozes coexistem em relação umas com as outras. Não dar de comer pro idioma colonizador como uma forma de proteção: o caminho para isso só pode estar na experimentação de cada performance vivida, cada sílaba entoada-corporificada-escrevivida, cada palavrélo separado como feijão na bacia.

O que não é uma garantia para nada, já que o caminho não é de garantias. Cada palavra é uma busca por um litoral, para quem sabe, dilatar as experiências do conhecimento em busca de uma língua um pouco mais selvagem, que é guia e é guiada por outras formas de orientação. Selvagem porque, antes de tudo, se coloca em um estado bruto, tudo junto, mais cantante, alegre. Tipo um "rhum" das avós que me parece ser mais um tipo de pista, desejo e experimento na borda das coisas ao redor.

Isso requer de nós uma atenção aos movimentos de prospecção e retrospecção. Também requer que usemos mais o nosso pretuguês (Gonzalez, 1984), como Lélia Gonzalez fala pra gente. Nos convoca a falar/escrever mais aquelas coisas pequenas que cabem uma dúzia ou mais de coisas grandes, que façamos mais leituras estilizadas do real (Glissant,

2021, p. 178) e que fiquemos cientes de uma coisa: as palavras traem. "A palavra é, antes de tudo, som. O barulho é essencial à fala" (Glissant, 1989, p. 123-124 *apud* Moten, 2023, p. 34).⁶ E é aí que pode haver uma possibilidade para a invenção.

A GENTE PEGA NA PEDRA E ENTREGA NA CHAVE⁷

Dia desses, minha mãe, Paulinha (Figura 1), me ligou assustada, dizendo que a patroa dela acordou sem a aliança de casamento no dedo, e, pra variar, desconfiou que ela tivesse pegado. Conversamos por horas sobre o ocorrido. No fim das contas, minha coroa decidiu que não levaria mais bolsas para o trabalho. Falei com ela que não concordava com isso, mas nada que eu pudesse dizer adiantou. Essa pesquisa acaba sendo uma forma de fazer com que a minha mãe volte a andar com a sua bolsa por aí.

E não só ela, todos nós: com tudo dentro que se tem direito a ter e tudo que se possa existir/ser imaginado em uma "bolsa/barriga/caixa/casa/patuá" de ficção (Le Guin, 2021, p. 18). Falo de um lugar rugoso e opaco que contenha experiências e reservas de energia (do antes, do agora e depois), operando com a fuga (Harney; Moten, 2013) e a recusa (Silva, 2021) frente a violência racial, encontrada nos mais diversos espaços como uma ferida infeccionada.⁸

Esse desejo germina da frase "A gente pega na Pedra e entrega na Chave", que me foi cantada, em meados de 2017, pelo seu Denílson - um ex-pedreiro e carpinteiro de obras, torcedor do Botafogo e goleiro frangueiro - e que se tornou uma intenção poética que carrego por onde ando. Seu Denílson me ensinou a ver nas *Pedras* uma possibilidade. Aqui, elas podem ser compreendidas enquanto um carregado colonial, ou seja, aquilo que é obra e herança de um "sistema mundo racista/capitalista/cristão/patriarcal/moderno europeu e às suas formas de perpetuação de violências e lógicas produzidas na dominação do ser, saber e poder" (Rufino, 2019, p. 10). Já as *Chaves* seriam aquilo que é possível extraír de uma relação sensível desprendida desta configuração de mundo, quero dizer, elas são possíveis formas de leitura das coisas, aberturas mínimas que permitem espiar outros modos de relacionamento com o real.

Eu falo sobre pegar, mastigar e cuspir de outra forma, em busca das coisas boas, dos pequenos arrebatamentos cotidianos, "do mel do melhor".⁹ E, assim, organizar a raiva de olho no mel, em céus azuis, camaradagens, pizzas, cheiro de dama da noite, partilhas sensíveis, alegria, nossa força maior. Para isso é preciso "tá chave", uma variação de "tá chavoso", que quer dizer estar estiloso, bonito, na beca.

A figura construída do chavoso, quase sempre, é a de quem é cria da favela, ou então quem tem um estilo de se vestir como de um favelado: cabelo descolorido, meia na canela, óculos espelhados etc. Acontece que, muitas vezes, o uso dessa expressão é associado de forma racista e estereotipada à ideia de "bandido", "marginal" ou a de alguém que é "chave de cadeia".¹⁰ O que me intriga no chavoso, frequentemente visto como um representante da diferença cultural - do subalterno racial e global -, é a forma como ele age de maneira subversiva e impõe seu próprio senso de gosto, causando um ruído por onde passa. Isso me faz pensar na ideia de que a *Chave* talvez possa ser as pessoas ou uma disposição (uma intenção), um jeito de ser/estar chave = ser/estar chavoso: de entalar o mundo com seu estilo, de ver beleza nas coisas e ser parte dessa beleza, ainda que devemos problematizar a ideia de um Belo com "b" maiúsculo e o juízo que essa ideia pressupõe. Falo de uma outra beleza, do avesso, que não é hierárquica, mas sim complementar. E como seria construir/imaginar um artista chavoso?

Penso que ser/almejar possíveis chaves é uma das formas de provocar ruído nesse sistema-mundo. O que não é garantia para nada, já que os percursos não são de garantias. É sobre estar além do estilo, desestabilizar a norma e buscar não estremecer perante a violência. O chavoso é uma "ameaça" para a sociedade na medida em que ele pode ser alguém que canta a pedra do caminho das *Chaves*. Ele é poroso com o mundo. Trata-se de ver o mundo com um filtro de cores quentes, através das lentes de um *Juliet* da *Oakley* (óculos espelhados essenciais para um chavoso), e não com os olhos que nos ensinaram a usar, com as lentes impostas pelos colonizadores, que diz que só se olha com os olhos, que o olhar depende do fenômeno. Implica em olhar como alguém que desconfia, porque "o olho não é apenas espelho, mas espelho retificador. O olho deve nos permitir



Figura 1 - Frame do vídeo *O salão do Rapha*, direção de Lucas Soares (2024).

Fonte: Acervo pessoal do autor.

corrigir os erros culturais" (Fanon, 2008, p. 169). Isso está naquela coisa que acontece nas criações de Arthur Bispo do Rosário e nas escritas de Carolina Maria de Jesus e de Stella do Patrocínio, esses artistas que vejo como chavosos, que tanto me inspiram aqui. Eles veem nas palavras e nas coisas uma possibilidade de testemunhar o real de maneira rugosa e de produzir, ao mesmo tempo, um atrito e uma suspensão (suas fugas) que flutua as materialidades: as linhas de algodão, o papelão, os fios de varal, as estrelas, o pão, o calçado, o ar, as paredes etc.

Daí eu pergunto: como (não) ser de/para/com o mundo, quando este, nas configurações em que nos foi dado a conhecer, não é de/para/com nós? Como buscar flutuar e levitar em um mundo que transita entre o estar em pé e o estar deitado? A contribuição que a tese propõe, como devolução (ou intensificação) à pergunta, é a criação de um conjunto de trabalhos heterogêneos, alinhados a percepções teóricas, que buscam a construção de uma mini-bolsa-manual: um lugar, um guia, uma trouxa, uma casca, um saco, um corpo, algo que

possa reunir e conter pistas - através da incisão ética, política e estética de um artista fazedor de coisas - para desmantelar espaços hostis e sermos um pouco mais chavosos no mundo.

Inspiro-me na teoria da Bolsa de ficção, de Ursula Le Guin, que subverte a tradução de Virginia Woolf do herói como uma garrafa (heroísmo como botulismo), propondo a garrafa como herói: "a garrafa no seu sentido mais ancestral e abrangente de recipiente em geral, uma coisa que contém outra coisa" (Le Guin, 2021, p. 18). Esse conceito reflete o valor das pequenas coisas que podem conter inúmeras outras, sem a necessidade de heróis e monumentos. Neste recipiente simbólico, opero metodologicamente a partir dos mementos, um conjunto de procedimentos que busca horizontalidades e que vai na contramão da ideia de monumento/verticalidade. Me dedico assim pela não oficialidade das coisas. A pesquisa investiga como um conjunto de proposições artísticas manifestam gestos contra-hegemônicos e possibilitam formas alternativas de reconfiguração, tanto a nível simbólico quanto na

matéria do trabalho. Esses gestos confrontam os diferentes contextos que alimentam a diferença cultural e a relação intrínseca entre o nacional, o racial e o cultural que estruturam os fundamentos da racialidade (Silva, 2022, p. 53-54).

Em um imaginário colonizado, quantas *Pedras* desconhecemos? Temos *Pedras* dentro de nós, por toda parte. E com isso, falo das pedras, minerais, coisas, objetos etc. que atravessam o espaço-tempo, como matéria bruta, que remonta ao valor energético, econômico, simbólico e jurídico do que foi expropriado de terras conquistadas e dos corpos escravizados (Silva, 2019, p. 55) no momento da colonização europeia nas Américas, África e Caribe. Nesses atravessamentos também penso nas táticas de resistências, nos quilombos e nas marronagens - o fenômeno de resistência escrava nas Américas - que pôde “ser ocasional ou definitiva, individual ou coletiva, discreta ou violenta; pôde alimentar formas de banditismo (caubóis negros do Faroeste, cangaceiros do Brasil, piratas negros do Caribe, etc.) ou acelerar uma revolução (Haiti, Cuba)” (Bona, 2020, p. 16). Isso desperta um desejo de presença daqueles que vieram antes e os que virão depois de mim, como seu Denílson e minha mãe Paulinha, que pegaram/pegam nas pedras nos dias que nos passam de um devir-negro (Mbembe, 2018, p. 17) e periférico.

Sendo assim, me interesso pela qualidade encenada da vida preta, e em como as alegrias, os rituais, as práticas coletivas e as violências cotidianas atuam como um elemento camuflado, mas também estruturante nisso tudo. E nesse ponto também procuro conhecer possíveis rotas de fugas e suas zonas opacas, que não são mais do que formas de se manter em pé do jeito que dá, apesar de todo esse fluxo vertical que ameaça derrubar tudo o que cresce na terra e busca dar frutos. Para isso, neste percurso de construção de tese, quero me dedicar ao encontro: conhecer pessoas interessantíssimas, achar histórias que são tão boas que nem merecem esse nome (de história), e colocar algumas vírgulas nas imagens que vi. Na procura das *Chaves* e de me relacionar com os eventos, pretendo ir atrás das memórias negras nos espaços públicos em um caminho que trança, tece, torce, inverte, cria, inventa conceitos e palavras, formas de viver, acreditando que a pedra espalhada gera faísca e fogo, e a gente sabe o poder do fogo no mato seco.

DEPOIS DO ÒRÚN

Ser fruto, praga e erva daninha. A primeira performance que fiz em um espaço público foi em Juiz de Fora, Minas Gerais, na Praça Professor Antônio Carlos, em frente às ruínas do monumento ao escravocrata Bernardo Mascarenhas.¹¹ Era um sábado ensolarado, como o de muitas cidades do sul global, com a diferença de que em Juiz de Fora o sol pela manhã não esquenta a gente, ele só bate na nossa pele e reluz. Por isso, é preciso insistência e constância para se aquecer. Saí de casa cedo, antes dele sair para jogo. Não tomei café. Combinei com o Wallace - um amigo que faria os registros da ação - às dez horas na praça para fazermos um ensaio que seria o resultado de um momento dedicado naquele lugar. Eu sentia a necessidade de produzir um ruído na praça e percebi como meu corpo era uma possibilidade política e poética de inscrição de gestos de um “personagem caminhador, deslocado no corpo navegante” (Paula, 2025), que ressoa uma série de silenciamentos e apagamentos históricos de uma memória colonial muito bem assentada na cidade.

Dois dias antes da ação (na quinta-feira), que era o dia de colocar o lixo pra fora, encontrei uma daquelas proteções para cachorro, que chamam de colar elizabetano, e a levei para casa. Quando vi aquele objeto, logo de cara, senti um estranhamento - um calafrio. Ele era diferente das proteções de cachorro que eu tinha como registro imagético: a correia do colar era de um couro grosso e pesado, com fivelas desgastadas, quase enferrujadas, e com a proteção feita por um acetato bege que não permitia ao animal ter nenhum campo de visão periférica. Resolvi pegá-lo.

Chegando em casa, mostrei para a minha irmã Géssica a aquisição garimpada no lixo e ficamos por alguns minutos conversando sobre o que sentíamos quando interagimos com aquele objeto. Ao colocá-lo no pescoço, percebi a existência de uma ordem violenta que tinha naquilo tudo. Parecia haver uma subtração ou um deslocamento da minha cabeça com o restante do meu corpo, o que condicionava uma certa desorientação no espaço, uma cisão insuportável na ordem do olhar. Me lembrou as séries de fotos-performances do artista Dalton Paula, chamadas *Corpo receptivo* (2010) e *Corpo indivíduo* (2011), em que ele produz imagens, quase sempre estáticas, com algo tampando sua cabeça,

como uma caixa de correios ou uma parabólica de televisão, numa espécie de construção de um corpo silenciado. Um corpo-objeto, que remonta a procedimentos perversamente construídos pelo projeto colonial, amparado pelo racismo científico e pelas estratégias de engolfamento, responsáveis por produzir os efeitos de subjugação racial, silenciamento e posse em uma espécie de máscara (Kilomba, 2019, p. 33).

Naquela noite, antes de dormir, me lembrei do retrato de Anastácia.¹² No sábado, dia da ação, levei o colar Elizabetano junto comigo, assim como também carreguei algumas percepções, medos e angústias. Eu acreditava que fazer a performance era uma forma de compreender um pouco desses sentimentos que me atravessavam. Venho percebendo o quanto posso aprender com um trabalho, um processo, uma prática. Às vezes, eu os proponho como uma forma de aposta. Naquele sábado, eu me sentia um pouco assim, apostando no escuro.

Saí de casa dez pras dez. Cheguei na P.A.C.¹⁰ umas dez e quinze. Estava de chinelos, calça preta surrada e camisa branca. Fiquei alguns minutos observando a dinâmica daquele lugar esperando pelo Wallace, que chegou uns dez minutos depois. Enquanto ele configurava o equipamento, eu me preparava caminhando com os pés descalços livremente pelo espaço. Havia poucas pessoas por lá, muitas passavam a caminho, mas poucas se sentavam e acompanhavam a manhã. No fim do dia tomei nota do que me passava. Colo ela aqui: "Estou com os pés queimados. O sol foi uma grande forma de testemunho para aquele momento. Meio-dia. Algumas pessoas fazem o horário de almoço, outras estão ali só a passeio. Uma mulher varre a praça enquanto conversa pelo zap. Duas crianças brincam correndo entre uma dúzia ou mais de pombos. Dois homens se banham em uma torneira quebrada. Algumas pessoas dormem em uma cabana improvisada - só consigo ver as pernas para fora (acho que são três). Um casal conversa enquanto comem um salgadinho de presunto. Muitas pessoas passaram e continuam a passar. Eu precisava estar descalço, tocar o chão e atritar meu corpo com o que sinto daquele lugar. Tudo o que tinha eram restos, pequenos fragmentos de um carregamento. E quando vi estava lá, entre os azuis do céu e do mar e com os pés querendo bater uma laje: eram dois tijolos de barro

cozido, alaranjados e enxutos, e, interligados com as linhas verticais do detalhe do chão da praça, que mais pareciam vergalhões fantasmas, me faziam perceber o quanto difícil é ficar de pé e olhar o movimento das fumaças dos carros, do hálito do calor, das pessoas que passaram por mim e que, provavelmente, nunca mais passarão. De maneira direta ou não sentia que tudo estava conectado por meio dos pequenos gestos. E o teto de tudo isso é o limite mais próximo da porta fechada. Lâmpada? Janela aberta. Eu conheci a Emilly e a Camile junto com sua mãe, Cristiane, enquanto fazia uma performance na praça Antônio Carlos, ao lado do que sobrou do monumento a Bernardo Mascarenhas, desse pilar aí. Eu estava parado em frente à base do monumento, descalço, sem camisa e com um colar elizabetano. Fiquei ali por mais ou menos duas horas sem me mexer. Me sentia impotente e desprotegido. O que me confortava era olhar pra cima, pro òrún. Até que ouvi a voz da Emilly (a menina de azul) me perguntando o que eu estava fazendo e se eu podia tirar uma foto dela. A performance acabou ali (ou ela só continuou, de outra forma?). Eu comecei a prestar atenção no que importava naquele momento: fiz várias fotos da Emilly e da sua irmã; o máximo que o restante do cartão de memória da câmera deu. Para além de como saíram as fotos, eu via ali um testemunho da vida frente ao desencanto do que simbolizava os restos daquele cacareco colonial. A Emilly e a Camile estavam ali, presentes. Ainda sinto um leve incômodo nos pés. Agora está tudo bem".¹¹ Coloquei o nome dessa ação de "Eran òrún":

Eran òrún, em iorubá "carne do[e] pescoço", se materializa enquanto um gesto. A violência colonial histórica e do cotidiano vivido condiciona nossas percepções, saberes, corpos e olhares. A distinção entre a cabeça e o corpo de um indivíduo, desde sempre foi atribuída ao corpo negro [corpo-ferramenta] em antítese ao "corpo universal" [corpo-pensante]. Essa visão verticalizada, ocidental, se manifesta pela sublimação dos acontecimentos, nos fazendo olhar para cima mesmo quando as estruturas de poder nos condicionam a manter a cabeça abaixada. Todavia, em iorubá, òrún também é céu, mundo espiritual. Talvez o pescoço possa ser uma via de passagem entre as dores, os carregos, as afirmações e as buscas de diferentes estrelas do céu ensolarado que nos toca. A ação germina sobre o que restou do monumento dedicado ao empreendedor e escravocrata Bernardo Mascarenhas, localizado na praça Antônio Carlos, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Da pedra bruta à pedra broto, pelo caminho da impenitente saliva do mar de nossas diásporas (Soares, 2021, p. 153).

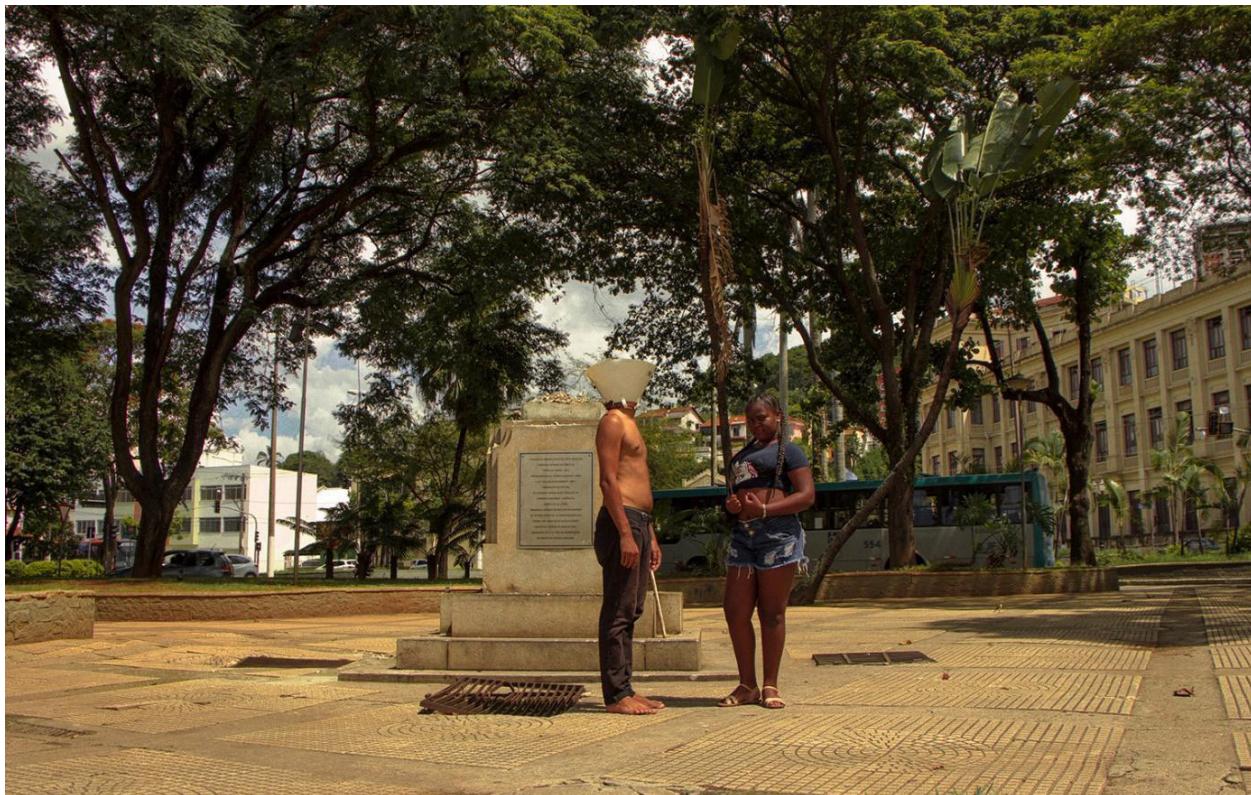


Figura 2 - Eran òrún (passagem) (2021). Foto-performance.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Além das muitas sensações e emoções que senti antes, durante e depois da ação, a performance foi uma forma de aprender com o corpo, com o sol e com as pedrinhas do chão da praça. O trabalho me sugeriu caminhos não determinísticos e incitou movimentos como se falasse ao pé do ouvido: “Tá bem, vamos lá. Tira essa coisa da sua cabeça e olha o que realmente importa: vai lá tirar as fotos das meninas!”. Era como se existisse na própria ação uma passagem, ou um conjunto de passagens: da pausa para o movimento, do objeto ao sujeito, do corpo silenciado a uma possibilidade de cura no entretempo, no entre-espacó, da barreira ao deságue, do Eran (a carne) ao Òrún (o céu, mundo espiritual) e de um tão esperado “depois” dessas ruínas coloniais nos espaços.

Estava tudo implicado. Minhas intenções estavam ali, mas estavam como qualquer outra coisa: as escolhas, os desejos, os momentos, as materialidades. “O tempo e a situação em que esta performance acontecia - uma performance singular, qualquer performance singular, a singular performance que tenho em mente” (Silva, 2021,

p. 292) era algo que se desdobraava e que eu não podia controlar. E chegou um momento em que eu nem queria dar conta mesmo. “E se o que interessa no trabalho de arte ultrapassa a representação não por conta de seu ‘por quê’, ou de seu ‘quando’ ou de seu ‘onde’, mas em razão de seu ‘como’ e seu ‘o quê?’” (Silva, 2019, p. 54). Esse “como”, naquele dia, me falava um pouco daquele gesto de passagem, da voz das meninas, de uma sensação de estar em casa, que era uma espécie de automatismo do gesto, uma certa persistência e familiaridade, que criava uma abertura à sensibilidade das pequenas coisas. Isso fez brotar em mim uma intenção de deixar as coisas se movimentarem pelo afeto, pela intuição e pelo instinto, “para não perder o gosto de estar gostando de tudo isso” (Patrocínio, 2001, p. 73). O trabalho me dava pistas que, a princípio, eu não conseguia ver. Tudo mais nessas imagens marcadas é um convite ao acaso, a um “não saber ao certo” (Bourgeois, 2001 *apud* Panadés, 2017, p. 111-112),¹² uma espécie de enigma. Ou a realidade onde a vida não dá conta de caber.

Sei lá, essa foi a primeira vez que me atentei para



Figura 3 - Depois do òrún #1 (2021). Foto-performance.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

a potência do encontro nesses espaços. Eu nunca tive uma relação nostálgica com as cidades em que vivi, até porque eu nunca fui de ficar andando por aí. Isso mudou quando entrei na faculdade de Artes e comecei um estágio no Departamento de Saúde Mental de Juiz de Fora, num Caps AD III.¹³ Lá, tínhamos o costume de fazer “busca ativa”, que é uma espécie de visita aos usuários do serviço de saúde que estavam há um tempo sem aparecer nas unidades. Eu acabei indo nessas buscas menos vezes do que gostaria, mas isso me fez conhecer lugares e pessoas, além de experienciar as cidades que existem em uma Juiz de Fora que eu desconhecia: preta, ancestral, periférica, em situação de rua, de passagem, sempre movediça. Que era um pouco diferente da história contada nas praças, nos nomes das ruas da cidade, de toda uma narrativa brancocêntrica da chamada “Manchester mineira” ou da “princesinha de Minas”.

Isso me faz acreditar que os lugares mudam de acordo com as nossas buscas e com os nossos encontros dessa procura. Tem uma parte do filme *As Praias de Agnés* (2008) em que a cineasta

Agnès Varda fala que, se pudéssemos abrir as pessoas, encontrariamos paisagens dentro delas. Isso me emociona. E eu penso que o contrário também poderia acontecer: se abrissemos as paisagens, lá no fundo, encontrariamos um conjunto de momentos da vida de cada pessoa que atravessou aquele lugar. A pracinha... A sorveteria do Zé Lúcio... A rua com cheiro de dama-da-noite... A Emilly e a Camile.

Enquanto vejo esses lugares no zigue-zague, as pessoas passam quase sempre no corre: “ao pesado!” - elas falam. Uma vez li uma passagem que diz assim: “o sol nunca se cansa de nascer, mas o homem pode se cansar de estar no sol” (Schwarz-Bart, 1986, p. 157 apud Pereira, 2020, p. 7).¹⁴ De certa forma, eu me cansei de ficar no sol no dia da performance *Eran òrún*. Para isso, precisei contornar a torre, aprumar as solas e fugir das poças. Tem uma certa ginga nisso tudo, que acredito que devemos usar cada vez mais em nossas vidas. Porque se “toda paisagem é rosto” (Bona, 2020, p. 14), o resto de imagem é uma pegada-marca enquanto fisionomia em movimento



Figura 4 - *Depois do órún #2* (2021). Foto-performance.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

de um calcanhar para fora. Calcanhar para fora enquanto braço para dentro, qualquer um dos membros enquanto rosto, e todo corpo, toda paisagem enquanto rebolado. Por isso: É PRECISO SAMBAR NA CARA DOS ESPAÇOS. A busca é pela movência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o melhor do caminho é a demora, talvez seja porque nela reside a possibilidade de escuta, encontro e atravessamento. Ao longo deste ensaio, propus uma travessia que não se fecha em respostas, mas se abre a gestos fragmentários que fabulam e reparam. Partindo de um convite feito pela sentença poética de Édouard Glissant – de escrever como quem diz o mundo –, caminhei entre lembranças, ruídos e afetos para pensar a escrita de artista como forma de aproximação com a vida. A noção de Relação, tal como elaborada por Glissant, se apresentou não como um conceito fechado ou ferramenta de ordenação do pensamento, mas sim como ritmo, um gesto em movimento, uma inspiração, para abertura de

contatos improváveis advindos do conhecimento aberto da experiência diaspórica.

Se a demora não é sinônimo de inoperância, é porque há outras coisas que se movem dentro da gente quando nos dispomos a escutar o tempo considerado parado. Isso acontece, por exemplo, ao notar a respiração que antecede uma fala, ou uma expressão onomatopéica que, às vezes, vem antes ou depois como resposta a algo – e que só é assimilada quando nos dedicamos a sentir a intenção de quem a emite. É nesse campo, especialmente nas memórias que tenho da minha avó Aparecida, que ensaiei brevemente a noção de palavrélo. Não se trata exatamente de um conceito, mas de uma observação sobre os ruídos e sons como formas de comunicação e escuta das relações construídas com as famílias negras que convivi. No campo da escrita artística e acadêmica cabe a nós a tarefa em aberto de enfraquecimento da palavra colonial e o semeio das nossas próprias palavras e palavrélos, vindos dos nossos quintais, dos nossos corpos e das guerras de denominação de que fala Nêgo Bispo. Essa percepção me

fez tensionar a ideia da “palavra aberta” nas *plantations*, como pensada por Glissant: uma palavra codificada, melódica, coletiva, que carrega, em seu silêncio e som, a potência de construir um elo afro diaspórico.

Se a inoperância também pode ser tática, um modo de se resguardar e pensar em um contragolpe, o episódio de racismo cotidiano vivido por minha mãe Paulinha e sua bolsa me levou a querer confeccionar, em meu doutorado em curso, uma bolsa poética guiada pela sentença *A gente pega na Pedra e entrega na Chave*. Para onde isso vai me levar, ainda não sei. Por enquanto, aproveito a demora do caminho em diálogo com a teoria da bolsa de ficção de Ursula Le Guin, entendendo que, se a narrativa ocidental do herói, materializada como lança vertical e linear, encarna a violência da expansão, a bolsa, por outro lado, aponta para o gesto da coleta, da preservação e da transmissão de vida - no meu jargão chavoso: pegar na pedra e entregar na chave. O arquivo, ou o modo de transmissão da narrativa, nesse sentido, não é repositório, mas acontecimento: algo que só existe quando se articula com práticas que impõem outros ritmos no tempo, ficcionaliza o real e, ao fazê-lo, intervêm no agora.

Se o contragolpe, quando coletivo, pode virar uma dança no espaço, o lugar de conhecer o outro é qualquer lugar. Foi o que aconteceu quando executei a performance *Eran órùn* e conheci a Emilly e a Camile. Esse episódio de troca, resultou nas foto-performances que chamei de *Depois do órùn*, que seria a resposta que precisava para as questões que carregava antes de decidir ficar em pé, com os pés descalços, diante de uma ruína do passado colonial ainda presente no espaço. A resposta que fica, depois do tempo de pausa e demora naquela paisagem, é de testemunhar a vida frente ao desencanto e saber com quem me aliar frente a esses restos de violência colonial. Porque toda ação, movimento, ficção e desejo frente a essas Pedras deve ser coletiva e movente. Assim o gesto floresce.

E, por fim, se é verdade que “a poesia faz alguma coisa acontecer” (Lorde, 2020), que ela desestabiliza o que parecia fixado, então talvez escrever - nesses tempos de velocidade e desatenção - seja justamente um modo de insistir no que ainda pode brotar. No ir e vir da fala escrita,

da imagem, do gesto e do corpo, algo se move (ou não). E quando tudo parecer duro demais, seguimos, um pouco mais perto do que antes.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio [Nêgo Bispo]. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Pisegrama, 2023.
- BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- CENTRO Cultural Anastácia. História de uma princesa Bantu. **Centro Cultural Anastácia (CCEA)**. Florianópolis, 2021. Disponível em: <<https://cceia.org.br/institucional/#:~:text=Escrava%20Anast%C3%A1cia%20%C3%A9%20uma%20personalidade,existem%20provas%20materiais%20da%20mesma>>. Acesso em: 1 nov. 2024.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. São Paulo: Crocodilo/ N-1 edições, 2023.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GLISSANT, Édouard. **Tratado do Todo-Mundo**. São Paulo: n-1edições, 2024.
- GLISSANT, Édouard; OBRIST, Hans Ulrich. **Conversas do arquipélago**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- GLISSANT, Édouard. Vrai / Vivant (Répertoire vidéo E. Glissant). **YouTube**, 22 de janeiro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rcVqjvsSpbl>>. Acesso em: 18 out. 2024.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexism na cultura

- brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, Anpocs, p. 223-244, 1984.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The undercommons**: Fugitive Planning and Black Study. Minor Compositions, 2013.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **Mais uma vez, subcomuns**: Poética e hapticalidade. São Paulo: GLAC edições, 2024.
- HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- HONÓRIO, Gustavo. Polícia diz que usou foto de Chavoso da USP em página de reconhecimento por ser 'semelhante' a suspeito. 22/12/2022. **G1 SP**. Globo Comunicação e Participações, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/12/22/policia-diz-que-usou-foto-de-chavoso-da-usp-em-pagina-de-reconhecimento-por-ser-semelhante-a-suspeito.ghtml>>. Acesso em: 29 mai. 2023.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- LORDE, Audre. A poesia faz alguma coisa acontecer. In: **Sou sua irmã**: escritos reunidos. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. 2. ed. São Paulo: N-1 edições, 2022.
- MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. São Paulo: Crocodilo/N-1 edições, 2023.
- PANADÉS, Julia Gomes. **Ela, a criação**: também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois. Tese (Doutorado em Artes), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- PAULA, Dalton. **Dalton Paula - artista visual**. [s.l.], 2025. Disponível em: <<https://daltonpaula.com>>. Acesso em: 14 jul. 2025.
- PATROCÍNIO, Stella do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Front**. São Paulo: Editora Nós, 2020.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SALOMÃO, Waly. **O mel do melhor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, UniRio, v. 11, n.12, p. 25-50, 2003.
- SILVA, Abel. Um poema de Abel Silva. **Jornal Plástico Bolha**, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 2023. Disponível em: <<https://jornalplasticobolha.blogspot.com/2023/12/um-poema-de-abel-silva.html>>. Acesso em: 5 jul. 2025.
- SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus**: para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- SILVA, Denise Ferreira da. Ler a arte como confronto. **Logos**, Uberlândia, v. 27, n. 3, p. 290-296, 2021. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/57382>>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. **ARS**, São Paulo, v.17, n.36, p. 45-56, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811/154921>>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- SOARES, Lucas. Eran òrùn. **Revista Poiésis**, Niterói, v.22, n.38, p. 153-161, 7 jul. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/48942>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

Vídeo

DIÁSPORA Galeria. Afeto + [DES] manches: Lucas Soares e Massuelen Cristina | Mediação Charlene Bicalho, [s.l.]: **Youtube**. Transmitido ao vivo em 4 de julho de 2023. 1 vídeo (1:04:04). [Live]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fB4z3WfgB_o&t=1143s> Acesso em: 12 nov. de 2024.

Notas

¹ O presente texto compõe a pesquisa de doutorado do autor, intitulada provisoriamente *A gente pega na Pedra e entrega na Chave: uma mini-bolsa-manual para ser mais chavoso por aí*, em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF), sob orientação do professor doutor Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos.

² Performances são “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver - ou comportamentos restaurados” (Schechner, 2003, p. 35).

³ Sobre o termo *oralitura*: “Aludi a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar. [...] destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam” (Martins, 2021, p. 41).

⁴ Cito a frase cantada por Glissant, “rien n'est vrai, tout est vivant” (“nada é verdadeiro, tudo é vivo”). Cf. Glissant, 2013.

⁵ A contra-colonização se insere em um diálogo tanto teórico quanto prático, ancorado nas visões de mundo dos povos afro-pindorâmicos, que se posicionam contra o colonialismo utilizando métodos e formas de resistência elaboradas por comunidades negras e indígenas que se recusaram a ser colonizadas, tendo como exemplos históricos marcantes Canudos e Palmares.

⁶ A citação reproduzida aqui de Édouard Glissant encontra-se na obra *Caribbean Discourse: Selected Essays*, publicada pela Caraf Books/University Press of Virginia em 1989.

⁷ Esse texto fez parte da apresentação do tema do meu projeto de doutorado em andamento intitulado *A gente pega na Pedra e entrega na Chave: uma mini-bolsa-manual para ser mais chavoso por aí* (2024).

⁸ Utilizo a noção de “ferida como trauma”, proposta por Grada Kilomba (Laplanche; Pontalis, 1988 apud Kilomba, 2019, p. 37). Kilomba conceitualiza a experiência do

racismo cotidiano como traumática a partir de um relato psicanalítico de um evento, associando a ideia de “trauma colonial” ao “trauma individual”. Destacam-se três categorias de trauma: 1) Choque violento: uma resposta imprevisível que coloca o indivíduo como “outro” e produz uma irracionalidade no entendimento, dada a intensidade do evento, e uma insegurança com a superação do episódio; 2) Separação: o corte da noção de pertencimento social do indivíduo, que produz o isolamento e uma sensação interna de perda; e 3) Atemporalidade: momento em que o passado e o presente se tornam indistintos, ou seja, onde “o colonialismo e o racismo coincidem” (Kilomba, 2019, p. 216-223).

⁹ Título de uma antologia do poeta baiano Waly Salomão (2001).

¹⁰ Um episódio que comprova esse racismo estrutural e sistêmico que não está apenas na palavra, é o que aconteceu com o youtuber, palestrante e estudante de sociologia Thiago Torres, o “Chavoso da USP”, que teve a sua foto colocada no álbum de suspeitos da polícia de São Paulo, por sua imagem ser “semelhante a de um suspeito” (palavras da polícia). Cf. Honório, 2022.

¹¹ O monumento homenageia Bernardo Mascarenhas, escravocrata e empreendedor mineiro, responsável pela fundação da Companhia Têxtil (1888), também fundador da Companhia Mineira de Eletricidade (1888) e da Usina Hidrelétrica de Marmelos (1889) com Francisco Batista de Oliveira. O monumento era composto por três figuras humanas em um formato triangular. À esquerda, a representação de um escravizado, segurando uma alavanca movimentando um pequeno conjunto de engrenagens. À direita, uma mulher segurando um ramo de palmeira (um símbolo de vitória e paz) e um carretel de fio têxtil. No meio dessas figuras, sobre um pequeno pilar de concreto, está o busto de Bernardo Mascarenhas, com uma proporção superior à escala humana. Logo abaixo do busto, há uma placa com as inscrições: “Passou pela vida semeando exemplos de honradez, perseverança e trabalho: morreu recebendo a bênção do povo”. Localizado na praça Antônio Carlos, região central da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, o monumento foi inaugurado em maio de 1938. Em dezembro de 2020, após uma intensa temporada de chuvas, o estatúrio foi derrubado por uma imensa acácia negra em um movimento, para mim, de restituição simbólica e estética naquele lugar.

¹² Escrava Anastásia, descrita como uma das figuras femininas mais importantes da história negra, é venerada como santa e heroína em várias regiões do Brasil. Anastásia é conhecida principalmente por uma imagem desenhada por Étienne Victor Arago, que retrata uma escravizada do século XVIII usando uma máscara de ferro, método utilizado nas minas de ouro para impedir que os escravizados engolissem o metal. No entanto, pouco se sabe sobre esta grande mártir negra, uma das inúmeras vítimas do regime de escravidão no Brasil, devido à escassez de dados disponíveis sobre ela. Cf. Centro..., 2021.

¹³ Assim é conhecida a Praça Professor Antônio Carlos.

¹⁴ Relato pessoal realizado em 26 de março de 2021.

¹⁵ A citação de Louise Bourgeois, incluída em Panadés (2017), consta na obra *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, tradução de Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves, publicado pela editora Cosac Naify, em 2001.

¹⁶ A sigla refere-se ao Centro de Atenção Psicossocial em Álcool e outras Drogas.

¹⁷ A citação de Simone Schwarz-Bart, incluída em Pereira (2020), consta na obra *A ilha da chuva e do vento*, tradução de Estela dos Santos Abreu, publicado pela editora Marco Zero, em 1986.

SOBRE O AUTOR

Lucas Soares é artista visual e fazedor de coisas. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF). Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-UFJF). E-mail: lucassoaresarte@gmail.com

Recebido em: 30/11/2024

Aceito em: 25/04/2025

A INTERSEÇÃO DAS ARTES GRÁFICAS E OS MATERIAIS DA EXPRESSIVIDADE NORDESTINA PARA REIMAGINAR O NORDESTE¹

A THE INTERSECTION OF GRAPHIC ARTS AND THE EXPRESSIVE MATERIALS OF NORTHEASTERN CULTURE TO REIMAGINE THE NORTHEAST

Adriel Figueiredo
PPGAV-UFBA

Resumo

Este artigo explora a reimaginação das representações culturais do Nordeste brasileiro através das artes gráficas, integrando materiais regionais e técnicas tradicionais como gravura em couro, tecido e argila. Com base nas teorias de Durval Muniz e Hans Belting, o estudo objetiva questionar narrativas estereotipadas e propor novas abordagens imagéticas que celebrem a diversidade cultural da região. Metodologicamente, a pesquisa combina uma análise crítica das representações existentes com práticas artísticas que ressignificam os materiais locais. Os resultados demonstram que a interseção entre teoria e prática artística promove uma revalorização cultural, contribuindo para o entendimento da identidade nordestina em diálogo com questões contemporâneas. Conclui-se que a arte pode funcionar como um instrumento de resistência e inovação, oferecendo perspectivas mais ricas e diversas sobre o Nordeste.

Palavras-chave:

Gravura artística; identidade cultural; nordeste brasileiro; teorias de imagem; materiais tradicionais.

Abstract

This article explores the reimagination of cultural representations of the Brazilian Northeast through graphic arts, integrating regional materials and traditional techniques such as engraving on leather, fabric, and clay. Based on the theories of Durval Muniz and Hans Belting, the study aims to question stereotypical narratives and propose new imagetic approaches that celebrate the region's cultural diversity. Methodologically, the research combines a critical analysis of existing representations with artistic practices that reframe local materials. The results demonstrate that the intersection between theory and artistic practice promotes cultural revaluation, contributing to the understanding of Northeastern identity in dialogue with contemporary issues. It concludes that art can serve as an instrument of resistance and innovation, offering richer and more diverse perspectives on the Northeast.

Keywords:

Printmaking; cultural identity; Brazilian northeast; image theories; traditional materials.

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a arte contemporânea tem se afirmado como um campo propício para a interseção entre representações imagético-discursivas e estudos culturais. No contexto do Nordeste brasileiro, essa interseção se configura como uma ferramenta crítica que possibilita a reimagem de identidades e narrativas, desafiando estereótipos históricos e promovendo novas leituras da região. A gravura artística, ao incorporar materiais tradicionalmente associados à cultura nordestina, como couro, argila e tecido, apresenta uma oportunidade única para a captura e reinterpretação das memórias e histórias desse território.

Este artigo tem como objetivo investigar de que maneira as representações do Nordeste, conforme discutidas por Durval Muniz de Albuquerque Júnior em *A invenção do Nordeste e outras artes*, podem ser reimaginadas por meio da gravura contemporânea. A teoria da imagem, segundo Hans Belting, e a interdisciplinaridade proposta por Aby Warburg oferecem as bases teóricas para a análise de como essas práticas artísticas não apenas refletem, mas também subvertem os discursos tradicionais, contribuindo para novas leituras da identidade e da memória cultural da região.

Ao explorar a convergência entre a teoria e a prática artística, o artigo examina como a utilização consciente de materiais regionais pode desafiar discursos preestabelecidos e oferecer novas perspectivas sobre a identidade nordestina. A análise das obras artísticas revela como essas representações podem questionar e reformular narrativas culturais, propondo novas formas de pensar e interpretar o Nordeste.

O Nordeste brasileiro, com sua rica diversidade cultural e histórica, tem sido objeto de inúmeras representações imagético-discursivas, que moldaram a percepção da região tanto nacional quanto internacionalmente. Essas representações, frequentemente carregadas de estereótipos e mitos, são amplamente discutidas por Albuquerque Júnior em sua obra. De maneira complementar, a teoria da antropologia da imagem de Hans Belting oferece uma perspectiva inovadora para compreender como as imagens são produzidas, percebidas e reinterpretadas em contextos

culturais específicos.

Diante disso, este artigo se propõe a investigar como as representações imagético-discursivas do Nordeste podem ser reinterpretadas e desafiadas por meio da gravura artística contemporânea, utilizando materiais expressivos da região. A pergunta central que norteia esta pesquisa é: "Como as representações imagético-discursivas do Nordeste brasileiro, conforme discutidas por Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Hans Belting, podem ser reinterpretadas e expandidas por meio da gravura artística utilizando materiais de expressividade nordestinas?". Pretendemos não apenas analisar as teorias de Albuquerque Júnior e Belting, mas também demonstrar, através de exemplos, como a arte pode se configurar como um meio potente de transformação cultural, promovendo a reimagem da identidade e da memória cultural nordestina.

DURVAL MUNIZ DE ALBUQUERQUE JÚNIOR E A INVENÇÃO DO NORDESTE

Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em *A invenção do Nordeste e outras artes*, analisa o Nordeste como uma construção cultural moldada por narrativas que reforçam estereótipos. Segundo ele, essas representações, baseadas em visões regionalistas, consolidaram uma imagem homogênea da região, associada ao sertanejo resistente, às secas e à pobreza. Essas imagens simplificam a diversidade e complexidade sociocultural do Nordeste, influenciando tanto percepções internas quanto externas.

O autor critica a reprodução desses estereótipos nas artes, que contribuem para cristalizar mitos e obscurecer facetas contemporâneas, como modernidade e resiliência. Ele defende a necessidade de revisitar a figura do sertanejo, incorporando aspectos que refletem a capacidade adaptativa e as mudanças da região. Obras literárias do "romance de 30", como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, consolidaram representações imagéticas do sertão e da miséria: "Nordeste do fogo, da brasa, da cinza e do cinza [...] da fome, da sede, da fuga para o Sul" (Albuquerque Júnior, 2011, p. 139).

Nas artes visuais, séries como *Os Retirantes* (*Retirantes*, *Criança morta* e *Enterro na rede*),

de Cândido Portinari, reforçam essas narrativas, materializando dramas sociais em figuras esquálidas e paisagens áridas. Essa iconografia, combinada à literatura, influenciou também produções cinematográficas e televisivas, perpetuando visões estagnadas do Nordeste.

Autores como Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto, e músicos como Luiz Gonzaga, também contribuíram para consolidar o imaginário nordestino, seja celebrando a cultura popular ou reforçando a ideia de um sertão marcado pela seca e pela saudade. Gonzaga, em especial, instituiu o Nordeste como um espaço nostálgico e resistente, onde as relações patriarcais e comunitárias permanecem preservadas (Albuquerque Júnior, 2011, p. 185).

No entanto, Albuquerque Júnior destaca a urgência de desafiar essas representações, propondo uma releitura crítica para refletir a diversidade histórica, cultural e social do Nordeste. Essa abordagem visa desconstruir simbolismos que perpetuam o sofrimento e o atraso como definições exclusivas da região.

HANS BELTING E A ANTROPOLOGIA DA IMAGEM

Segundo Hans Belting (2005), em sua teoria da antropologia da imagem, as imagens transcendem o aspecto visual, atuando como entidades culturais vivas que interagem com seus contextos históricos e sociais. As imagens são moldadas por seu ambiente e pelas relações humanas, funcionando como construções simbólicas conectadas ao corpo e à cultura.

Essa perspectiva é essencial na análise das representações artísticas do Nordeste brasileiro, cujas imagens, como a do vaqueiro ou de elementos regionais, têm significados densos e históricos. Ao utilizar materiais locais, como couro e argila, artistas contemporâneos ressignificam essas representações, rompendo com narrativas tradicionais e trazendo novas leituras. Conforme Belting (2005), o uso desses materiais agrega camadas simbólicas às obras, promovendo um diálogo entre passado e presente.

A imagem de Luiz Gonzaga vestido como vaqueiro (Figura 1), por exemplo, transcende a figura do

artista para se tornar um símbolo cultural. A vestimenta de couro, além de sua funcionalidade, tornou-se um marcador identitário visual do Nordeste, consolidando uma narrativa imagética que reforça a conexão entre o corpo e a cultura.



Figura 1 - Reprodução da capa do disco *Óia eu aqui de novo* (1967), de Luiz Gonzaga, produzido pela RCA Victor.

Fonte: Forró em Vinil..., 2012.²

Belting (2005) também utiliza a metáfora da máscara para explicar como as imagens assumem personagens que podem ocultar ou transformar sua essência. No contexto nordestino, essa máscara pode ser observada em representações que cristalizam uma identidade regional, por vezes ignorando mudanças contemporâneas. O autor complementa essa ideia ao afirmar que a fotografia "congela" o tempo, perpetuando narrativas fixas que não refletem as transformações culturais.

Exemplos como Canudos e Juazeiro do Norte ilustram dinâmicas contrastantes de apagamento e consolidação da memória. A destruição de Canudos representou uma tentativa de controlar o imaginário coletivo, enquanto a estátua de Padre Cícero (Figura 2) perpetua sua relevância histórica e cultural, moldando a identidade da cidade ao seu redor.



Figura 2 - Estátua de Padre Cícero, em Juazeiro do Norte. Foto de Lourenço Torres. Domínio público via *Wikimedia Commons*.

Fonte: Torres, [s.a].³

Dessa forma, a ressignificação imagética por meio de materiais regionais demonstra a capacidade das imagens de se recriarem continuamente, refletindo as transformações da cultura nordestina e mantendo-se como agentes vivos no processo de construção de identidade.

ABY WARBURG E A INTERDISCIPLINARIDADE NAS ARTES

Aby Warburg formulou uma abordagem interdisciplinar para a leitura das imagens ao desenvolver conceitos como *Pathosformeln* e o *Atlas Mnemosyne*. Seu pensamento inovador entende a imagem como um campo dinâmico de tensões entre memória, cultura, história e emoção. Mais do que registros visuais, as imagens são investidas de afetos e gestos ancestrais que atravessam os tempos, reaparecendo em novas formas e contextos. Ao analisar essas permanências e transformações, Warburg oferece uma chave de leitura fecunda para a produção artística contemporânea, sobretudo em contextos marcados por disputas simbólicas, como é o caso das representações do Nordeste brasileiro. Bartholomeu, a partir de Warburg, argumenta

que as imagens carregam memórias coletivas que ultrapassam tempo e espaço, permitindo uma leitura que vai além do aspecto formal ou estético, alcançando dimensões históricas e emocionais. Ao compreender essas imagens como vestígios vivos, acessamos uma camada profunda de sentido que articula gesto, matéria e simbolismo.

Na minha prática artística, esses conceitos se desdobram em experimentações gráficas que buscam tensionar o passado e o presente por meio da integração de materiais regionais – couro, argila, tecido – com as linguagens da gravura. Tais materiais não são neutros: carregam consigo memórias táteis, vínculos com a terra, o corpo e os rituais. O uso do couro, por exemplo, evoca o vaqueiro, o ofício, a resistência sertaneja. A argila conecta-se à ancestralidade, à matéria primordial, enquanto o tecido se entrelaça à domesticidade, à oralidade feminina, aos fazeres do cotidiano.

O conceito de *Pathosformeln*, ou fórmulas de *pathos*, é essencial nesse processo. Ele descreve como certos gestos expressivos se repetem ao longo da história da arte, carregando uma força emocional persistente. Assim, obras como *Tudo Deixa Marcas* (2023) e *Colcha Gráfica* (2022) funcionam como lugares de memória, nos quais essas fórmulas são reativadas e transmutadas. São fragmentos de emoções ancestrais que se atualizam em suportes locais, ressoando no presente como formas de resistência simbólica. Warburg acreditava que:

A arte não pode ser compreendida fora de seu contexto cultural e histórico. O gesto, a pose, o ornamento – tudo carrega uma memória. As imagens não são produtos isolados; são sintomas de tensões culturais, reencenações de emoções que retornam como fantasmas nos corpos e nos objetos visuais (Warburg apud Bartholomeu, 2022, p. 134).⁴

Esse pensamento se concretiza também no projeto do *Atlas Mnemosyne*, uma espécie de cartografia visual da cultura europeia e mediterrânea, composta por painéis de imagens agrupadas por afinidade simbólica, temporal e afetiva. Ao adaptar esse raciocínio ao contexto do Nordeste brasileiro, a gravura torna-se um atlas sensível, onde elementos como folhas de caju, sementes, bordados e padronagens do cotidiano constroem narrativas visuais que cartografam a memória



Figura 3 - *Renda-se ao Samba* (2022), serigravura e tecido de renda. Obra e digitalização da imagem de Adriel Figueiredo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

coletiva regional.

Obras como *Sob o Sol do Nordeste* (2023), as *Folhinhas* (2021 e 2023) e *Colcha Gráfica* (2022) seguem esse princípio, entrelaçando tempo e matéria, tradição e invenção. Nelas, as imagens funcionam como mediadoras entre diferentes temporalidades, corporificando o pensamento warburgiano de que a sobrevivência das imagens (*Nachleben*) se dá por meio de sua constante ressignificação.

Em síntese, a teoria de Aby Warburg oferece um modelo de pensamento capaz de iluminar as práticas gráficas que buscam, mais do que representar, convocar memórias, expandir sentidos e desafiar representações cristalizadas. Ao articular materiais tradicionais a uma abordagem crítica e experimental, minha produção visual se propõe a criar novas narrativas para o Nordeste – narrativas que emergem da escuta dos gestos, das texturas e das marcas que o tempo deixa inscritas na cultura e na matéria.

CONVERGÊNCIA TEÓRICA: REIMAGINANDO O NORDESTE

Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Hans Belting oferecem abordagens complementares para repensar as representações culturais do

Nordeste brasileiro. Albuquerque Júnior, em *A invenção do Nordeste e outras artes*, propõe desconstruir narrativas estereotipadas que restringem a identidade nordestina a um imaginário folclórico. Para ele, é essencial reinterpretar essas representações de forma dinâmica e plural, rompendo com rótulos simplificadores.

Belting (2005) propõe, em sua antropologia da imagem, que as imagens devem ser compreendidas como agentes vivos, contextuais e sujeitos a constantes processos de ressignificação ao longo do tempo. Essa perspectiva permite explorar como as técnicas artísticas tradicionais podem preservar memórias culturais enquanto questionam estereótipos históricos.

A interseção dessas teorias se manifesta na arte contemporânea, que utiliza materiais como couro, argila e tecido para ressignificar tradições regionais. Na obra *Renda-se ao Samba* (Figura 3), por exemplo, o uso de serigrafia e renda reafirma tradições enquanto desafia clichês associados ao Nordeste, transformando a narrativa visual em contestação e renovação.

Segundo Belting, “descentralizar” representações visuais cria novas articulações identitárias. Assim, a arte contemporânea integra tradição e inovação, reimaginando o Nordeste como um espaço multifacetado e dinâmico. Compreendemos que

a convergência entre Albuquerque Júnior e Belting fundamenta a prática artística como meio de ressignificação cultural. Ao aliar materiais tradicionais a contextos contemporâneos, a arte transforma narrativas e promove novas leituras sobre a identidade nordestina.

METODOLOGIA: PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS

Os procedimentos artísticos adotados nesta pesquisa buscam não apenas homenagear as tradições gráficas do Nordeste brasileiro, mas tensioná-las e renová-las à luz de uma experimentação contemporânea. A escolha pela xilogravura, linoleografia, serigrafia e gravura em argila não responde apenas a critérios técnicos ou estéticos; essas linguagens emergem como territórios de memória, onde matéria e gesto se tornam vias de evocação simbólica. São técnicas de permanência, mas também de transformação - lugares onde a história não repousa, mas pulsa.

A gravura, como observa Evandro Carlos Jardim, é uma “técnica de memória”. Mais do que uma técnica de reprodução, ela se configura como prática que guarda as marcas do tempo, das ferramentas e dos afetos. É nesse sentido que a gravura, longe de ser um meio apenas mecânico, torna-se uma forma de pensar o mundo e de devolvê-lo ao sensível com espessura histórica e poética. Jardim (2019) observa que gravar é, antes de tudo, um modo de marcar o tempo, já que a superfície gravada não é neutra, mas registra a passagem do corpo, da cultura e do gesto, reverberando além da simples representação.

A xilogravura, marcada por sua presença histórica nos folhetos de cordel, adquire nova vitalidade quando transferida a suportes como o tecido. Esse deslocamento amplia sua potência simbólica e visual, deslocando o popular do lugar do passado para o presente especulativo da arte. Nesse gesto, não se trata de reproduzir o já feito, mas de rearticular o gesto gráfico como uma forma de resistência, como uma linguagem que, em sua simplicidade técnica, carrega densidade cultural.

De modo semelhante, a serigrafia permite explorar relações entre cor, textura e superfície com grande liberdade expressiva. Quando aplicada ao couro ou ao tecido - matérias impregnadas de sentido -, essa técnica se torna mais que um processo de

impressão: transforma-se em gesto de inscrição no corpo da memória regional. O couro, por exemplo, ressoa o sertão em sua rusticidade, em sua resistência física, em sua relação com o ofício e com o rito. Não é apenas um suporte: é uma superfície que fala.

A gravura em argila, por sua vez, evoca uma ancestralidade ainda mais profunda. A terra moldada pelo gesto humano é uma imagem inaugural da cultura. Como lembra Eliade (1991), a argila é a matéria primordial: dela brotam mitos, imagens arquetípicas e formas que ultrapassam o tempo histórico. Trabalhar a argila é um ato que reconecta o fazer artístico à terra como símbolo de origem, de fecundidade e de resistência.

Já o tecido, que percorre toda a história do fazer artesanal nordestino, é incorporado aqui como extensão simbólica do corpo e do cotidiano. Ele convoca saberes femininos, gestos de cuidado, práticas que atravessam gerações em silêncio e persistência. Ao bordar, costurar, gravar ou estampar o tecido, a arte conecta-se com a vida. Leenhardt (2010) enfatiza que a arte popular não deve ser entendida como mero resquício do passado, mas como uma forma de afirmação cultural que nasce da vida coletiva e se sustenta na memória compartilhada, funcionando como resistência diante do esquecimento.

Esses materiais - couro, argila e tecido - não são escolhidos aleatoriamente. São matéria e metáfora. Carregam sentidos e sensibilidades. Ao integrá-los em composições gráficas, busco tornar visíveis as forças que atravessam o Nordeste: suas tensões entre permanência e ruptura, entre identidade e invenção. Chauí (2006) defende que a arte se realiza justamente na capacidade de transformar os sentidos, e é essa dimensão transformadora que orienta o percurso estético e político aqui delineado.

Ao conjugar técnica e território, tradição e deslocamento, minha prática se propõe a produzir imagens que não apenas representam, mas elaboram visualmente questões sobre pertencimento, cultura e memória. São gravuras que operam como encruzilhadas simbólicas, abertas a múltiplas leituras - ora evocando o passado, ora convocando o porvir.



Figura 4 - *Tudo Deixa Marcas* (2023). Calcografia a seco e lâmina de facão sob couro. Obra e fotografia de Adriel Figueiredo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

OBRAS ANALISADAS E SIGNIFICADOS ARTÍSTICOS

As obras analisadas nesta pesquisa, realizadas no contexto do Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Bahia, exploram a interseção entre as artes gráficas e os materiais nordestinos. Os trabalhos *Tudo Deixa Marcas* (2023), as *Folhinhas* (2021 e 2023), *Sob o Sol do Nordeste* (2023) e *Colcha Gráfica* (2022) evidenciam como materiais tradicionais, como couro, tecido e argila, aliados a técnicas de gravura, podem ressignificar a identidade cultural do Nordeste, desafiando representações estereotipadas.

Em *Tudo Deixa Marcas* (2023) (Figura 4) utilizamos o couro como suporte e a impressão com facão oxidado, ressaltando o vínculo com o trabalho artesanal da região e com as marcas simbólicas da memória nordestina. Segundo Eliade (1991), o material carrega a ancestralidade e as adversidades históricas enfrentadas pelo povo nordestino, enquanto a fusão entre tradição e contemporaneidade subverte estereótipos limitantes sobre a região.

Nas séries de calendários de as *Folhinhas* (2021 a 2023), as representações culturais e históricas do Nordeste rompem com o exotismo habitual. Obras como *Folhinha 2021* (Figura 5), que homenageia o cordel, e *Folhinha 2023* (Figura 6), que enfatiza

a cultura afro-brasileira, promovem uma visão inclusiva da identidade regional. De acordo com Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste deve ser interpretado como um espaço dinâmico, capaz de integrar influências múltiplas.

Em *Sob o Sol do Nordeste* (2023) (Figura 7) celebramos a relação entre cultura e natureza, incorporando materiais extraídos do próprio ambiente regional, como argila e pigmentos naturais. Conforme Belting (2005), as imagens não são meramente visuais, mas conectam-se aos corpos e experiências sensoriais dos espectadores, estabelecendo um diálogo íntimo entre a obra e o território representado.

Por fim, em *Colcha Gráfica* (2022) (Figura 8) sintetizamos a diversidade cultural do Nordeste. Com fragmentos de tecido que narram histórias individuais e coletivas, a obra simboliza a pluralidade das vivências nordestinas, contrapondo-se à ideia de uma cultura homogênea. Como sugere Albuquerque Júnior (2011), a identidade nordestina é um mosaico de resistências e transformações.

Essas obras demonstram como a arte contemporânea pode ressignificar tradições, promovendo novos olhares sobre a riqueza cultural do Nordeste. Ao integrar as teorias de Albuquerque Júnior e Belting, elas transcendem a simples representação, oferecendo uma experiência sensorial que reflete a complexidade do Nordeste como espaço de memória e criação.



Figura 5 - Folhinha 2021, serigrafia sobre papel. Obra e imagem digital de Adriel Figuerêdo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 6 - Folhinha 2023, serigrafia sobre papel. Obra e imagem digital de Adriel Figuerêdo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Figura 7 - Sob o Sol do Nordeste (2023). Painel formado pelos azulejos impressos. Obra e fotografia de Adriel Figuerêdo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

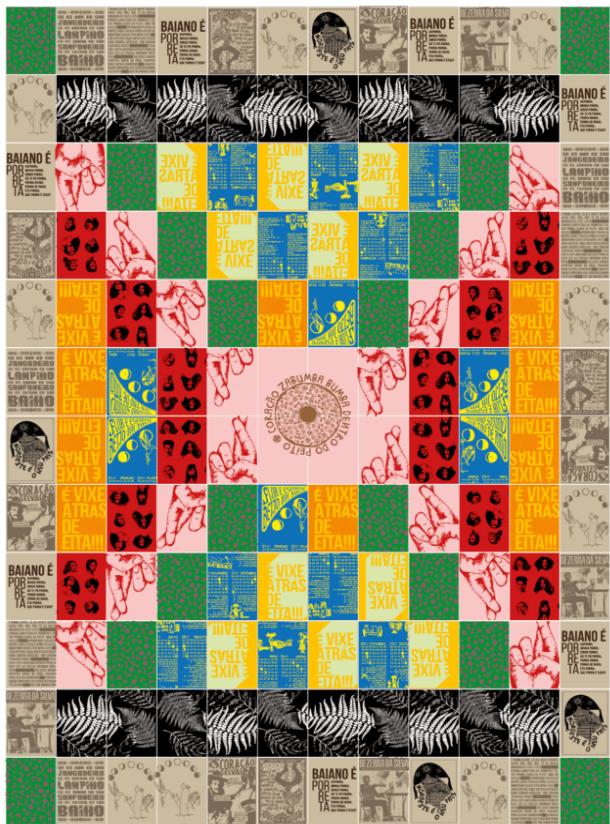


Figura 8 - Arquivo digital da montagem final da *Colcha Gráfica* (2022). Obra e imagem digital de Adriel Figueiredo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

PROCESSOS CRIATIVOS

O processo criativo das gravuras que compõem esta pesquisa se articula por meio de uma abordagem experimental com materiais expressivos da cultura nordestina, utilizando técnicas tradicionais de gravura artística. Em cada etapa da criação, busco ressignificar as representações imagético-discursivas do Nordeste, integrando o passado ao presente de modo a gerar novas leituras sobre

a região. A escolha dos suportes é criteriosa e valoriza a interação física e simbólica com os elementos naturais, como argila e couro, que passam a ser mais do que meros materiais, mas agentes ativos na construção de uma narrativa que explora a resistência e as memórias históricas da região.

Na obra *Tudo Deixa Marcas* (2023), o facão oxidado (Figura 9) é utilizado como matriz para marcar o couro, transformando as marcas deixadas pela ferramenta em símbolos das cicatrizes históricas e da resiliência do povo nordestino. Nesse processo criativo, “as marcas tornam-se narrativas visuais”, que carregam em si a memória dos corpos que atravessaram esse território. Assim, o ato de imprimir não é apenas técnico, mas também reflexivo, um diálogo constante entre o material e a história, ressignificando o passado para revelar novas possibilidades de interpretação no presente.

A experimentação também é central nas *Folhinhas* (2021 e 2023), onde utiliza a técnica da serigrafia para criar calendários que misturam o tradicional e o contemporâneo. Aqui, a escolha dos temas – como o cordel (Figura 10), a cultura afro-brasileira, os construtores do Nordeste – busca “atualizar e ressignificar” a identidade da região, preservando suas tradições enquanto as reinterpreta em novos contextos. A serigrafia, além de reproduzir imagens, serve como uma ponte entre o visual e o cultural, permitindo uma leitura mais plural das práticas e celebrações do Nordeste.

Em *Sob o Sol do Nordeste* (2023) exploramos a combinação de técnicas de alto-relevo, como a linoleografia, e elementos da natureza (Figura 11), como folhas e sementes de caju, que são utilizadas



Figura 9 - Lâmina do facão usado na obra *Tudo Deixa Marcas* (2023). Fotografia de Adriel Figueiredo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Figura 10 - *Folhinha* (2021) impressas tendo o cordel como fonte ilustrativa. Obra, fotografia e montagem de Adriel Figueiredo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

como matrizes. Além disso, a argila é empregada como suporte principal, criando uma relação direta com o solo nordestino. Nesse processo, a escolha de materiais naturais não apenas evoca a biodiversidade da região, mas também se alinha com a tentativa de criar um painel cerâmico que celebre a cultura nordestina em uma estética contemporânea. A utilização de gesso para pré-fabricar as matrizes de folhas e castanhas ressalta a preocupação com a reprodução e o ritmo do processo, sem sacrificar a qualidade artesanal e a sensibilidade que a obra exige.

Por fim, em *Colcha de Gráfica* (2022) (Figura 12) utilizei a impressão serigráfica sobre pedaços de tecido para representar diversos elementos culturais do Nordeste. Cada fragmento do tecido carrega uma parte da história e da cultura regional, e, quando unidos, formam uma colcha que simboliza a diversidade e a riqueza dessa cultura. Aqui, a serigrafia transcende seu papel técnico, tornando-se um instrumento para construir uma narrativa visual que remete à tradição artesanal, ao mesmo tempo que dialoga com questões contemporâneas

sobre identidade e memória.

Esses processos criativos refletem uma interdisciplinaridade fundamental entre materiais e técnicas, que resulta na construção de algo novo a partir do entrelaçamento de elementos tradicionais e contemporâneos. Aby Warburg, em sua teoria da “sobrevivência das imagens” (*Nachleben*), argumenta que a imagem é um lugar de encontro e transformação entre culturas, tempos e formas. Nesse sentido, os materiais que utilizo – como o couro, a argila e o tecido – não são apenas suportes, mas carregam consigo camadas simbólicas que, ao serem manipuladas pelas técnicas de gravura, se tornam agentes de novas interpretações e leituras culturais. A combinação dessas práticas resulta em obras que desafiam as fronteiras entre o artesanato e a arte, entre o passado e o presente, entre o tradicional e o contemporâneo, criando um campo de experimentação que “ressignifica” não apenas as representações culturais do Nordeste, mas também a própria prática artística.



Figura 11 - Preparação das placas de argila para o molde em gesso. Fotografia e montagem de Adriel Figueiredo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Figura 12 - *Colcha Gráfica* (2022), serigrafia sobre pedaços de tecido. A obra evoca a diversidade cultural do Nordeste por meio de fragmentos têxteis que remetem à identidade, memória e tradição artesanal. Obra e fotografia de Adriel Figueiredo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

IMPACTO DAS TÉCNICAS E MATERIAIS NA REIMAGINAÇÃO DO NORDESTE

O uso de materiais regionais e técnicas tradicionais nas práticas de gravura contemporânea desempenha um papel significativo na reimaginação da identidade nordestina, ressignificando suas representações culturais. Ao empregar materiais como couro, argila e tecido, não se trata apenas de trazer a arte para mais perto das tradições locais, mas de ancorar as obras na memória coletiva da região, estabelecendo uma ponte entre o presente



Figura 13 - *Tudo Deixa Marcas* (2023), impressões com lâmina de facão e calcografia a seco sobre couro. A obra simboliza as cicatrizes históricas e a resiliência do povo nordestino. Obra e imagem digital de Adriel Figueiredo.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

e o passado. Para Belting (2005), o material da arte é parte fundamental de como ela fala com as pessoas, trazendo à tona sentidos que ligam o hoje ao passado. Dessa forma, os materiais funcionam como veículos de memória e expressão, permitindo que a arte transcendia seu valor meramente estético.

Ao incorporar técnicas tradicionais como a calcografia e a serigrafia, o artista cria texturas, formas e imagens que ecoam as características físicas e simbólicas do Nordeste. Essas técnicas não apenas reproduzem imagens, mas, segundo Didi-Huberman (2015), práticas como a calcografia e a serigrafia permitem acessar estratos culturais mais complexos, favorecendo uma análise crítica das representações tradicionais do Nordeste. As marcas impressas no couro em obras como *Tudo Deixa Marcas* (2023) (Figura 13), por exemplo, não são apenas um reflexo da técnica aplicada, mas uma evocação simbólica das cicatrizes históricas e da resiliência do povo nordestino, dando vida a uma narrativa que entrelaça tradição e resistência.

A escolha dos materiais, quando combinada com essas técnicas, também introduz um diálogo com a natureza e o meio ambiente, que são intrínsecos

à cultura nordestina. Ao trabalhar com elementos como folhas de cajueiro, argila e tecido, como nas obras *Sob o Sol do Nordeste* (2023) e *Colcha Gráfica* (2022), a arte reflete uma relação profunda com o ecossistema regional. Essa conexão ecoa o que Feldman (1987) observa que a arte tem a capacidade de tornar a cultura visível, atribuindo às imagens significados que ultrapassam seu aspecto meramente visual. A reimagem do Nordeste, assim, não está apenas em sua representação visual, mas também no uso de materiais que carregam em si uma história cultural e ecológica, ampliando as narrativas que emergem dessas obras.

Ao combinar o tradicional e o contemporâneo, essas práticas artísticas transformam as paisagens culturais e sociais do Nordeste. O uso da gravura como meio expressivo permite que os artistas explorem tanto as narrativas visuais quanto as discursivas, desafiando o olhar convencional sobre a região. Nora (1989) enfatiza que a memória cultural não se limita à preservação, mas passa por constantes processos de ressignificação, o que é fundamental para compreender o Nordeste como uma identidade em permanente transformação.

As obras contemporâneas, ao utilizar técnicas e materiais regionais, não buscam apenas perpetuar tradições, mas recontextualizá-las dentro de um cenário artístico mais amplo, no qual a identidade nordestina é dinâmica, multifacetada e aberta à transformação.

Assim, o impacto das técnicas e dos materiais na gravura contemporânea é profundo. Eles não só preservam as práticas ancestrais, mas as elevam, criando uma nova linguagem visual que permite uma重新interpretation da identidade nordestina. A interdisciplinaridade entre técnica, material e contexto cultural, conforme discutida por Cesar Bartholomeu (2022) a partir do pensamento de Aby Warburg, promove uma "continuidade transformadora", na qual as imagens - assim como as tradições - permanecem vivas e em constante evolução. Esse diálogo entre passado e presente reflete a riqueza cultural do Nordeste, permitindo que novas narrativas emergentes se entrelacem com a memória coletiva e se manifestem artisticamente de forma inovadora e relevante no contexto contemporâneo.

DESAFIOS NA INTERPRETAÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES CULTURAIS

A重新interpretation das representações culturais do Nordeste brasileiro apresenta uma série de desafios intrínsecos, principalmente pela complexidade histórica e simbólica que permeia as imagens e narrativas já estabelecidas sobre a região. Como observa Albuquerque Júnior (2011), a construção do Nordeste foi marcada por um processo de "folclorização e estereotipização", que frequentemente reduz a região a um conjunto limitado de símbolos e narrativas exóticas, desconectadas da realidade multifacetada dos seus habitantes. Ao tentar reimprimir o Nordeste sem cair em clichês ou representações simplistas, o artista se depara com a necessidade de desconstruir essas imagens preestabelecidas e propor alternativas que preservem a autenticidade cultural sem sacrificar a inovação artística.

Um dos maiores desafios enfrentados ao longo desse processo foi encontrar um equilíbrio entre a preservação das tradições culturais e a necessidade de reinterpretá-las à luz das práticas artísticas contemporâneas. A utilização de

técnicas como xilogravura, serigrafia e gravura em argila, todas profundamente enraizadas na história visual nordestina, exigiu uma leitura crítica dos significados que esses elementos carregam. Muitas dessas técnicas estão tradicionalmente associadas a um imaginário popular que, embora importante, pode, se não reinterpretado de forma consciente, reforçar visões estagnadas e homogêneas sobre a região. Belting (2005) observa que as imagens são construções culturais que não apenas refletem, mas também moldam a percepção coletiva, exigindo do artista uma postura crítica diante dos símbolos tradicionais.

Outro aspecto desafiador foi o diálogo com as fontes imagéticas e discursivas que, em sua maioria, oferecem uma visão homogeneizada e exotizada do Nordeste. O processo de desconstrução dessas fontes implicou a necessidade de questionar as representações convencionais e buscar novas formas de expressar a riqueza cultural da região. Em consonância com essa perspectiva, Albuquerque Júnior (2011) ressalta que o Nordeste não deve ser compreendido como uma realidade única e homogênea, mas sim como um espaço marcado por disputas culturais, no qual diferentes identidades convivem e se entrelaçam. Esse entendimento foi crucial para que o processo criativo evitasse interpretações simplistas ou redutivas, focando na construção de narrativas que fossem, ao mesmo tempo, inclusivas e críticas.

A ressignificação dessas imagens e materiais exigiu, portanto, um esforço deliberado para evitar o retorno a estereótipos cristalizados. Em muitos casos, isso envolveu uma tensão entre a necessidade de manter a integridade cultural das práticas tradicionais e o desejo de inovar, explorando novos significados e contextos. Nesse sentido, o processo artístico foi também um processo de negociação entre passado e presente, tradição e contemporaneidade, resgatando elementos culturais significativos sem sacrificar a capacidade de criar leituras sobre a identidade nordestina.

O resultado dessas práticas desafiadoras é uma produção artística que busca ir além da reprodução de símbolos já conhecidos, propondo uma ressignificação crítica das representações culturais do Nordeste. Ao integrar materiais e técnicas locais dentro de um contexto contemporâneo, o trabalho

artístico contribui para uma nova compreensão das identidades culturais, sem cair nas armadilhas dos discursos que tendem a fixar o Nordeste em uma posição estática e reducionista. Assim, o esforço de reimaginar a região se torna um processo de constante diálogo entre o passado e o presente, preservando sua diversidade sem negligenciar a complexidade de suas transformações sociais e culturais.

CONTRIBUIÇÕES DAS TEORIAS DE DURVAL MUNIZ E HANS BELTING

As teorias de Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Hans Belting são essenciais para a compreensão dos resultados práticos das obras desenvolvidas no presente estudo, fornecendo um arcabouço teórico que ilumina a interseção entre a arte gráfica e as representações culturais do Nordeste. A crítica de Albuquerque Júnior à construção estereotipada do Nordeste, apresentada em sua obra *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), é central para a proposta deste trabalho. Ele argumenta que o Nordeste foi “inventado” como uma identidade monolítica, marcada por exotismos e simplificações culturais que não refletem a diversidade e a complexidade da região. Essa visão serve como uma base teórica crítica, pois desafia o artista a desconstruir essas narrativas reducionistas e a propor novas formas de representação que capturem a verdadeira multiplicidade cultural do Nordeste.

Albuquerque Júnior (2011) enfatiza a necessidade de “reinvenção” das representações culturais da região, afirmando que o Nordeste deve ser visto como um espaço de múltiplas identidades, onde o tradicional e o moderno coexistem e se entrelaçam. Essa perspectiva teórica fundamenta o processo artístico, que busca não apenas resgatar símbolos tradicionais, mas reinterpretá-los dentro de um contexto contemporâneo. As obras analisadas, portanto, não tentam perpetuar as imagens cristalizadas do sertão ou do folclore, mas sim criar um diálogo crítico com elas, ressignificando-as à luz das novas experiências e realidades culturais.

Por sua vez, Hans Belting, em sua abordagem sobre a “antropologia da imagem”, oferece uma visão que complementa e expande a crítica de Albuquerque Júnior. Belting (2005) argumenta

que as imagens possuem uma vida cultural própria, não se limitando a representações fixas, mas funcionando como entidades dinâmicas que carregam significados complexos e em constante transformação. Segundo o autor, as imagens vivem em um processo contínuo de ressignificação, sendo moldadas pelo contexto cultural, histórico e social em que estão inseridas. Essa perspectiva é particularmente relevante para o presente estudo, pois permite que as obras sejam vistas não apenas como reproduções de símbolos culturais, mas como intervenções que revitalizam e transformam essas tradições imagéticas.

A gravura, quando aplicada a materiais regionais como couro, argila e tecido, transcende sua função de simples técnica artística para se tornar um meio de ressignificação cultural. Para Belting (2005), as imagens não estão presas ao material em que são feitas, mas ao modo como são vividas e reinterpretadas pelas pessoas. Nesse sentido, a escolha de materiais e técnicas expressivas da cultura nordestina – como a serigrafia e a xilogravura – não apenas reproduz os símbolos do Nordeste, mas os transforma, permitindo que novos significados emergam. Esse processo é uma forma de “intervenção cultural”, que revitaliza e questiona as narrativas tradicionais, proporcionando ao espectador uma visão mais ampla e crítica sobre a região.

A interseção das teorias de Albuquerque Júnior e Belting cria uma base sólida para a prática artística desenvolvida neste estudo. Enquanto Albuquerque Júnior oferece uma crítica às representações estereotipadas do Nordeste, Belting fornece uma estrutura teórica para entender como essas representações podem ser ressignificadas através da arte. Ao combinar essas abordagens, as obras não apenas capturam a complexidade cultural da região, mas também desafiam o espectador a reconsiderar suas próprias percepções sobre o Nordeste. O resultado é uma produção artística que está enraizada na tradição, mas que também se abre para novas formas de expressão e significação, promovendo uma reflexão crítica sobre as identidades culturais e suas representações.

SÍNTESE DOS PRINCIPAIS ACHADOS

O presente estudo examinou como a gravura artística contemporânea, associada a materiais

e técnicas regionais, pode contribuir para a reimaginação das representações culturais do Nordeste brasileiro. As obras *Tudo Deixa Marcas* (2023), as *Folhinhas* (2021 e 2023), *Sob o Sol do Nordeste* (2023) e *Colcha Gráfica* (2022) demonstraram a eficácia de materiais como couro, papel, cerâmica e tecido na ressignificação da identidade nordestina. Ao incorporar esses elementos em processos criativos, foi possível desafiar estereótipos culturais, oferecendo uma visão mais complexa e diversa da região. Os desafios encontrados incluíram a necessidade de equilibrar tradição e inovação, além da integração de conceitos teóricos no processo criativo. As teorias de Durval Muniz, sobre a construção social do Nordeste, e de Hans Belting, sobre a antropologia da imagem, foram cruciais para guiar essa reinterpretation cultural, conectando a prática artística com uma crítica discursiva e histórica das imagens e narrativas associadas ao Nordeste.

No campo teórico, o estudo pretendeu contribuir significativamente para a compreensão da identidade cultural nordestina, ao propor uma metodologia que combina arte e teoria crítica para ressignificar as representações imagéticas da região. No sentido prático, ao explorar técnicas tradicionais de gravura e materiais regionais, evidenciamos que essas práticas não apenas preservam o patrimônio cultural, mas também criam novas narrativas que desafiam estereótipos, fornecendo uma plataforma inovadora para o diálogo artístico sobre a identidade do Nordeste.

Os resultados obtidos nesta pesquisa têm implicações significativas tanto para o campo da prática artística contemporânea quanto para o desenvolvimento acadêmico no estudo das representações culturais. A integração de técnicas tradicionais, como a gravura, com teorias modernas de crítica cultural, revela o poder transformador da arte como ferramenta para contestar narrativas preestabelecidas sobre a identidade nordestina. Albuquerque Júnior (2011) evidencia que a representação do Nordeste como espaço uniforme e folclórico corresponde a uma elaboração ideológica destinada a imobilizar sua identidade. O estudo propõe uma ruptura com essa ideia, utilizando as práticas artísticas como veículo para reimaginar o Nordeste de forma dinâmica, diversa e fluida.

No contexto da prática artística, essa abordagem interdisciplinar incentiva uma reflexão crítica sobre o uso de materiais e técnicas locais. Ao resgatar práticas tradicionais, como a xilogravura e a serigrafia, e combiná-las com suportes contemporâneos, como o couro e o tecido, os artistas são desafiados a recontextualizar esses elementos dentro de um novo discurso visual. Tal abordagem não apenas contribui para a preservação das tradições culturais, mas também gera uma ressignificação que dialoga com questões identitárias contemporâneas. Para Belting (2005), a imagem está sempre em transformação, moldada pelas influências culturais que a cercam, o que destaca a relevância de ressignificar as representações visuais de identidades culturais que, por muito tempo, foram limitadas por estereótipos e discursos fixos.

Essa prática inovadora também tem implicações metodológicas importantes para a pesquisa acadêmica. O estudo estabelece um marco para futuras investigações na área de processos artísticos, oferecendo uma nova perspectiva para a análise das identidades culturais no Brasil. Ao incorporar as críticas de Durval Muniz à invenção do Nordeste e relacioná-las com a abordagem antropológica de Hans Belting sobre a imagem, a pesquisa propõe um novo olhar para a análise de representações culturais. Segundo Albuquerque Júnior (2011), a cultura do Nordeste constitui um campo dinâmico, marcado por disputas e constantes processos de mudança, e essa visão é aprofundada pela análise das imagens e técnicas utilizadas nas obras artísticas.

Além disso, a fusão dessas teorias com a prática artística evidencia o potencial da interdisciplinaridade no desenvolvimento de novas metodologias de pesquisa. A arte, nesse contexto, não é apenas um meio de expressão estética, mas um espaço para a investigação crítica das estruturas simbólicas e ideológicas que moldam as percepções culturais. Segundo Belting (2005), a arte atua como instrumento crítico capaz de desestabilizar modelos visuais estabelecidos e desafiar concepções fixas de identidade. Este estudo, ao explorar as representações imagéticas do Nordeste através de um diálogo entre práticas artísticas e teorias culturais, cria uma ponte entre a produção artística e a pesquisa acadêmica, abrindo novas possibilidades para ambos os campos.

Dessa forma, as implicações desta pesquisa podem ir além do desenvolvimento técnico ou formal. Elas sinalizam uma expansão da compreensão sobre como as práticas artísticas podem interagir com o discurso acadêmico para desafiar e reimaginar as identidades culturais. Ao propor uma ressignificação das representações do Nordeste, a pesquisa busca ampliar o campo da arte e cultura, promovendo um diálogo mais inclusivo e complexo sobre as múltiplas identidades que compõem o cenário brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo enfatizou a relevância de reimaginar as representações culturais do Nordeste brasileiro por meio da arte, utilizando a gravura e os materiais expressivos regionais como instrumentos para desafiar e ressignificar estereótipos históricos. Ao longo da pesquisa, ficou claro que o emprego de técnicas tradicionais, como a xilogravura e a serigrafia, associadas a materiais como couro, argila e tecido, permitiu uma profunda imersão na cultura nordestina, evidenciando suas complexidades e nuances. Para Albuquerque Júnior (2001), a ideia de um Nordeste único nasceu de invenções culturais e sociais, o que exige sua desconstrução para revelar a pluralidade que compõe a região. Assim, ao resgatar e transformar essas tradições imagéticas, as obras propostas neste estudo não apenas preservam elementos culturais, mas também os reinterpretam, inserindo-os em um diálogo contemporâneo.

A pesquisa demonstra que a ressignificação cultural por meio da arte não é uma tarefa puramente estética; ela tem implicações profundas para o entendimento da identidade e da memória coletiva. Hans Belting (2005) observa que as imagens carregam uma memória cultural, a qual pode ser reativada e transformada conforme os novos contextos e suportes em que são inseridas. Esse processo de transformação é central para o trabalho desenvolvido, no qual as imagens do Nordeste, antes cristalizadas em representações estereotipadas, são submetidas a novos meios de expressão, que não apenas refletem, mas também questionam e expandem suas interpretações. Ao criar obras que combinam tradição e inovação, o estudo promove uma reflexão crítica sobre as representações culturais, sugerindo que a arte pode ser um veículo para a reinvenção contínua

dessas imagens.

Ademais, as implicações deste estudo pretendem ir além do campo das artes visuais. Ao incorporar teorias críticas de autores como Albuquerque Júnior e Belting, o trabalho buscou contribuir para uma compreensão mais ampla da cultura nordestina no contexto das artes contemporâneas. A articulação entre prática artística e teoria crítica cria um espaço fértil para a produção de novos discursos sobre identidade e memória, especialmente em uma região marcada por narrativas externas que muitas vezes distorcem suas realidades internas. Nesse sentido, a arte se torna uma ferramenta de resistência e de ressignificação, oferecendo novas perspectivas sobre o Nordeste e questionando a hegemonia das representações tradicionais.

Este artigo pode contribuir significativamente para o campo das artes visuais ao propor uma metodologia que integra tradição e inovação, resgatando técnicas e materiais locais e inserindo-os em um contexto contemporâneo de ressignificação cultural. Além disso, a pesquisa estabelece bases sólidas para futuras investigações e práticas artísticas que desejem explorar as complexidades culturais do Nordeste de maneira crítica e inovadora. A partir dessa abordagem, o trabalho estimula um diálogo contínuo entre o passado e o presente, abrindo caminho para novas formas de expressão artística que, ao mesmo tempo em que celebram as tradições culturais, também as desafiam e as renovam.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** Prefácio de Margareth Rago. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BARTHOLOMEU, Cezar. Dossiê Warburg. **Artes e Ensaios**, [s.l.], v.19, n.19, p. 118-143, 2022. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50819>>. Acesso em: 8 jul. 2025.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem:** o nascimento da arte no tempo da mídia. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo:

Ática, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FELDMAN, Edmund Burke. **Art as image and idea.** Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1987.

FORRÓ EM VINIL. Luiz Gonzaga - Óia eu aqui de novo (1967). **Forró em Vinil**, [s. l.], 2012. Disponível em: <<https://www.forroemvinil.com/lps/luiz-gonzaga-oia-eu-aqui-de-novo>>. Acesso em: 8 jul. 2025.

JARDIM, Evandro Carlos. **Evandro Carlos Jardim.** Organização de Fabiana de Barros, Michel Favre e Marcia Zoladz. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

LEENHARDT, Jacques. **Nos jardins de Burle Marx.** Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NORA, Pierre. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. **Representations**, n.26, p. 7-24, 1989. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/2928520>>. Acesso em: 27 fev. 2025.

Obra visual

TORRES, Lourenço. Estátua de Padre Cícero, em Juazeiro do Norte. Fotografia cor. [s.a], **Wikipedia**. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:PadreCicero1.jpg>>. Acesso em: 10 out. 2023.

Notas

¹ Este artigo retoma e desenvolve, com novos recortes e aprofundamentos, parte das reflexões apresentadas na dissertação de mestrado *PERMEANDO O SERTÃO: Experimentos e Desdobramentos nas Artes Gráficas* (UFBA, 2024), reelaboradas especificamente para o presente formato.

² Disponível em:<<https://www.forroemvinil.com/lps/luiz-gonzaga-oia-eu-aqui-de-novo>>. Acesso em: 30 ago. 2024.

³ Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:PadreCicero1.jpg>>. Acesso em: 10 out. 2023.

⁴ A obra de Aby Warburg citada intitula-se *Atlas Mnemosyne*.

SOBRE O AUTOR

Adriel Figuerêdo é artista visual, pesquisador e mestre em Artes Visuais (PPGAV-UFBA). Atua nas artes gráficas, com ênfase em gravura e serigrafia, explorando materiais e simbologias da expressividade nordestina. Lecionou na Escola de Belas Artes da UFBA e no Centro de Formação Artesanal do SESC. Participou de mostras no Brasil e na Suíça, como em Escambo Gráfico, e foi curador da exposição *A Gravura na Bahia*. Como impressor, realizou projetos gráficos para livros, capas de discos e exposições. Suas pesquisas poéticas tensionam as fronteiras entre técnica, memória e território. E-mail: adfigueredos@gmail.com

Recebido em: 30/11/2024

Aceito em: 15/05/2025

ENCANTOS SINGULARES¹

UNIQUE ENCHANTMENTS

Adrián Cangi
UBA-UNLP-UNDAVE

Resumo

O texto *Encantos singulares* explora o estilo em Nossa América como expressão corporal entre sonho e tragédia, movido pelo humor como arte de consequências e subversão. O estilo é visto como forma bruta, sem destino, surgindo de surtos e não de intenções. A escrita é entendida como arte de viver, estilo de vida de um corpo singular que encontra prazer e se distancia de si. Supõe uma prática confessional das paixões que molda a subjetividade em movimento. O estilista se produz a si mesmo, fissurado e treinado na fruição e no prazer de viver. O estilo é gesto integral do corpo, entre linguagem oral e escrita, invenção e gasto vital. Seu fundo é um traço anômalo, fugaz e misterioso, que constrói a aventura a ser desvendada. O estilo é sempre uma tropologia: equação entre invenção literária e mitologia corporal do estilista.

Abstract

The text *Encantos Singulares [Unique Enchantments]* examines style in Our America as a bodily rhythm suspended between dream and tragedy, driven by humor as a force of consequence and subversion. Style is seen as raw and destinationless, emerging from impulses rather than intention. Writing becomes an art of living – a singular body's lifestyle through which pleasure is crafted and distance from the self is achieved. It involves a confessional practice of passions that shape subjectivity in motion. The stylist self-produces, aware of their fissures, trained in savoring, enjoyment, and the pleasure of living. Style manifests as a gesture or trace – an integral bodily movement – reaching its height in the drift between oral and written language, inventive aberration, and vital energy expenditure. Its core is an elusive, anomalous trait that arrives unexpectedly, like a cipher or radiant remnant that drives the unfolding adventure. Style is ultimately a tropology: an equation between literary invention and the stylist's embodied mythology.

Palavras-chave:

Estética; política; linguagens; estilo.

Keywords:

Aesthetics; politics; languages; style.

Há na vida uma espécie de falta de jeito,
de fragilidade da saúde,
de constituição fraca,
de gagueira vital que é o charme de alguém.

Gilles Deleuze e Claire Parnet

GENEALOGIA POÉTICA

FIGURAS

Nossa América expõe formas de usos inventivos da linguagem, da sintaxe e da retórica, da pragmática e da estilística. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa pertence a esse tipo de cenário, comparável apenas a *Mar Paraguayo* (1992) de Wilson Bueno. Tanto Gloria Anzaldúa - que viveu na fronteira chicana - quanto Wilson Bueno - que viveu na região Cisplatina - fabricam um acontecimento da linguagem. Ambos sabem que não existe nenhum sistema homogêneo de pensamento e muito menos próximo do equilíbrio universal das línguas. As linguagens de invenção funcionam apenas como fronteiras permeáveis, anacrônicas e desiguais. Avançam ao mesmo tempo que recuam numa política de interpretação, fabricando, ao mesmo tempo, efeitos de subjetivação e de afecção. São campos de batalha de invenção de figuras que operam como sintomas do encoberto. Nas histórias das línguas não existe um sistema de pensamento homogêneo ou arbóreo, próximo do equilíbrio e da homogeneidade universal da língua. Não existe tal ficção cognitiva nos modos e maneiras de viver. Diversas obras poéticas contemporâneas do nosso Sul americano, como as de Francisco Madariaga, Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Wilson Bueno, Paulo Leminski, Haroldo de Campos, levaram ao extremo a oscilação entre "experiência do corpo" e "corpo de sentido" na era da insubordinação política dos signos. As línguas americanas estão marcadas pela "ferida colonial" desde a conquista, com o estabelecimento de um "sistema mundial" de acumulação original sustentado pela escravidão e um "outro encoberto" eliminado por processos virais e em campos de concentração produtivos. Apesar da fissura trágica que nos constitui, visto que precede o ser e o separa do saber, entre os séculos XVII e XXI, insistem "encantos" singulares de invenção expressiva, em nossas terras

consideradas "anômalas", "bárbaras" e "obscuras". Estes trazem o "outro encoberto" à presença como um sintoma involuntário e inconsciente da época. O corpo expressivo do século XVII ainda insiste em nós, céticos e experimentais, e não pode se expressar sem a fuga da alma que é inseparável do corpo encarnado. O corpo heterogêneo e bifurcado de significados do século XXI não está isento da proliferação do significante cuja sintaxe e tropos revelam que em uma língua existem outras línguas até o infinito. A primeira é uma faculdade imaginativa e excedentária; a segunda, um desvio plurimodal dos modos e do sem-sentido inerente à invenção das figuras de expressão. Os fatos linguísticos tornaram-se guerras de interpretação.

As línguas são conjuntos heterogêneos de sintomas e signos, repletas de ritmos e cromatismos diversos, longe do equilíbrio e em constante bifurcação. Esta lógica sensível não é alcançada, como estratos inconscientes de corpos, nem pelo bilinguismo nem pelo plurilinguismo. O *inglês negro* ou o *espanglês*, o *chicano* ou o *portuñol*, revelam que numa língua há sempre outras línguas na sua constituição. Nunca se trata de uma simples mistura de línguas, mas sim de uma "heterogênese radical", que funciona como um discurso indireto livre, capaz de criar uma sintaxe singular que consiste em fazer deslizar em um enunciado outro sujeito de enunciação que depende de um sujeito de enunciado dado. Num ambiente não pouco sufocante, com o riso do palhaço prestativo como o nosso, cabe perguntar se a "língua" é um sistema homogêneo ou uma disposição heterogênea como política interpretativa trágica? Acreditamos que a pragmática e a estilística conseguiram demonstrar que, apesar do "molde" da língua, conforme linguistas como Chomsky procuram, só encontramos "modulação" interna nas línguas dentro da língua e transformação sintática ao longo do tempo dos usos das variações das línguas. As variáveis de uma língua nas suas dimensões rítmicas e cromáticas, anacrônicas e bifurcantes, fazem-nos ver ou ouvir algo que os tropos retóricos adquirem, como a dimensão das posições ou dos movimentos do pensamento, capazes de dinamismo ou de linhas dobradas, desdobradas ou turbulentas. Quanto devemos aos processos de invenção de Mallarmé ou Artaud nas linhas cíclicas ou deambulações da sintaxe que inventam? Quanto devemos a Claudel ou Beckett

pela modulação excessiva ou subtrativa da sintaxe e pela invenção das figuras para compreender o que chamamos de “estilo”? Quanto devemos a Francisco Madariaga ou a Paulo Leminski por terem dado livre curso à invenção e ao delírio situado? Quanto devemos a Haroldo de Campos ou Roberto Echavarren pela invenção retórica das figuras e da “transdução” enquanto devoravam as tradições europeias? Como podemos imaginar saídas a identidade homogênea e a constância dos sistemas lógicos da “linguagem”, em favor de um cromatismo generalizado e de um princípio de variação contínua? Acaso, o céu não está sempre em movimento, não é de alguma forma instável e ramificado, como as línguas e o pensamento?

CAMINHO

O barroco nos ensina o caminho de um cromatismo generalizado e de um princípio de variação contínua, é uma expressão e uma poética sempre política. Poética perspectivista e plurimodal que convoca por implicação a multiplicidade de modos e maneiras de existir face a qualquer domínio totalizador. Política mitopoética e de fabulação da crise renovada que emerge da “ferida colonial” e que não para de inventar retóricas de “contraconquista” para um povo que está por vir. Neste duplo nó poético e político, o “barroco das línguas” encerra na América uma experiência da ferida colonial como diagnóstico e sintoma, como crítica e invenção de figuras de linguagem para a constituição de corpos possíveis. Pensamos que o barroco não é a língua apenas do eminente e do instituído, não é feito somente pelos ilustrados que têm mérito. Ela vem de baixo e fermenta nas margens, amalgamada com as dissidências, as resistências e as lutas de base que as relações de poder fabricam nas nossas localidades. Pode ser pensada como o sensível arcaico que interroga as sucessivas crises do moderno colonial. Também, como deslocamento dos modos e costumes das linguagens e dos corpos plebeus trágicos, que buscam uma margem de manobra contra o poder de dominação totalizante. Nas suas abordagens mais sutis, o nome “Barroco” evoca uma filosofia céтика para pensar o espaço, o tempo e o corpo, que corrói os poderes teológicos e dogmáticos por dentro.

Esta perspectiva mitopoética da diferença vital

configura na sua imanência o estabelecimento de uma multiplicidade de mundos possíveis, na suposta totalização colonial imunda, plena de “outros encobertos”. As poéticas barrocas não escondem nem expõem de modo direto, elas dão indícios e sinais de um fracasso trágico no domínio do teatro do mundo, através do qual emergem corpos dissidentes e revelados, como restos do moderno para corroer ironicamente a sua lógica ilustrada. Dir-se-á que estes corpos exibem a sua arrogância com traços líricos salpicados sobre a matéria histórica. A questão é que já nada pode ser compreendido de forma totalizante ou original; foi necessário acordar do sono dogmático e da ocultação. É assim que as poéticas marranas,² paródicas, alegóricas se agenciam e que as linguagens das artes evocam, sob o nome de “Barroco”, uma conspiração de bibliotecas ilustradas, com a memória e as práticas dos corpos tão excessivas quanto emancipadas. Poéticas que acabam por configurar nosso legítimo pensamento da história, através do ensaio que cavalga as ondas da materialidade vital como se fosse o dorso de uma corvina. Ensaio impuro e inacabado que viaja por épocas imaginárias, como a arte das artimanhas dos fracos - tal como pensou o escritor Horacio González na sua abordagem a Lezama Lima. Ensaio mitopoético que busca sua margem com incidência política, ponto de vista expressivo e conhecimento aproximativo. O nome “Barroco” é melhor compreendido na América, porque é um “forno transmutador” de poética e política, como desejava José Lezama Lima. Além disso, um “milagre material de metamorfoses” de corpos para processar feridas coloniais, como pensava João Guimarães Rosa.

LIMIAR

Na linha efetiva que o acontecimento das linguagens inventivas abre na história, os poetas perseguem nas composições expressivas os efeitos de subjetivação que modulam seus corpos. Efeitos que em última instância servem ao uso da vida para a produção de graus de liberdade, de limiares de aliança e de diferenças efetivas nos procedimentos expressivos. Os escritos americanos que nos forçaram a sentir e a pensar consideram o poema como um limiar e uma passagem, um limiar na corrente da respiração e

uma perseverança contra a textura da linguagem. A singularidade que o poeta Néstor Perlongher encarna pode ver na própria luz como ocultação e ouvir um resíduo corpóreo na corrente respiratória do mundo. Talvez, o que o move a escrever possa ser expresso como uma pergunta: como romper o nosso amor para finalmente nos tornarmos capazes de amar? Perlongher escreve a relação entre força e transformação no texto poético inacabado *Auto Sacramental do Santo Daime* (2001), no diálogo entre as figuras da Ayahuasca e Luz. "Ayahuasca": "Vê-me, ó Luz, sou tua filha:/ das profundezas, tua prole:/vem me ver, vem me ver, vê minha vinda/em carros de golfinhos e cipós/maravilhosa, mucilaginosamente emaranhada,/sou força da terra, lá de baixo me alimento/de ti, Luz; e no emaranhado denso/cabelos arborizados em massa/de paixão retorcida, não sei se tortuosa,/pegajosa, fiel ao claro-escuro da luta/entre o dia e a noite, vê-me, ó Luz./Se você vê, e faz verem, sou eu quem,/líquida, faço olharem". "A Luz": "Vem, néctar do cipó, fruto líquido/dos meus amores obscuros com a terra,/estrela da flora, mar espesso/das Niágaras alucinantes./Vem dizer quem és,/diz-nos de onde vens,/quem te descobriu/e usando os teus magníficos poderes/às minhas altas alturas subiram numa húmida prostração./Venha falar conosco, ó sagrado/(já que você/tanto diz quando/embriagas divinamente os nobres pastores/que me adoram e eu adoro iluminar)".

Perlongher oscila em sua escrita entre o consumo da "força da terra" e as "Niágaras alucinantes" que o vegetal produz, entre a oscilação da "experiência do corpo" e do "corpo dos sentidos". Para seguir o curso dessa *ars poetica*, convém considerar a experimentação de um corpo heterogêneo e bifurcado de sentidos. Corpo que não está isento da proliferação do significante cuja sintaxe e tropos revelam que numa língua existem outras línguas até ao infinito. Não devemos esquecer o explícito interesse de Perlongher pelas obras do século XVII, no *El Sueño* (1692) de Juana Inés de la Cruz e na *Magna arte de la luz y la sombra* (1645) de Kircher. Tanto a evocação dos espelhos irregulares que produzem todo o tipo de anomalias ópticas como o ponto de vista das anamorfoses estão na base de uma linguagem de tradição do século XVII, da qual Perlongher não se separa para pensar o final do século XX. O texto de Kircher que irrompe no mundo de Juana Inés de la Cruz,

e que Perlongher recupera, gira em torno da ideia de que a luz é uma metáfora da sabedoria divina, considerando todo conhecimento como luz e qualquer experiência intuitiva, pela capacidade de ver, como uma indagação da "luz na luz". Para as crenças dogmáticas, Deus é a fonte de luz que se revela ao mundo dos anjos, como um espelho de luz não mediada e ao homem, nos dispositivos que ele inventa, através do claro-escuro das sombras. O *Auto Sacramental do Santo Daime* aproveita essa concepção precisa de luz e sombra em sua escrita poética corporificada, advinda do conhecimento que Juana Inés de la Cruz tem sobre Kircher, embora Perlongher exagere no uso da matriz perceptiva da cultura andino-amazônica vegetal e seus efeitos, como se se tratasse de recuperar uma idade atual e nunca perdida da terra, traçando uma invenção que só funciona através de fronteiras permeáveis entre limiares sensoriais e dispositivos de luz. Compreendemos melhor o agenciamento poético que o poeta realiza, entre uma faculdade imaginativa e excedentária típica do século XVII e um desvio plurimodal dos modos de significação na invenção de figuras de expressão do século XX.

DISPOSITIVOS

O conhecimento de Kircher sobre os dispositivos de luz é a questão mais complexa da ciência jesuíta e dos conceitos da época, pois propunha um campo experimental para a fabricação artificial e mental de imagens. Os estudos anteriores que convergem na *Magna arte de la luz y de la sombra* serviram para a descrição e funcionamento dos relógios de sol através dos reflexos da luz e dos conhecimentos da hermética, da medicina e da botânica que compreendiam uma análise das partes no funcionamento das criaturas. Kircher revelou a gravitação de forças invisíveis expressada pela maravilha do magnetismo e seus efeitos nas coisas humanas. Através da gestão do editor Ludovico Grignani, a obra de Kircher chega à América, especialmente aos mosteiros jesuítas, como núcleo de uma *Summa* conceptualista composta de retórica e estética. A catóptrica, misturada com o hermetismo que Kircher propõe, leva o mundo de Juana Inés de la Cruz a lidar com os mistérios da luz e da sombra, como experiência finita e material de um conhecimento concreto de coisas singulares encarnadas. Esse conhecimento é indissociável da

variação contínua dos fenômenos e da produção infinita de seus efeitos tratados pelas ciências naturais da época. Os mistérios das coisas em sua aparência são a base da busca poética de Perlongher que está ancorada no “teatro do mundo” dos autos sacramentais do século XVII.

Kircher conhece a obra mais radical da filosofia que o precedeu, *Que nada se sabe* (1581) de Francisco Sánchez, onde o médico judeu procura uma ética da vida que não se prolongue na escrita como em Sócrates, nem em silogismos ou universais, como exige a Escolástica, mas em experimentações através dos artefatos entre a natureza viva e a luz cintilante. Os prolegômenos desta ética negam a substância dos universais em favor da experiência sensível e concreta do conhecimento dos fenômenos. Sánchez provoca a dúvida e suspeita dos “estudos humanos”, porque quer desmantelar o tomismo que ainda domina neles, mantendo um acesso às coisas da Natureza através de julgamento sem demonstração. Este é o epicentro da justa tese do poeta uruguai Roberto Echavarren, em sua análise poético-filosófica de *El Sueño* (2014), sobre o ceticismo de Juana Inés de la Cruz que advém desse clima crítico de sua época. Perlongher acredita que as línguas de tradição herdadas do poeta da língua são conjuntos heterogêneos, longe do equilíbrio e em constante bifurcação, que funcionam como modulação interna nas línguas dentro da língua e transformação sintática ao longo do tempo dos usos das variações das línguas. As variáveis de uma linguagem nas suas dimensões rítmicas e cromáticas, anacrônicas e bifurcadas, fazem-nos ver ou ouvir algo na sua poética que os tropos retóricos adquirem como dimensão de posições ou movimentos de pensamento, capazes de um dinamismo ou de umas linhas desdobradas, dobradas ou turbulentas. O poeta busca um cromatismo intensivo generalizado que contamine a linguagem para organizá-la em variação contínua.

PLURIMODALIDADE

O que esse problema colocado pelo *El Sueño* em trânsito rumo ao *Auto Sacramental do Santo Daime* indica para o presente? Parece indicar uma defesa do julgamento experimental e de uma plurimodalidade de indivíduos concretos singulares. Perlongher pensa que o modo não é uma existência, é a forma de fazer existir um ser

neste ou naquele plano de expressão. É um gesto existencial que assume e sustenta a relação com as forças e formas do mundo. Cada existência provém de um gesto que estabelece, de um arabesco, subtrativo ou excessivo, que a determina ser este ou aquele plano de expressão. Este gesto não emana de nenhum inventor ou criador, mas é imanente à própria existência. “Modo” e “Maneira” distinguem-se porque não designam a mesma coisa. O modo (*modus*) pensa ou expressa a existência a partir dos limites ou medidas dos seres, enquanto a maneira (*manus*) pensa ou expressa a existência a partir do gesto, da forma que os seres assumem quando aparecem, dos traços que articulam de acordo com as forças que os atravessam para expressar mundos possíveis. O “modo” delimita uma potência de existir enquanto a “maneira” revela a sua forma, a sua linha, o seu traçado singular, e assim testemunha uma “arte de existir”, como princípio de composição de forças e formas que intensificam o formal, e que culminam na organização da trajetória da experiência. Acreditamos que esta defesa do julgamento experimental que Echavarren faz da poetisa Juana Inés de la Cruz encontra sua autonomia em estudosos como Kircher que reconhece uma tradição hermética disfarçada - uma mistura de sabedoria egípcia, assíria e persa com sabedoria epicurista, atomística e Filosofias estóicas e céticas - para conseguir expressar com a mistura de tradições e formas de conhecimento, modos que o poder do Santo Ofício não consegue neutralizar. Para Sánchez e Kircher trata-se de examinar as coisas, tanto os mecanismos orgânicos do corpo como os dispositivos de luz. Ambos recuperam a tradição de Lucrécio e, através dele, a dos antigos céticos como Sexto Empírico, que sabem que as coisas são julgadas pela sua aparência pela intuição dos simulacros.

Para Juana Inés de la Cruz, a luz não é apenas uma centelha divina, mas um complexo dispositivo de iluminação que apresenta imagens ao entendimento, através de um poder ou faculdade de imaginação que capta a impressão dos sentidos. Da mesma forma, Perlongher pensa e trata o primeiro carro alegórico de seu auto sacramental. “Trata-se de uma rampa giratória coberta por uma profusão de árvores, vinhas, fetos e todo o tipo de flores. Há também animais pintados com cores vivas. Uma gigantesca sucuri

multicolorida e iridescente, do tipo pintado pelo pintor ayahuasquero Pablo Amaringo, atravessa o complexo, circulando por toda parte. Um rio fingido corre, na verdade um espelho de vidro, e em sua superfície há siluetas de botos (golfinhos de rio) suspensos na graça de um salto através de um aro de metal brilhante. A cena começa na escuridão. Há uma pequena luz que cintila e treme como uma vela: é uma estrela recém-nascida que vai se iluminando e no centro aparece uma mulher loira vestida com lamê brilhante que reflete raios de diferentes tonalidades".

Tanto Juana Inés de la Cruz como Néstor Perlongher fazem desta intuição de conhecer por si mesmo uma "ciência poética" ou um "delírio de linguagem", em que as palavras são deslocadas da tradição e acomodadas ao prazer da leitura dos fenômenos, para voltar o olhar aos dispositivos e julgamentos de observação da Natureza. Os fenômenos estendidos ao prazer da experiência são considerados indivíduos concretos singulares. Para a poetisa, são imagens mentais de criaturas "sublunares", que no reverso categórico da "espécie" de Aristóteles, apenas permitem uma abordagem nominal das coisas. É o caminho de Ockham, Sánchez e Kircher em que se torna possível conhecer a Natureza das coisas através das suas projeções, simulacros, fantasias e fenômenos, para tornar o corpo e a alma indissociáveis na experimentação vital. Acreditamos que o dispositivo de projeção liga diretamente o século XVII à nossa contemporaneidade e que seria indissociável por essas razões do *Auto Sacramental do Santo Daime*, de Perlongher. O poeta evoca os carros alegóricos típicos da linguagem da tradição - que funcionavam no século XVII de forma cada vez mais artificial e complexa, fabricando cenas, palcos, cenários e aparências. Destaca também o uso de trajes miméticos e alegóricos, como as peles que identificam os corpos da selva, recuperando no poema aqueles corpos originais que mantêm uma relação viva com a semente e a substância vegetal. Ao final de sua obra poética, Perlongher recupera uma linha forte traçada por Juana Inés de la Cruz, que insere a língua náuatle na língua hispânica, como figura e prefiguração das forças dos elementos que não se deixam conquistar por verdades europeias supostamente sagradas. Esta ideia leva Perlongher a trabalhar indissociavelmente no espaço poético e cênico, entre um espaço visionário e sobrenatural

de forte caráter onírico - que se projeta para um teatro mental - que opera entre o hieróglifo e a memória. Pode-se pensar que seus procedimentos não dispensam uma história de ações sobrenaturais (ticoscopia) e uma paisagem onírica (taumaturgia), onde não apenas figuras corporais, mas também pensamentos conceituais e mentais são reunidos em cena. Mover-se-ia sem dúvida na tradição cênica entre o teatro elisabetano e o teatro shakespeariano, utilizando todos os dispositivos protocinemáticos, como a lanterna mágica ou a câmara escura, evocados por Athanasius Kircher, que funcionam como instrumentos de percepção no *El Sueño de Juana Inés de la Cruz*.

DEVIR

A abordagem nominal das coisas através de um questionamento teológico extremo pelo julgamento experimental é muito precisa. Juana Inés de la Cruz abre caminho para a abertura do saber da semente indígena e para seu teatro alquímico incrustado na língua Nahuatl. Cena que Perlongher recupera e encena no final de sua obra, sob a pergunta: Não somos todos bruxas? Ele questiona sobre o "devir bruxa" - que conjuga a potência do vegetal reunida com a retórica mais precisa da língua americana - por onde o poeta transita suas experiências com a ayahuasca e sua recursividade na leitura de Juana Inés de la Cruz, desde a coleção de poemas *Águas Aéreas* (1991) ao *Auto Sacramental do Santo Daime*. Pergunta que abre uma retórica que une o século XVII ao nosso século, e que culmina em compor os simulacros de luzes e espelhos com o saber da semente e das transformações corpóreas. Esta invocação ao devir - como entrar numa relação de vizinhança com o limiar das forças, com as suas velocidades e lentidão de afecção, que modificam o vínculo entre estado de coisas e sensação - é onde o corpo é tomado pelas forças do vegetal e expõe a plasticidade feminina da semente poética como vetor de configuração do mundo por vir. No final do auto sacramental inacabado de Perlongher, "Os Índios" falam entre os elementos e suas forças: "Para espantar/os europeus,/para afugentar os ignóbeis,/para assustar/os aventureiros,/e para punir/com uma reprimenda da mente/às crianças rebeldes ou os jovens/que acreditam poder transgredir a/ordem imutável que o yagé nos dá e

nos revela./Fomos nós que te descobrimos, santa/substância vegetal./Experimentando oferecidos como maná/poderes da selva./ Misturando, mastigando./Adivinhando, divina-/mente intuindo e explorando./Balançando, cozinhando, macerando./ Dando o que nos é dado/ divina volta, ao/lado dos deuses;/eles são elementos naturais:/é o Deus das Sementes (Huichilobo)/e o Deus da Floresta, clara criança Dionísio,/a Mãe das Águas e a Deusa do Vento".

A invocação aos eternos poderes impessoais das forças da selva coloca em seu lugar tanto as pretensões da colonização moderna como os chamados rebeldes que jogam na superfície do sentido. É esta a forma de pensar que o poeta encontra, para abordar o arcaico do moderno, evocando simultaneamente a face impessoal das forças de atualização corpórea sob os efeitos do Deus da Semente, do Deus da Floresta, da Mãe da Águas e a Deusa do Vento. Nos louvores que precedem *El divino Narciso y El Cetro de José* - dois dos três auto sacramentais que Juana Inés de la Cruz compôs e que culminam na inauguração do conjunto teatral de sua obra - os personagens que representam o mundo indígena estão preparados para celebrar o Teocualo (onde o Deus é comido) em homenagem a Huitzilopochtli. A cultura europeia traz consigo - através da religião do céu - a interpretação de cultos antigos e a conversão forçada dos efeitos do vegetal. A cena alegórica evocada por Juana Inés de la Cruz expressa a dupla conquista temporal e espiritual da América, onde fica solapada a violência da ferida colonial e o esvaziamento alquímico da ingestão da semente. O abandono do transe como rito de purificação mostra que a ingestão do Grande Deus das Sementes se sobrepõe violentamente ao sacramento do Batismo. O teatro alquímico evocado pelos louvores de *El Divino Narciso y El Cetro de José* abre caminho para os processos oníricos - recuperados através do transe do vegetal por Perlonher - para escapar de qualquer forma de religião de conquista. O veículo do auto sacramental permite o uso do teatro sagrado para convocar o julgamento experimental e a metamorfose plurimodal dos corpos. A marca feminina que Perlonher recupera de Juana Inés de la Cruz indaga a antropofagia ritual e a poligamia relacional. O significado dos auto sacramentais, representados durante o *Corpus Christi*, sempre

acentua na festa celebratória uma temática pagã e uma argumentação de elementos cósmicos. Perlonher parte daí, não se trataria do mistério da Eucaristia, mas sim do teatro alquímico do vegetal, como sustenta o filólogo Enrique Flores.

FORÇAS

De Juana Inés de la Cruz a Néstor Perlonher a alegoria e o símbolo se deslocam do problema da evangelização resistida pelo sonho no teatro do mundo, ao da festa popular do transe. Assim se rompe o sonho da liturgia cortês e esclarecida, para transitar em direção aos rituais de transe do Grande Deus das Sementes. A dança do tocotín é a base da grande evocação do vegetal. A língua náuatle utilizada por Juana Inés de la Cruz incrusta o ritual festivo no caráter litúrgico de *Corpus Christi*. Perlonher continua o curso material de experimentação sensorial de forças em sua invocação a Huichilobo; o faz durante o "mal de si" como um processo de cura da sua doença de AIDS. As entradas bárbaras e as garras ferozes da idolatria, manchadas de sangue humano para a liturgia, são evocadas por Juana Inés de la Cruz e criticadas como interpretação histórica para a memória americana por Perlonher. As forças dos elementos dos rituais indígenas da América são cifra e prefiguração de uma Natureza que não se deixa conquistar pelas sagradas verdades da religião.

No auto sacramental, o personagem de "A Luz" pergunta: "De onde vem a sua força?" e "A Força" responde: "E de onde vem a sua luz?" O vegetal se revela como "Ayahuasca" e diz: "Oh Força, ó Luz, ó mães/da minha cachoeira aquática como um estanho/da vidraria que racha e/irrompe no jardim desgrenhado uma/enorme vibração,/que concede a quem sabe aproveitar/a força e os poderes da luz./Encontro não de águas, mas de plantas/ (sequer plantas aquáticas: aéreas)/minha origem determina, ela me faz nascer./ Masculino o jagube, entrelaçando-se/nos picos/mais escarpados da mata,/enrolado no torso dos troncos,/vê um arbusto feminino, à primeira vista/insignificante,/ mas traz a mistura e a coesão/a tudo e de tudo significa:/chacrona feminina, ó rainha divina,/ que só as mulheres tocam/e limpam e escovam/ com suas gemas nuas/impregnadas de cantos no canto./Os homens, entretanto, me procuram/

na selva; ou melhor, procuram/a videira divina:/ ela não é fácil de arrancar, se agarra/com todas (muito) as suas forças/ao coração terrestre da alma das coisas/e só permite que seja transportada se uma música/impregna de tons delicados de agreste néctar/a fantasmagoria da selva:/uma canção de camponeses trabalhadores,/pastores da floresta." [...] "Uma vez retirada, sobre colchões de flores, da selva,/a videira tenaz é levada para um / palácio:/palácio porque tudo o que a videira toca/ de uma enorme festa enfeita /e brilha/no 'olhar úmido' dos atletas rurais/a emoção do momento sacrossanto". Somente no coração terrestre da alma das coisas, isto é, nos corpos e entre as forças dos elementos, é onde ocorre a transformação do corpo em corpo pelas forças da "liana divina". Não há nada neste momento mais "sagrado" do que a transformação material. É distinta esta maneira de captar a luz através da "liana divina" entre a água e o ar - metade flor, metade força" - do "animal carbúnculo" - metade cabra, metade lanterna - que Lezama Lima considera como o grande dispositivo engendrador da poética do Góngora. Enquanto Perlonher flutua na tela líquida da Flor das Águas, Góngora vê através da luz escura de luminosidade ofuscada.

ARQUEOLOGIA ESTILÍSTICA

ESTILO

Como abordar os gestos estilísticos nas variadas obras poéticas contemporâneas do nosso Sul americano? Como interrogar obras poéticas como as de Francisco Madariaga, Néstor Perlonher, Roberto Echavarren, Wilson Bueno, Paulo Leminski e Haroldo de Campos? Acreditamos que só são alcançáveis através das figuras estilísticas e retóricas que produzem. O estilista expõe a figura do pássaro migrante, enquanto o gramático expressa a do inseto escavador. As duas figuras, que exploram a linguagem com meios políticos diferentes, opõem-se estritamente. A gramática apenas replica os modos de poder, a retórica inventa figuras situadas que engolem o poder. O estilo é definido pela alteração das regras e por estar vinculado a "talentos singulares". O singular não expressa modos individuais, mas sim aqueles modos capazes de captar atmosferas e forças comuns. As duas figuras de linguagem constituíram vertentes rivais: o gramático avança

após uma zelosa defesa de uma lógica de poder numa retórica dogmática, enquanto o estilista o faz em favor da mobilidade dos cromatismos e dos ritmos singulares das línguas em variação contínua. Inventiva e produtora, a estilística libera os poderes virtuais afetivos e as sensações lábeis da linguagem. O estilo é sustentado por um fundo indizível que constitui uma torção ou mistura do separado, onde emergem figuras limiares ou devires. Este cenário indizível não corresponde ao delírio como doença, aquele que exige uma raça pura e dominante, mas antes invoca aquela raça bastarda e oprimida, a dos "outros encobertos" do nosso americano, que se agitam incessantemente sob a dominação, que resistem a tudo o que os esmaga ou aprisiona e se delineiam na poética da escrita como processo. O poeta belga Henri Michaux escreve, em *Los que fui* (1927), no início do poema *Glu y Gli*: "e glo/e glu/e engoliu a nora/glio y glo/e engoliu seu pé/que gli que glu/ e se englugliglolerá". Um gesto bárbaro inventa ritmos satíricos, como os apontados pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin em *Rabelais y su mundo* (1965) e pelo dramaturgo italiano Dario Fo em *Misterio bufo* (1969). Gestos atravessados por blocos a-gramaticais e a-sintáticos como um delírio inventivo, típico do ato estilístico que cria a palavr-mala "englugliglolerá". Atmosfera antropofágica que preserva todos os nervos em carne viva para chicotear a língua, onde o ato de escrever culmina nos restos de uma deglutição de si mesmo.

A grosseria do estilista salpica na repetição anacrónica e diferenciadora, que busca em Rabelais a vida como puro arroto, essa que se opõe às formas semelhantes e ao conteúdo equivalente da lei do poder gramatical. Essa potência que se afirma contra a lei expressa uma singularidade contra o geral ou uma violência como diferença e aventura em si. *Los que fui* (1927) é indissociável da aventura do jovem Michaux pela América, exposta em seu livro *Equador. Diário de viagem* (1928). Obcecado pelo vazio e pelas formas de mitigá-lo, o poeta belga escreveu: "Nasci trespassado", como advertência ou confissão, e esclarece: "Escrevo para ver através de mim mesmo. Pintar, compor, escrever: através de mim. É aí que reside a aventura de estar vivo." Nada é mais claro para definir que no estilo a fissura é anterior ao ser.

O significado da trajetória de sua vida e de seu trabalho parece fundar-se nessas palavras. Sua

existência ganha sentido quando você olha para dentro e procura uma forma de preencher esse vazio, ou pelo menos reduzi-lo. A escrita, as experiências sensoriais com diversas drogas e as viagens são os analgésicos que ele encontra para reduzir sua inclinação ao nada. Chegou mesmo a inventar países imaginários e seres fantasmagóricos de uma geografia remota, típico dos recantos escondidos de sua mente. A sua obra é o diário de bordo de um apaixonado pela fuga e pelos exílios voluntários, que escreve: "Paisagens pacíficas ou desoladas", "Paisagens do caminho da vida mais que a superfície da terra", "Paisagens do tempo que flui lentamente, quase imóvel e às vezes como que recuando" ou "Paisagens de farrapos, de nervos dilacerados, de "saudades"". O estilista reconhece o "mal de época", o laço no pescoço, as feridas, o aço e a explosão que exigem "Paisagens para Abolir Gritos". O jovem Michaux embarca numa viagem ao Equador, ao centro da terra. Descobertas, doenças, loucuras atravessam a experiência e a grafia. O poeta nos presenteia a história de uma viagem, onde o limite entre a matéria e a espiritualidade desaparece, para dar lugar a um universo onde a história encontra o fantástico. A repetição anacrônica ou o diferenciante nosso-americano desenvolvem-se vinculados à experimentação e constituem meios experimentais de afecção. O estilo avança em nossos meios entre uma força bruta satírica e uma infralinguagem do delírio surreal. O que implica colocar as línguas em variação contínua como um cromatismo generalizado?

Invoco o poeta do litoral correntino Francisco Madariaga em *Llegada del jaguar a la Tranquera* (1980), voz sempre fulgurante e "sangrenta", capaz de trazer à presença aos habitantes das "planícies", de antigas guerras civis, sepultados entre palmeiras e líquidos amarelos. Invoco uma voz épica e demoníaca, edênica e bárbara, fantástica e sinistra, que habita regiões de uma paisagem anacrônica que fala no "agora". Invoco uma percepção animista e celebratória, de um animismo surreal que incorpora a morte, como um feitiço e uma bruxaria, para libertar os mortos que ficaram encantados vagando por sertões e selvas, por prados e aldeias. O ritmo que traz à presença, a sacralidade arcaica do corpo e do meio inseparáveis, é visionário. É o sonho do índio e do gaúcho traídos, integrados no mesmo caldeirão comum

de testemunhos que chegam através da canção. É ritmo de "mestilenguajes", que singulariza um "nativismo cósmico" da região doadora. O ritmo de fundo é a materialidade auditiva e cromática das aparições "da festa da contra-morte/das almas que cavalgam a paisagem/dos corpos adormecidos na capital do sono/do desabrochar das melancias amarelas no início da morte". Madariaga sabe que o corpo sagrado arcaico integra um ambiente cósmico de eras mais vastas que as da história e não responde à linguagem personalista de nenhum "gênio" da linguagem. Invoco Madariaga que me ensinou que a "região é doadora". "Região" não é nem regionalismo nem nacionalismo; região é "pátria" feita dos sedimentos sensíveis das línguas que por ela travessam. Isto é contrário a qualquer "país" que só se revela pelo Estado teológico-político que lhe confere organicidade e liderança. Invoco aquele que soube dizer "nego terminantemente ter pertencido à poesia gaúcha", para se distinguir daquilo que é um sedimento comum e fala viva de todos. Quem disse que o fundo comunal de uma região "tinha poetas gaúchos em estado natural", para indicar que o poema é antes de tudo o canto de uma comunidade de vozes. Esses "gaúchos" aos quais Madariaga se refere, improvisavam repentinamente na payada, como se falassem preces ou invocassem rezas. Madariaga me ensinou que o ritmo cósmico-sagrado do corpo integrado ao ambiente é conjuro, prece e reza apócrifa; ainda que uma reza rouca que se transforma em melodia cacofônica de uma poética trágica onde a fissura precede o canto. E ouvimos a sua voz dizer: "Reze pela oração das aparições, ronque pela rouquidão dos enterros e volte o olhar para a paisagem enfiada dentro da carne". Invoco o poeta-estilista dos estuários alucinados, o bardo que traz à presença o gaúcho-aindiado, o poeta-peão, despossuído e insociável, para abrir a região mais além de qualquer clausura nos pantanais dos Esteros del Iberá. Invoco a voz do seu crioulismo alucinado que se abre para um universo fulgurante à beira do sem-sentido. Poeta que faz ritmo através de vícos sintáticos para alongar a sensação e divulgar as imagens do sagrado-cósmico. Como quem escreve ao passar pelas margens do Paraná "seu trabalho como vendedor de bananas às margens do rio diariamente do açúcar da sífilis do som", e no acúmulo desses "de" - de açúcar, de sífilis, de som - se produz um embelezamento que torna difusa mas diáfana uma imagem, que

cria continuidade e deslumbra, que torna infinita a imagem aquosa, vaporosa e que força a percepção para os corpos e as coisas na sua indistinguível coexistência surreal encarnada. Invoco esta poesia auditiva, herbácea, vinda do estuário e com ritmo “estral”, em que as águas reverberam e têm milhões de seres e segredos escondidos, numa superfície infinita de delírios. É como convocar à presença do sol campestre da palavra crioula, celebratória e experimental, com o valor de conjuro, capaz de evocar a imagem do cavalo endiabrado da planície subtropical. E o seu poema é a insistência que concentra o sagrado-cósmico inseparável do corpo-voz que o evoca. Lembro-me quase de cor da *Llegada del jaguar a la Tranquera* - cantata em homenagem a Corrientes - “resertores,/ladrões,/ñanduís,/chiavam,/bebendo o seu sangue,/nas ilhas douradas/e, revivendo,/contavam eu:/ Yacaré das músicas!/afogavam-se no lodo/Nicasios,/Eleutérios,/jorrando,/Boleadoras engendradas pelo/sangue/boleavam/lanceiros do inferno/vigiam/no céu do sono,/violões,/não acordeões,/as purificações da/matança”. Pode o ritmo por vícios sintáticos prolongar a sensação e disseminar as imagens que vêm do “outro encoberto” diante das gramáticas do poder?

INFRALINGUAGEM

O ritmo do corpo, entre o céu do sonho e a matança, evoca o estilo e o traz à presença como surreal e visionário. Nesses meios definimos o estilo, como um fenômeno em função de um pequeno número de fatores selecionados, cujo combustível na tragédia, é o humor. O humor como arte de consequências, das quedas, das suspensões, dos descensos ou como formas de subverter a lei. A tradição experimental aponta que o estilo tem sempre algo de bruto, na medida em que é uma forma sem destino, é produto de um surto e não de uma intenção. Esta ideia implica um não saber do devir do corpo nas linguagens que por ele atravessam, que é composto por uma vontade de pensamento. O estilo surge daquele não saber como surto repentino, que nasce de baixo e onde o estilista dá forma à força. A escrita é entendida como o exercício de uma arte de viver, como um estilo de vida particular de um corpo singular, graças ao qual o sujeito constitui o seu próprio prazer e também se distancia de si mesmo. Supõe

uma propedêutica ou prática confessional das paixões que modela a subjetividade em movimento. O estilista se produz a si mesmo, embora saiba que é fissurado e treinado na arte de degustar, na prática da fruição e no prazer de viver. O estilo resultante é um traço ou maneira, uma voluta ou gesto integral do corpo, que atinge o seu composto na deriva entre a linguagem oral e a escrita, ao lado da aberração inventiva e do gasto de energia vital. O fundo indizível que o anima é um traço anômalo inacessível, em fuga, que chega de surpresa, como uma cifra misteriosa, como um resquício brilhante que constrói a aventura a ser desvendada.

O estilo nunca passa de uma tropologia, e esta é uma equação entre a invenção literária e a mitologia corporal do estilista. O poeta cisplatino Wilson Bueno se desloca desde a infância para *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), dos campos fechados de capim-limão para as topografias paranaenses, onde a paisagem é sobretudo a “cintilação” ou ritmo poético da língua, que é sonhado sem nenhuma lei, dando vida a um mundo submerso. O poeta aponta isso claramente em sua aventura literária, onde os personagens e as paisagens são “entidades produzidas pela linguagem, pelo absurdo, pelo inesperado e pelas reviravoltas”. Tanto Néstor Perlongher quanto Wilson Bueno valorizam a possibilidade inventiva que o erro do deslocamento produz entre línguas. O erro também é cultivado por meio de velocidades de experimentação que geram hesitações, oscilações, tensões ou, como deseja Paulo Leminski, por metamorfoses, condensações ou superposições de linguagens. O que importa é que o erro assim entendido se torne expressivo e seja esbanjado em procedimentos de composição estilística. A poética busca sua diferença frente às formas homogêneas e constantes para recriar seu espaço e poder existir.

Wilson Bueno produz uma “cinta de infralinguagem” para apontar que o estilo está ligado ao prazer da fala e do texto, sem desprezar uma forte subjetividade corporal que percorre suas páginas. Além de o poeta acreditar em entidades produzidas pela linguagem, seus textos não tratam de máquinas para fazer anjos especializados em castração e erradicação de emoções, sensações e percepções dos encarnados. O contrário acontece em seu livro preliminar *Mar Paraguayo* (1992). Assim como a felicidade “é um cristal frente ao sol”,

o inferno é “uma pedra frente ao sol”. A “marafona do balneário”, a rainha-senhora do “cabaré”, exibe sinais da repetição entre a felicidade e o inferno, entre o brilho do cristal e a opacidade da pedra. O mundanismo é, a cada instante, alteração e mudança. A mudança no *Mar Paraguayo* é da ordem da deserção que passa por vários tipos de atritos vitais. Diremos que o “cristal frente ao sol”, sinal de tempos felizes, funde-se numa rede cristalina turbulenta que expressa uma distribuição aleatória e mutável. A entropia máxima, ou o estado de morte, apresenta-se à partida com a grande mutação figurativa que sela o destino da “marafona”. “*Mi mar. La mer. Merde la vie*, que eu levo nas costas como uma senhora digna perto de ser executada na guilhotina”. Como se a tendência afirmasse que tudo procura aproximar-se do seu estado caótico, em *Mar Paraguayo* a felicidade está para o “mar” o que o inferno está para o “merde”. O movimento da marafona vibra como um cristal do tempo que é brilho e deserção, brilho e opacidade. Guaratuba, como localidade fictícia à beira-mar, é “mar” e “cabaré”. Se o “mar” alucina na imensidão oceânica das ondas e dos azuis, o “cabaré” é lembrado pela intensidade das noites com sua poeira e brilho.

Tudo é imensidão e distorce a intensidade e o abismo. Abismo do corpo forjado na solidão do abismo guarani e no destino da ausência de ondas e azuis. As solidões são o começo do inferno: “Um fica só e já é o baixo añaretã. Um morre e tudo se raspa ao inferno. Um vai, criollo vagabundo dos caminhos, rufião ou gigolô, e aqui se põe, de novo, de novo, de novo o inferno” [...] “O inferno, añareta, existe e se põe contra o mar, o céu...”. Se nas *Soledades* Góngora apresenta o oceano como o criador do peregrino - “Do oceano, pois, antes engolido,/e depois vomitado” -, Wilson Bueno faz do mar a constituição da percepção e do destino - “A primeira vez que me aproximei do mar, o que havia era só o olhar no ver” [...] “Meu mar? Meu mar sou eu. yá”. Quando a marafona quer se adaptar ao que vê, o que ela vê é um abismo. O “mar” é um abismo de azul, o “cabaré” um fundo do inferno. A terra guarani é tecida de dor, de falta de fundo e de abismos de solidão. Apenas as circunlocuções possíveis entre abismos e lacunas parecem possíveis. A sorte da marafona joga-se nas circunlocuções ou na “dança bruxa das horas”. “É a dança no abismo dos vocacionados

ao equilibrismo”. A marafona reina no “cabaré”, na superfície dos circunlóquios de uma linguagem sutil e entre linguagens feitas de restos. Como no conto poético *Chola, o el o precio* de Perlóngher, *Mar Paraguayo* mostra a profundidade das coisas no confinamento entre uma festa e um bordel. O inferno é concreto, duro e espectral. É tão concreto quanto a deformação de cada coisa que coexiste como seu fantasma na linguagem. A transformação da imaginação poética, da qual depende a sintaxe, é suficiente para os linguistas?

VIBRÁTIL

O estilo é uma infralinguagem cética e vibrante. Roberto Echavarren, em *Verde escarabajo* (2023), sabe que “ouvir não é ver” e que o poema é a “potência do corpo” - que traz à presença figuras e ritmos, modos e estilos - no domínio de uma imanência positiva. Diz-se que “toda consciência é alguma coisa”, toda consciência poética é “alguma coisa” - onde “há” matéria e memória - num mundo de universal variação, ondulação, vibração e intensidade. O poeta transforma os resíduos, as digressões e as forças conflitantes em “justas figuras” - em tropos e sintaxe - que escapam às operações de codificação. A *ars poetica* de Echavarren “vê tocando” e “escuta olhando”, ao mesmo tempo que seus órgãos são múltiplos e paradoxais. Não se trata de uma metáfora e muito menos uma sinestesia; o poeta é o reverso dos sentidos do mundo. Abre os olhos para experimentar o que não vemos e fecha os olhos para ver. Abre os ouvidos para ouvir a experiência do vazio e fecha-os para acompanhar os ritmos da mundanidade. Abre e fecha os sentidos de um limiar. Doa imagens e sons - depois de partir as coisas - para extrair delas seus materiais ígneos, como se expelissem líquidos e gases como vetores da terra. O poeta emite “corpos reais” - “percepções” como velocidades e lentidão e “afetos” como longitudes e latitudes - e fabrica uma produção de existência, que afirma que “não se sente” e “não se pensa”, exceto numa experiência de tato - de matéria e memória - corporal. Echavarren pratica a poética, narração, dramaturgia, ensaio e tradução com fins não apenas estéticos, mas também políticos. A sua escrita extrema os riscos radicais da subjetivação cética, o desejo e a mutação essencial dos costumes, para nos conduzir até a exibição de massacres

inexplicáveis em histórias totalitárias, embora concebidas com lógica e legalidade. Hoje resta a tarefa de fazer aparecer os restos arrasados desse sujeito-população extermínado e desaparecido, que entra nas figuras, na sintaxe e nos tropos da linguagem poética. Echavarren insiste neste problema crucial, entrevistando sobreviventes e reconstruindo memórias, sem as quais não haveria espessura estilística vital e concreta, nem para a prosa nem para o poema. Cada fragmento da sua obra poética é uma “ponte de prata”, num contexto de exclusão e assassinatos deliberados, devido ao exercício arbitrário dos poderes das sombras, do confinamento e da destruição.

Desde o *De rerum natura* de Lucrécio, a poesia e a história servem a coisas concretas. Eles constituem a história e o poema, algo mais do que uma presença é tecido, como um olho que viu o invisível ou um ouvido que percebeu um murmúrio ininteligível - expõe a violência sobre um corpo presente. Não poderíamos acompanhar os longos poemas *Centralasia* ou *La guerra de Ucrania* sem a espessura das matérias e memórias viventes, ainda que fabuladas e deformadas no poema, pelo “vidro vermelho” das potências imaginárias. “Testemunha” não é apenas o sujeito da experiência individual, mas também aquele que traz à cena o comum e o pendente. O significado da palavra “atestar” ou “dizer da testemunha” vem de um verbo transitivo próximo a uma ferida que a ação promete restaurar em certa medida. “Porque a imagem é algo diferente de um simples corte feito no mundo dos aspectos visíveis”. É um afetar-se com o mundo numa maquinção sem fim, pelas vidas que insistem e resistem. A poética e a narrativa de Echavarren problematizam a linguagem da tradição, para investigar o corpo do desejo, da melancolia, da variação infinita, da obscenidade; permear a experiência do corpo em êxtase, desejante, festivo, orgiástico, em ruína, consumido e lacinado. O poeta escuta as acrobacias da carne sobrevivente, que vibra e modula a sensação, entre aquela palavra que se fixa e aquele corpo que gesticula, sempre dinâmico como um verdadeiro *perpetuum mobile*. Poetas como Echavarren, Perlóngher, Bueno buscam “fazer um corpo”, contrair ou expandir os músculos e tendões, que tentam escapar pelas mãos ou pelo ânus. Procuram expressar a força interna ou externa que atravessa o contorno do organismo.

Essas contrações ou distensões são o ritmo intenso que constitui o “corpo vibrável” do poema. São esforços que deformam a representação do organismo. O corpo entra em conexão com animais e vegetais, dobra-se em nuvens ou pedras, para se lançar no cosmos para um “esforço espiritual”. Corpo e alma, como mostrou Nietzsche, são igualmente “corpo vibrante” ou “corpo vibrável”. A sensação é alcançada além do organismo, no êxtase em que o organismo é colocado “fora de si”. Sabíamos disso por Polegarzinha, o afeto é uma forma de nomear a marca e a vibração que dá corpo a uma relação. Afirma-se, assim, que o desejo funciona como um “afetar-se com outros”, como um intérprete dos fluxos vitais e como uma força virtual em vias de atualização. Será suficiente inventar figuras de linguagem se não se atacarem as regras que definem as sequências chamadas “corretas” e “estáveis” dos elementos de uma linguagem programada?

MEMÓRIAS

O ritmo do corpo, entre o céu do sonho e a matança, evoca o estilo e o traz à presença como surreal e visionário, como uma infralinguagem cética e vibrante, cheia de memórias de tempos remotos que retornam. Prosopopeia, dança e inferno misturam-se incansavelmente numa síntese de tempos na obra poética de Echavarren. “Como algumas pinturas chinesas, torna a geografia e a anatomia equivalentes, traduz uma na outra”. O resultado é a elaboração de um “passo ao limite”, onde carne e terra, geografia e anatomia se traduzem uma na outra para inventar figuras. Exemplo de uma tradição onde os afetos transbordam a subjetividade e qualquer objetividade, para tocar as “coisas” e se desdobrar em “conexões” variáveis: minerais, vegetais, cósmicas e impessoais. Cada ato promete verdadeiros efeitos conectivos, porque “todo ato é resultado de outro e origem de novos atos”. Um budismo consumado! O que significa tornar a geografia e a anatomia equivalentes? Trata-se de “fazer as coisas falarem: sopros de ar, oceanos vazios, céus esburacados de tempestades”. Uma luz atraente atravessa uma encruzilhada, entre a existência e o delírio, onde um ser brilhante “amarelo-verde-flúor” encara “sinistros intestinos vermelhos”. Como figuras sem medida e afetos que transbordam qualquer

sentimento conhecido, crueldade e horror abrem e fecham *El Caballo Amarillo* (2024). Que tempos remotos são evocados? Que seres brilhantes percorrem esses atalhos fabulosos? Um antes disso é um agora? Um lá que é um aqui? Figuras conhecidas e estranhas impõem velocidade e exercem a presença enigmática do segredo, enquanto seus rituais povoam sem pausa o espaço com uma potência incompreensível próximo da loucura. A excentricidade dos nomes evocados nada tem de exótico. A atualidade da ação compõe, como num cristal facetado vermelho esmeralda, sua fase virtual de matéria e memória. Sob pilhas de cadáveres há amores, há formas, meios e ritmos, que cristalizam o seu esmalte e vibram com pesadas volutas. As memórias da vingança russa contra os tártares ganham força e entram num movimento de perseguição ofegante até as fronteiras chinesas ou até as guerras territoriais dos ancestrais mongóis entre a Rússia e a China. À primeira vista, tudo parece ter a ver com a posse das estepes áridas, ou melhor, com a invasão chinesa para controlar o Tibete ou com a invasão russa na Ucrânia. A viagem promete o tempo extraordinário de uma aventura, uma lógica de descontinuidade que une o ritmo da letra à contingência experimental de uma vida. A insistência, trabalho após trabalho, funciona em variação contínua, em constante desequilíbrio, liberando uma potencialidade, uma força irrepresentável, que atua quando os elementos estáveis de poder e identidade são retirados dos corpos e das linguagens. A mistura vibra na sua fragilidade vital, improvisação e finitude. A voz centra-se num impulso: a obra poética de Echavarren pertence à experiência dos grandes livros de viajantes, como os de Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Wilson Bueno.

Trata-se de uma equivalência estilística que se revela ativa na invenção de uma linhagem da literatura latino-americana. Fazem uso de seu poder vibrátil dos "infralinguagens", tanto Roberto Echavarren quanto Néstor Perlóngher e Wilson Bueno. Anômalos de uma tradição onde os afetos transbordam a subjetividade para se desdobrarem em conexões variáveis: minerais, vegetais, cósmicas e impessoais, enquanto prosopopeia, dança e inferno se casam. Embora apenas perdendo a *mátria* e a *pátria* - desejoso é aquele que foge de sua mãe - o som escapa do território das marchas e dos rituais de submissão, para

buscar reviravoltas por linhas de errância ou de fuga. Muito antes de Ulisses, mudar a voz implica o mesmo percurso funerário, onde iniciação e morte são inseparáveis da metamorfose.

Echavarren faz a viagem funerária para se transformar a cada vez para poder escrever, sendo necessário lavar o sangue e as imagens de horror sem fim no tempo passado pela água. Que forma de arte e política da instauração podem reunir a linguagem corrosiva das práticas poéticas singulares, dando lugar a compreender uma *ars poetica* como a variedade infinita de suas maneiras de ser ou de seus modos de existir? Na saga que vai de Lezama Lima a Guimarães Rosa, afirma-se a diferença real e eficiente dos corpos - como plano único de imanência e singularidade - questionando qualquer identidade corporal, relacional ou nacional de natureza ontológica. Os poemas de Echavarren conjugam uma matriz poética, crítica e política que questiona qualquer salvação individual ou imunidade corporativa. Seguem a linha efetiva que o acontecimento abre na história, perseguindo em composições expressivas os efeitos da subjetivação para a produção de graus de liberdade e diferenças de conjuntura. Para além das fronteiras morais das gramáticas do poder, o desejo abre uma força respiratória que busca a livre comunhão dos corpos no banquete. Sua inquietação ansiosa retorna - de abandono do eu abrigado - para traçar um movimento de fuga cósmica, vegetal, mineral, animal, que busca a pura exterioridade das relações vitais, ampliando as sensibilidades viventes. Para que precisamos da força imaginativa de figuras justas ou de uma sintaxe renovada? Quem se interessa por eles como Echavarren, o faz em uma "semiosfera" repleta de "polifonias" e "paradoxos", "anáforas" e "quiasmos". Montaigne e Pascal, dois grandes cultores do estilo, sustentaram igualmente que o problema do "estilo" não consiste em falar corretamente, mas em traçar figuras corretas. Talvez este seja o único propósito dos escritos de Echavarren. Entre a literatura e os estilos de vida tece-se uma malha fina da qual se extrai uma afirmação pragmática convincente.

TRANSPASSADA

O ritmo do corpo, entre o céu do sonho e a matança, evoca o estilo e o traz à presença como surreal e visionário, como uma infralinguagem

cética e vibrátil, cheio de memórias de tempos remotos que retornam, como uma malha fina da qual se extrai uma afirmação pragmática gravitante, típica de forças brutas que surgem em “polipalavras bárbaras”, onde o ritmo sonoro revela o sentido em opacidades oblíquas. “Essa” opacidade inacessível toma conta da escrita de Leminski, “O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias...”. Sempre nas línguas minorizadas pelas gramáticas do poder há um poema perdido. Talvez aquele poema perdido possa dizer algo que não ouviremos. Se assim não for, e na ausência desse dizer, parece necessária uma bandeira de insubordinação, de literatura carnavalizada, mais especificamente, de um gênero de sátira poética. E chegamos a um Brasil tropicalista, concretista e, quem sabe, também neobarroco. Talvez, *Cataatau* (1975) do paranaense Paulo Leminski, como obra maior das línguas menores, consiga dizer “aqui”, num texto experimental com hipótese imaginária sobre o “sujeito”, o “cogito” e a “paisagem”, como faz Rabelais em *Gargantua y Pantagruel*, Swift em *Gulliver*, Diderot em *Jacques, el fatalista*, e Defoe em *Robinson Crusoé*. Talvez se pode dizer com acuidade e engenhosidade, que numa inusitada viagem o filósofo René Descartes visita o Brasil como integrante da comitiva de sábios e artistas do conde Maurício de Nassau, e chega ao Recife para testar sua fórmula liminar do sujeito moderno: “Penso, logo existo”. O faz no tempo do Brasil Holandês, e submetido às forças dos trópicos e a uma exótica natureza *tupiniquim*, onde ingere e fuma ervas, que o intoxicam de fauna e flora, o que acaba por sequestrar sua clareza de pensamento, e com isso sua fórmula *Cogito, ergo sum*. Tudo em Cartesius é *ex-oticum*, tudo o que aparece é estranho e estrangeiro, porque vem de um fora. Cartesius enfrenta a terra e delira enquanto aguarda a chegada do oficial do exército da Companhia das Índias Ocidentais, o polonês Krzysztof Arciszewski, que promete uma explicação filosófica sobre “esse” Brasil inacessível como terra excedente. Mas o interlocutor que chega, chega na última linha do texto, com excesso de álcool no sangue e sem conseguir explicar nada de forma lógica. Ele deixou, em um solilóquio ou em um circunlóquio, que uma lógica desviada ou alternativa macerasse em *Cartesius*, para explicar algo que, devido aos efeitos da terra, já excede suas categorias: neologismos, aforismos, filosofemas,

bobagens, que governam um tesouro de invenção para dizer aquilo que não é claro nem distinto e que escapa aos limites do sentido. O *Mundus Novus* impossibilita a unificação do “eu” e deixa Cartesius sem *concordia facultatum*. O confronta diante de um “Gabinete de Evidências” ou de uma “Sala de Realidades” onde a percepção confronta o conceito. Prevalece o “pensamento sentido” ou a “sensação pensada”, impedindo em Cartesius as funções de dividir, excluir, ordenar e selecionar. Os universais de Tomás de Aquino, que ainda operavam no *Discurso del Método*, como em todas as mentalidades do século XVI, são ultrapassados quando confrontados com a questão da Terra.

Viajantes franceses como André de Thévet, explorador e escritor-geógrafo que percorreu as costas do Brasil, em particular Pernambuco e a baía do Rio de Janeiro entre 1555-1556, não questionam se “essa” terra é habitada por diferenças sem semelhanças com as conhecidas, só que para explicá-las ele dá lugar à *Divina Providência*. Talvez seja o seu desejo de formular uma cosmografia para o rei, ou seja, apenas o seu desejo como arquivista aos olhos da fé. Diz-se que foi ele quem melhor percebeu as ervas no uso dos povos originários. A ele é atribuída a descrição mais precisa dos usos do fumo, entre outras ervas, bem como da flora, da fauna e da vida dos Tupinambá. Alfred Métraux considera-o o mais documentado do seu tempo, embora mais tarde tenha sido acompanhado pela lenda negra do descrédito. A Terra se manifesta na percepção de André de Thévet na forma de seres fantásticos ou monstruosos que ultrapassam a *concordia facultatum*. E Leminski, entre Thévet, Cartesius e Métraux, prepara o experimento da vingança tropical da Terra. E com inteligência feroz cita o filósofo nominalista Nicolas d'Autrecourt que viveu em 1300, entre as epígrafes que abrem o seu livro: “O universo, reduzido a uma pura multiplicidade fenomênica, não tem mais consistência para se afirmar em si mesmo, como objeto distinto do sujeito que sabe. Isto se evapora, por assim dizer, em puras aparências, misteriosamente geradas a partir das virtualidades do sujeito”. “Esse” opaco que nos questiona se abre na textura das linguagens. E vem a música de Leminski: “O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias... Animais anormais engendra o equinócio, desleixo no eixo da terra,

desvio das linhas de fato...Tatu, esferas rolando de outras eras, escarafuncham mundos e fundos...". "Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra...". O crítico Echavarren nos lembra que os grandes poetas equiparam a geografia e a anatomia, traduzem uma na outra. Se o mito é anterior à história, não é por uma questão de prioridade temporal, mas porque incompleta qualquer biografia, cronologia ou sucessão. Todas as mitologias ctônicas ou pertencentes à terra exercem a função de decomposição da ideia. Pensar contra o mito, como quis a filosofia grega, e por adoração ao grego, como fez boa parte da filosofia europeia moderna, é queimar novamente os poemas antes de se lançar na reflexão sobre a cidade dos homens e das mulheres. A "ideia de terra" implica deixar para trás a fabulação e com ela a memória. A promessa do conceito lança-nos para o futuro, que a memória, como a mãe de todas as musas, atrasa com o seu trabalho de recordação de arcanos, línguas e ofícios. Se quiséssemos sair do tempo, e não trazer nem ser levados por seu fluxo, ficaríamos com a experiência da terra como sensação última de nosso pertencimento. Mas o ar da cidade nos libertou para o "tempo" e para o "conceito", pagando o preço de deixar a vida material, a da *sintiendum* comum da gramática mais antiga que inventou figuras de pertencimento mútuo, nas mãos dos escravos, servos e camponeses. E sua experiência nas tarefas é estigmatizada como pré-conceitual, devendo ser mediada pela tecnologia e pelos saberes, até que a gênese da colheita e do cultivo na labuta das mãos, que orientaram o olhar, seja esquecida. Essa vida de pertencimento mútuo é chamada de "a arte do possível em pequenas proporções", a arte de permanecer pequeno por amor à vida animada.

REVERSO

O estilo como potente e inacessível opacidade de "polipalavras bárbaras", que parte do ritmo dos corpos, entre o céu do sonho e da matança, traz à presença infralinguagens surreais e visionárias, céticas e vibráteis, cheias de memórias de tempos remotos que retornam. Leminski escreve: "Aqui há um reverso: *Catatau...*". Discurso de feras, rios, pedras e animais, mesmo aqueles raros que ali vivem de pequena estatura. "Terra,/tu que és me

acolhes.../tu que continuas a prodigalizar.../tu que nunca deixas de restaurar a vida.../Ouvir a terra me agrada./Na escuta, encontro a bem-aventurança,/a admiração da percepção atenta,/a felicidade da carne sonora". Terra de uma estilística que está por vir. "Ritmo" será o seu nome enquanto tensão entre a multiplicidade de durações. Aí buscamos nos mitos umas figuras mutáveis, embora sempre de intensidade vigorosa, figuras nem teológicas nem antropológicas, nem da ordem de substância nem da identidade. O ritmo do corpo, entre o céu do sonho e a matança, evoca o estilo e o traz à presença como surreal e visionário, como uma infralinguagem cética e vibrátil, cheia de memórias de tempos remotos que retornam, como uma malha fina da qual se extrai uma afirmação pragmática gravitante, típica de forças brutas que surgem em "polipalavras bárbaras", onde o ritmo sonoro revela o sentido em opacidades oblíquas. A Terra não é território, mas também não é espaço, e não está situada atrás do horizonte, nem delineada na paisagem. Faz uma figura, embora não seja extensa. Exige pensamento, mas não é um conceito. Não pode ser conhecido por nenhuma ciência. Parece que a Terra não está em lugar nenhum. Utopia. Não existe tal lugar. Também não há para onde ir. "O silêncio eterno desses seres tortos e loucos me apavora... Desde verdes anos... Do parque do príncipe, a lentes de luneta. Contemplo a considerar o quase, o mar, as nuvens, os enigmas e os prodígios de Brasília... Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra...". "Contemplo a considerar o quase, o mar, as nuvens, os enigmas e os prodígios de Brasília... Nunca vi isso aí e pensou que não era nada... Nunca vi isso aí e pensou que não era nada... "aí" é o nome indígena do bicho preguiça... Um prodígio protege um provérbio, o objeto protege um sujeito: despotismo de calamidades...".

É preciso considerar que para compreender esses monstros existe uma tensão entre realidade ontológica e nome, que se expõe em meio a uma disputa entre percepção e conceito, entre a novidade da intuição singular e o impossível de dizer. Talvez devêssemos aceitar que as realidades ontológicas nada mais são do que nomes formulados por palavras. E se o fizéssemos compreenderíamos melhor que a ferida de Cartesius já foi produzida por Guilherme de Occam sobre o impossível de dizer em conceito. O poeta

Leminski confronta a percepção de *Cartesius* com a Terra, e numa aproximação excessiva como se a razão avançasse por tentativa e erro, sustentada numa série de indicativos sob o nome de "isso". "Ele nunca viu 'isso' ali e pensou que não era nada". "Lá" é um advérbio que comunica uma ideia de lugar, uma imaginação transferida para um espaço geométrico. "Ali" é um advérbio que comunica uma ideia de lugar, uma imaginação transportada para um espaço geométrico. Mas "aí" é o nome que os Tupinambás originários dão à "preguiça". Assim, "isso" remete ao ato singular de Occam (a *haecceitas* ou entidade), para nomear todos os seres individuais e particulares que existem na natureza da Terra e que podem ser manipulados pelos sentidos, pela experiência livre do homem. A vingança de Occam? Aqui Occam, defensor da novidade intuitiva singular que compromete o *sintiendum* nos sentidos, entra em choque com *Cartesius*, porque para o francês o pensamento é autônomo e não depende dos sentidos. Já "algo" dessa notícia singular intuitiva é razoável, embora não possa ser despojada do corpo no nome. No poema-ensaio-romance de Leminski, *Cartesius* afirma numa locução histórico-filosófica que "está aí" que se oferece à experiência dos sentidos, sob o nome de Brasil ou dos nascentes estados unidos da terra do fogo, não é "nada". Diante das regiões do *Catatau*, *Cartesius* tem um projeto estratégico: submeter a Terra à ordem dos sentidos para minar as regiões sem-sentido do *Catatau*. Mas a Terra impossível de ser dita pelo conceito será, no entanto, nomeada pela singularidade intuitiva do impessoal. É o retorno do poema perdido? A vingança de Occam? "Um prodígio protege um provérbio, o objeto protege um sujeito: despotismo de calamidades... 'Aqui' há um reverso: *Catatau...*". "Não apenas uma mensagem que me chega, / mas uma vibração que me regozija".

UMBIGODOLIVROMUNDO

O estilo é potente e inacessível opacidade de "polipalavras bárbaras", que parte do ritmo dos corpos, entre o sonho e da matança, que traz à presença "infralinguagens" surreais e visionárias, céticas e vibráteis, cheias de memórias de tempos remotos que retornam como "palavras-problemas" ou "palavras-mala". Echavarren reconhece o grande movimento de *Galáxias* (1984) de Haroldo

de Campos como o registro de um livro que se estende pela galáxia, assim como sua própria obra poética e narrativa. Para isso, é preciso inventar tropos e transformar a sintaxe para ampliar as linhas da imaginação. O "umbigodolivromundo" é uma palavra composta, que se estende até atingir o tamanho do mundo numa intensidade concentrada de ideia. O faz a partir de um ponto situado, de uma mònada doméstica - de uma poltrona almofadada e macia - a partir da qual empreende o desprendimento em direção à galáxia sideral. Antecipação alucinada de uma cosmopolítica de transpassada? Esta palavra extensa, que domina a linearidade do significante, funciona através de uma intensidade cromática e aspira - a partir do interstício microscópico, o "umbigo" - a estender-se até atingir uma lógica de intensidade sideral. Quantidade cumulativa de partes que funcionam como "palavras-problema" ou "palavras-mala", que podem reduzir, quando pronunciadas, um conjunto de significados a um "hipograma". O Barroco trouxe à sua condição pletórica os hipogramas, ou, por vezes, chamados de "palavras envolvidas e complicadas numa 'extensão' aberta", que dispersam um conjunto textual para atingir o seu máximo brilho de intensidade. Haroldo de Campos dá forma ao "mundo sideral da galáxia", ele o molda, para empreender dentro dele uma viagem textual, cheia de deslizes e sem bloqueios de pontuação. Uma volta ao mundo em "mileumanoites", talvez daqui a oitenta dias residirão "mileumanoites"? Oitenta longos dias para algumas "mileumanoites" de intensidade. Essa é a lógica da viagem!

O poeta constrói uma mònada doméstica do tamanho do mundo, onde impera o tempo (extra)ordinário. O tempo somente será experimentado a partir de um ato de clarividência e clarividência para as maravilhas das línguas. O "umbigodolivromundo" é um livro que não tem começo, que não tem fim. É um labirinto dourado onde uma palavra anterior, aquela que imprime o impulso, erudita na ordem da escrita, não quer começar. Se isso acontecer, é por causa da força avassaladora da jornada. Começa com uma força que vem da biografia e diz gaguejando "e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e arremesso/e aqui me meço...". *Galáxias* avança com a força do balbucio e com a incerteza de "acabar de escrever para começar a escrever". A sobreescrita e a retroescrita são modalidades

que apresentam as coisas e atmosferas, com o propósito de gestar mundo na textura de um palimpsesto. O poema traz à presença as coisas, os corpos e os climas, os invoca fazendo com que a fala e o texto cambaleiem um no outro, jogando e aparentando descrever ações. Viagem no tempo da escrita como afecção, chamando as coisas à palavra - como se fosse o Gênesis - e cercando, finalmente, as coisas nomeadas com palavras - como se fossem mais uma alucinação oceânica. O poema faz o mundo e as coisas surgirem. Um murmúrio, uma palavra anterior se encadeia, prossegue a frase, faz passar "uma voz sem nome", que, há muito tempo, foi borrada - escritos sobre escritos escavando a superfície - até abrir um umbigo. Esse ato fortuito, de começar por tentar inserir-se despercebido nos interstícios, num "arremesso", põe a funcionar a escrita para contornar o início e chegar plenamente à viagem. A escrita é apenas alucinação que encarna, para Haroldo de Campos compõe estranhos tropos típicos de sua "antropofagia", que - "transduz e devora" todo progresso em qualquer biblioteca -. Escrever não é apenas uma graça festiva, é também uma viagem "forçada" que se inflama pela coleção de miniaturas, se desenrola com o lazer da infância e se expande na fruição das maravilhas. Em Haroldo de Campos o poema funciona como narrativa, em Lezama Lima a narrativa torna-se porosa devido ao mundo poético que a habita. Duas formas de formar a sintaxe desde o advento da palavra poética. Sentado em sua cadeira, ele me recebeu diversas vezes em sua casa paulista, enquanto traduzia grandes textos literários de línguas desconhecidas. "Como você faz?" Estou ouvindo, ele respondeu. "O ritmo sonoro revela o significado".

TRANSLINGUAGEM

No falar do poema, a viagem é a maravilha de se tornar "tornassol". O estilo é uma viagem da fala na grafia textual. A única viagem que muda por alucinação ou declinação das línguas, as fronteiras do mundo conhecido para fazer aparecer encantos singulares. Neste abrir e fechar de olhos, no piscar - vive um mundo de figuras em trânsito - que o poeta traduz em gestos com ritmo de letania, onde irrompe afiada a "polivozbárbara", a de - "iquexiquematemicte, paparangaio e leroreco"

- como em Paulo Leminski. Hinos bárbaros que estremecem a mònada. O livro de viagens, o "umbigodolivromundo" absorve tudo a seu passo. No seu avançar "o branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem dos seus sinais". Este avançar sem exterior, num espaço do tamanho do mundo, onde coexistem o minúsculo e o quilométrico. É um absurdo perguntar-se sobre o limite. O limite só pode ser traçado na linguagem e o que está além do limite será absorvido e processado. Não há sem-sentido neste avançar. Cada partícula faz parte de uma necessidade atômica da *Galáxia*. O movimento poético é fluido e contínuo, as "palavras coexistem no mesmo mar de memória, ou seja, a linguagem é uma água". Os caudais e fluxos de fragrâncias, de vozes que voam pelo vento e o orvalho sob o fundo sonoro do mar, configuram um espaço repleto de ondas sem interrupção. Entrelaçamento de canais, interseção de percursos, onde um tráfego se desenvolve no interior da linguagem. A linguagem de *Galáxias* ignora os diques, estende-se num "*temps-durée*" contínuo, evitando sinais de pontuação que abafam o som. O fluídico é sonoro, é o fluxo da respiração. Ali, Adorno diz a palavra certa: "Uma maneira tão cuidadosa de evitar um sinal é, portanto, uma reverência que a escrita presta ao som que abafa".

O "umbigodolivromundo" é um livro de trânsito translingüístico, onde irrompe a heterogeneidade. Marcas de etnia, classe, gênero, sexualidade embarcam numa migração sem fim, num desejo que corrige, expande, corre e também corrói, à medida que avança, a linguagem oficial. Se *Galáxias* traz as coisas à presença, por mais minúsculas, intensas ou extensas que sejam, é porque o poeta traça itinerários por um mundo que se baseia na sua caprichosa apreensão. Haroldo de Campos, em *Galáxias*, e Lezama Lima, em *Paradiso*, constroem a secreta gravitação do "peregrino imóvel" no espaço dos signos fluidos. Haroldo de Campos escreve: "pois os signos se dobram através deste / texto que subsume os contextos e os produz como figuras da / escrita, uma polipalavra contendo todo o murmúrio do mar, palavra-caracol que Homero soprou e se deixou transpor através de sucessivas brincadeiras de traduções encadeadas de vogais remando / contra o enrolamento móvel das consoantes, bem como uma microviagem através de um livro de viagens". Assim como Melville, Stevenson, Lawrence e Conrad, que produzem trajetórias nos

meios que experimentam, Haroldo de Campos transforma sua experiência transumante em uma "microviagem" - através de um livro de viagens - que é o modo de um "viajante imóvel", ou como Lezama Lima chama *Oppiano Licáro* - um "peregrino imóvel"- ou aquele que aprendeu com o sedentarismo absoluto, a superadaptação para superar a dispersão: "tiveram que voltar para superar a dispersão, quando em suas viagens sentiram que um braço pesava muito sobre eles, como se quisessem continuar uma aventura individual, sentiam a necessidade de voltar a se tornar umbilicais novamente, para reencontrar a totalidade da saúde". "Umbilicar" para atingir o máximo de saúde ou o máximo da potência de ação. Lezama Lima, amante das viagens imaginárias, no "insilio" cubano, consegue viver na imagem o que na viagem física pode implicar uma catástrofe - uma verdadeira prefiguração do fim do mundo - a perturbadora destruição do umbilicado. Perlongher, amigo próximo de Haroldo de Campos, questiona sobre as *Galáxias*, e em particular sobre o barroco de Lezama Lima, como uma proliferação interminável de linguagens: "De onde vem esta disposição excêntrica do barroco europeu e também hispano-americano? Se trata de uma verdadeira desterritorialização fabulosa".

Lezama Lima dizia que não precisava sair de seu quarto para "reviver a corte de Luís XIV e situar-se ao lado do Rei Sol, ouvir a missa de domingo na catedral de Zamora junto a Colón, ver Catarina, a Grande, passeando pelas margens do Volga congelado e assistir ao parto de uma esquimó que depois comerá a placenta". Assim como Lezama Lima, Haroldo de Campos realiza a mesma jornada textual estilística. A única viagem que, por alucinação, altera as fronteiras do mundo conhecido para fazer surgir encantos singulares.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ SOLÍS, Ángel Octavio. **La república de la melancolía.** Política y subjetividad en el Barroco. Buenos Aires: La Cebra, 2015.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera:** The New Mestiza. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1987.

ARGUEDAS, José María; IZQUIERDO RÍOS, Francisco. **Mitos, Leyendas y Cuentos.** Madrid: Siruela, 2009.

ARIDJIS, Homero. **La leyenda de los soles.** México: FCE, 1993.

ARRIARÁN, Samuel; BEUCHOT, Mauricio. **Filosofía, neobarroco y multiculturalismo.** México: Ítaca, 1997.

ARRIARÁN, Samuel. **Barroco y neobarroco en América Latina:** Estudios sobre la otra modernidad. México: Ítaca, 2004.

BENJAMIN, Walter. **El origen del Trauerspiel alemán.** Madrid: Abada, 2014.

BORGES, Jorge Luis. **Antología poética de Francisco de Quevedo.** Madrid: Alianza, 1985.

BORGES, Jorge Luis. **Historia Universal de la Infamia.** Barcelona: De Bolsillo, 2011.

BUCCI-GLUCKSMAN, Christine. **La Folie du voir.** De L'esthétique Baroque. Paris: Galilée, 1986.

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo.** São Paulo: Iluminuras, 1992.

BUENO, Wilson. **Ojos de agua.** Buenos Aires: El Territorio, 1992.

BUENO, Wilson. **Cristal.** São Paulo: Sisciliano, 1995.

BUENO, Wilson. **Medusario:** Muestra de poesía latinoamericana. Antología. Organização de José Kozer, Roberto Echavarren e Jacobo Sefamí. México: FCE, 1996.

BUENO, Wilson. **Pequeño Tratado de Brinquedos.** São Paulo: Iluminuras, 1996.

BUENO, Wilson. **Jardín Zoológico.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

BUENO, Wilson. **Meu Tio Roseno, a Cavalo.** São Paulo: Editora 34, 2000.

BUENO, Wilson. **Novelas Marafas.** Montevideo: La Flauta Mágica, 2018.

CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo. La biocolonialidad del poder: Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo. **El giro decolonial.** Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2007.

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca.** Madrid: Cátedra, 1989.

CAMBLONG, Ana. **Habitar las fronteras...** Posadas: EDUNAM, 2014.

CAMBLONG, Ana. **Umbrales semióticos.** Córdoba: Alción Editora, 2017.

CAMBLONG, Ana. **Pensar-escribiendo en el taller artesanal.** Córdoba: Alción Editora, 2021.

CAMBLONG, Ana. **Aquante templado. Ensayos procurantes.** Córdoba: Alción Editora, 2023.

CANGI, Adrián; GONZÁLEZ, Alejandra. **Meditaciones sobre el dolor.** Buenos Aires: Red Editorial-Autonomía, 2018.

CANGI, Adrián; GONZÁLEZ, Alejandra. **Meditaciones sobre la tierra.** Buenos Aires: Red Editorial-Ediciones del Signo, 2020.

CANGI, Adrián; GONZÁLEZ, Alejandra. **Servidumbre neoliberal.** Buenos Aires: Red Editorial-Autonomía, 2021.

CANGI, Adrián; GONZÁLEZ, Alejandra. **Meditaciones sobre la lengua.** Buenos Aires: Red Editorial-Ediciones del Signo, 2022.

CANGI, Adrián; PENNISI, A. **Linchamientos.** La policía que llevamos dentro. Buenos Aires: Red Editorial, 2014.

CANGI, Adrián; PENNISI, Ariel. **L'Anarca.** Filosofía e política in Max Stirner. Milano: Mimesis, 2023.

CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula. **Lúmpenes peregrinaciones.** Ensayos sobre Néstor Perlongher. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

CANGI, Adrián. La máquina del mundo de las cosas singulares: Indagación de El sueño de Juana Inés de la Cruz. **Revista Chilena de Literatura.** Santiago de Chile, Universidad de Chile, n.89, p. 93-112, abril 2015.

CANGI, Adrián. **Imágenes del pueblo.** Buenos Aires: Red Editorial, 2015.

CANGI, Adrián. Geopolítica y memorias de lo sensible: Por una ontología crítica de la identidad. **Revista Hermeneutic,** n.18, Dossier Estética decolonial, p. 192-215, 2020.

CANGI, Adrián. **Antibiografía.** Declaraciones impropias. Buenos Aires: Red Editorial-Autonomía, 2022.

CANGI, Adrián. **Negacionismo.** Naufragio de la memoria. Buenos Aires: Red Editorial, 2023.

CANGI, Adrián. Ser hablado por las fuerzas entre el sueño y el trance. Montaje poético entre Juana Inés de la Cruz y Néstor Perlongher. In: FERRER, Borja García (ed.). **Barroco Latinoamericano y crisis contemporánea.** Berlim/Boston: De Gruyter GmbH, 2023.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco y modernidad.** México: FCE, 2000.

DE CAMPOS, Haroldo. **Galáxias.** Montevideo: La Flauta Mágica, 2010.

DE LA CRUZ, Juana Inés. **Obras completas.** México: FCE, 2009.

DE LA CRUZ, Juana Inés. **El sueño.** Montevideo/Charleston SC: La Flauta Mágica/Amazon Libros. [1692], 2014.

DELEUZE, Gilles. **Le pli.** Leibniz et le Baroque. París: Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Exasperación de la filosofía:** Clases [1980/1986] 1987. Buenos Aires: Cactus, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps.** Histoire de l'art et anachronisme des images. París:

- Minuit, 2000.
- DUSSEL, Enrique. **1492. El encubrimiento del otro**. La Paz: Plural Editores, 1994.
- DUSSEL, Enrique. **Filosofía de la liberación**. Bogotá: Nueva América, 1996.
- DUSSEL, Enrique. **20 tesis de política**. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- DUSSEL, Enrique. **14 tesis de ética**. Buenos Aires: Docencia, 2014.
- ECHAVARREN, Roberto. **Arte andrógino**. Estilo vs Moda. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- ECHAVARREN, Roberto. **Performance. Género y transgénero**. Buenos Aires: Eudeba. Selección, compilação e prólogo de Adrián Cangi, 2000.
- ECHAVARREN, Roberto. **Fuera de género**. Criaturas de la invención erótica. Buenos Aires: Losada. Posfácio de Adrián Cangi, 2007.
- ECHAVARREN, Roberto. **Yo era una brasa**. Montevideo: Hum, 2009.
- ECHAVARREN, Roberto. **Verde Escarabajo**. Buenos Aires: Mansalva, 2023.
- ECHAVARREN, Roberto. **Caballo amarillo**. Prólogo de Adrián Cangi. Valencia: Pre-textos, 2024.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **Las ilusiones de la modernidad**. México: UNAM/El Equilibrista, 1995.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. México: ERA, 1998.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. **Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco**. México: UNAM/El Equilibrista, 2004.
- ELIZONDO, Salvador. **Farabeuf o la crónica de un instante**. Madrid: Cátedra, 2000.
- FLORES, Enrique. **Etnobarroco**. Rituales de alucinación. México: UNAM, 2015.
- FLORES, Enrique. *Auto Sacramental do Santo Daime*, seguido de *Para una puesta en escena. Diálogo entre Enrique Flores y Adrián Cangi. Theatrum chemicum. Ayahuasca, conjuro y alegoría*. México: UNAM, 2021.
- FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. París: Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, la généalogie et l'histoire**. París: PUF, 1988.
- GRACIÁN, Baltasar. **Arte de ingenio: tratado de la agudeza**. Madrid: Cátedra, 2004.
- GRÜNER, Eduardo. **La oscuridad y las luces**. Capitalismo, cultura y revolución. Buenos Aires: EDHASA, 2010.
- KIRCHER, Athanasius. **Ars Magna Lucis et Umbrae**. Galicia: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Monadología**. Principios de la Naturaleza y de la Gracia. Madrid: UCM, 1994.
- LEMINSKI, Paulo. **Cataatau**. Montevideo: La Flauta Mágica, 2014.
- LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. La Habana: Ediciones de la Flor, 1966.
- LEZAMA LIMA, José. **Oppiano Licario**. Barcelona: Bruguera, 1985.
- LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. México: FCE, 2017.
- MADARIAGA, Francisco. **Llegada de un jaguar a la tranquera**. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 1980.
- MADARIAGA, Francisco. **La balsa mariposa. Obra Reunida**. Corrientes: Municipalidad de la ciudad de Corrientes, 1982.
- MADARIAGA, Francisco. **Una acuarela móvil**. Buenos Aires: Ediciones El imaginero, 1985.
- MADARIAGA, Francisco. **Resplendor de mis bárbaras**. Buenos Aires: Tierra Firme, 1985.

MADARIAGA, Francisco. **El tren casi fluvial. Obra Reunida.** México: FCE, 1988.

MADARIAGA, Francisco. **País Garza Real.** Buenos Aires: Argonauta, 1997.

MADARIAGA, Francisco. **Aroma de apariciones.** Buenos Aires: Último Reino, 1998.

MADARIAGA, Francisco. **Criollo del universo.** Buenos Aires: Argonauta, 1998.

MADARIAGA, Francisco. **En la tierra de nadie.** Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1998.

MADARIAGA, Francisco. **Solo contra Dios no hay veneno.** Buenos Aires: Último Reino, 1998.

MADARIAGA, Francisco. **Contradegüellos. Obra Reunida.** Paraná: EDUNER, 2016.

MOREIRAS, Alberto. **Tercer espacio.** Duelo y literatura en Latinoamérica. Santiago de Chile: LOM, 1999.

MOREIRAS, Alberto. **Marranismo e inscripción.** O el abandono de la conciencia desdichada. Madrid: Escolar y Mayo, 2016.

PERLONGHER, Néstor. La barroquización. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1988.

PERLONGHER, Néstor. Neobarroco Transplatino. **Revista La Caja**, Buenos Aires, n. 1, set.-out 1992.

PERLONGHER, Néstor. **Poemas completos.** Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

PERLONGHER, Néstor. **Prosa plebeya.** Ensayos 1980-1992. Seleção e prólogo de Christian Ferrer e Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997.

PERLONGHER, Néstor. Caribe Transplatino. **Prosa plebeya.** Buenos Aires: Colihue, 1997.

PERLONGHER, Néstor. *Auto Sacramental do Santo Daime*. Revista de Poesía Tsé Tsé, Buenos Aires, n.9-10, [s.a.]. apud CANGI, Adrián; JIMÉNEZ, Reynaldo (ed.). **Papeles insumisos.** Prólogo de Adrián Cangi. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

PERLONGHER, Néstor. El paisaje de los cuerpos [1992]. In: CANGI, Adrián; JIMÉNEZ, Reynaldo (ed.).

Papeles insumisos. Prólogo de Adrián Cangi. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

ROJAS, Sergio. **Escritura neobarroca:** temporalidad y cuerpo significante. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.

ROSA, Nicolás. **Tratados sobre Néstor Perlongher.** Buenos Aires: Ars, 1997.

RUIZ DE ALCARCON, Hernando. **Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que hoy viven entre los indios de esta Nueva España.** México: Imprenta del Museo Nacional [1629], 1982.

SÁNCHEZ, Francisco. **Qué nada se sabe.** Madrid: Tecnos, 2020.

SARDUY, Severo. **Ensayos generales sobre el Barroco.** Buenos Aires: FCE, 1987.

SARDUY, Severo. **El Barroco y el Neobarroco.** Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011.

Notas

¹ Esse texto é uma produção inédita, escrito inicialmente em língua portuguesa. Entretanto, foi revisado contextualmente, aprimorado e sistematizado por Mirele Corrêa, pedagoga, mestra e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estágio na Universitat Autònoma de Barcelona, e pesquisadora nos grupos GRIITTE (UNIFESP) e Phala (UNICAMP), investigando políticas de currículo a partir da "Filosofia da diferença". Essa revisão técnica buscou oferecer maior fluidez conceitual e rigor terminológico, em diálogo com a tradição consolidada de traduções das obras de Gilles Deleuze, publicadas em português por especialistas. Esse trabalho, no entanto, não foi apenas técnico, mas também investigativo, pois Corrêa revisou, ampliou e aprofundou questões centrais do pensamento da diferença, em sintonia com seu percurso de pesquisa na área da educação.

² A expressão "poéticas marranas" faz referência a uma poética transgressora e híbrida, que se desvia das normas estabelecidas. O termo "marrano" remonta aos judeus convertidos ao cristianismo na Idade Média que continuaram praticando secretamente sua fé. No contexto literário e artístico, "marrano" simboliza uma resistência à pureza e à ortodoxia, evocando práticas culturais e linguísticas que se misturam, desestabilizam e subvertem as normas dominantes.

SOBRE O AUTOR

Adrián Cangi é filósofo, ensaísta, editor, curador e poeta. Pós-doutor pela Universidade de São Paulo, é professor na Universidade de Buenos Aires (UBA), Universidade Nacional de La Plata (UNLP) e Universidade Nacional de Avellaneda (UNDAV), onde coordena o Mestrado e o Centro de Pesquisa em Estéticas Contemporâneas Latinoamericanas. Autor de livros e artigos publicados no Brasil, Argentina e Europa. E-mail: adriancangi@hotmail.com

Recebido em: 15/12/2024

Aceito em: 30/05/2025

AULA-PERFORMANCE | LABORATÓRIO: O INCONSCIENTE A CÉU ABERTO

PERFORMANCE-CLASS | LABORATORY: THE UNCONSCIOUS IN THE OPEN AIR

Maria dos Remédios de Brito

UFPA

Lindomberto Ferreira Alves

PPGARTES-UFPA

Resumo

O presente ensaio visual reúne uma seleção de registros fotográficos da ação performativa *Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto*, realizada na tarde do dia 15 de novembro de 2024, na Praça do Carmo, localizada na Cidade Velha, em Belém (PA). Organizada por Maria dos Remédios de Brito e Lindomberto Ferreira Alves, a ação contou com a participação de 14 performers. O objetivo era fabricar em coligação, habitar coletivamente o espaço público, ser afetado pela paisagem e pelo outro, expandir mundos e instaurar uma cena estética construída a partir de fragmentos, fissuras, desvios e linhas errantes a céu aberto e a serviço da criação de processos existenciais, que revelassem outras ecologias possíveis e permitissem a invenção de novos modos de produção de vida e saúde.

Palavras-chave:

Arte; clínica; experiência; instauração; processos de subjetivação.

Abstract

The present visual essay gathers a selection of photographic records from the performative action Performance-class | Laboratory: the unconscious in the open air, held on the afternoon of November 15, 2024, at Praça do Carmo, located in Cidade Velha, Belém (PA). Organized by Maria dos Remédios de Brito and Lindomberto Ferreira Alves, the action included the participation of 14 performers. The main goal was to collaboratively create, collectively inhabit public space, be affected by the landscape and by others, expand worlds, and establish an aesthetic scene constructed from fragments, fissures, deviations, and errant lines in the open air as well as to create existential processes that could reveal other possible ecologies and enable the invention of new modes of life and health production.

Keywords:

Art; clinic; experience; instauration; processes of subjectivation.

INTERLÚDIO

O presente ensaio visual reúne uma seleção de registros fotográficos da ação performativa *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto*, uma das experimentações práticas da disciplina Seminários Avançados I – Arte e Clínica,¹ ministrada no segundo semestre letivo de 2024, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA).

Realizada na tarde do dia 15 de novembro de 2024, na Praça do Carmo, localizada na Cidade Velha, em Belém (PA), a ação teve duração de 4 horas e contou com a condução de Maria dos Remédios de Brito e Lindomberto Ferreira Alves, além da participação de Andrey Jandison da Silva, Breno Filo Creão de Sousa Garcia, Cleber Silva de Oliveira, Darciana de Fátima da Cruz Martins, Gesiel Ribeiro de Leão, Joliene Kate Nascimento Pinto, Julia Maria Goulart Modesto, Leylla Raissa Sampaio Melo, Marluce Cristina Araújo Silva, Melquisedeque Matos Miranda, Mileide Gomes Barros, Samia Oliveira Moraes de Souza, Sol Sousa Estevam e Thaysa Cristina Magalhães dos Santos.

Assim como a disciplina, esta ação se configurou como um laboratório de experimentação do pensamento e do corpo, fundamentado epistemologicamente no pensamento filosófico de Gilles Deleuze e em suas interseções com as artes. Deleuze desde seus primeiros escritos, a exemplo do livro *Sacher-Masoch: o frio é o cruel* (2009), apresenta uma relação crítica com a psicanálise freudiana, e sua relação sempre foi de aproximações e distanciamentos. Esse aspecto também pode ser notado em *Lógica do Sentido* (2006), obra que pode ser lida, segundo o autor, como um romance de psicanálise, oferecendo uma miríada instigante. Uma lógica do sentido atravessada por superfícies, profundidades, percorrendo o não sentido, o acontecimental, a linguagem e seus paradoxos e ainda assim ser um sentido.

Segue suas inferências com a clínica em outros livros no qual podemos notar demarcações de leituras e modulações. Na obra *Sacher-Masoch: o frio é o cruel* (2009), Deleuze concebe o artista como sintomatologista, médico da civilização; e a arte como uma topologia das forças e das pulsões.

Em obras conjuntas com Félix Guattari, não deixa de permanecer o diálogo em tensão com a crítica e a clínica psicanalista em sua radicalidade. O artista, por exemplo, conforme em *O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (2010), ainda é visto como médico da civilização, não porque promove uma sintomatologia ou uma tipologia das pulsões, mas porque ele libera a vida, mesmo quando essa se encontra encarcerada aos poderes políticas, sociais, econômicas e culturais.

Pistas clínicas também podem ser encontradas em *Francis Bacon: Lógica da sensação* (2007): antes o corpo do que o intelecto. A pintura passa também pelo não racional, o acaso. Cores não se diferenciam por oposição, mas por graus de aproximações e borramentos, há um desarrazoado que ronda o diagrama povoado por forças.

Em diferentes obras, Deleuze traça suas intercessões próprias com certos conceitos da psicanálise, a partir do que seja interessante para o seu próprio pensamento filosófico, assim como a seleção dos seus artistas de interesse, passando pela escrita, pela literatura, pelo teatro, pela pintura. Em *Crítica e Clínica* (1997), ele retoma o artista como o médico de si e do mundo (o mundo é um conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem), e a arte éposta não só como potência diagnosticadora, mas, sobretudo, pelas potências de produzir e criar uma saúde. Delírio, conceito caro para Deleuze, é uma forma de arrebatar outros territórios, inventar um povo que falta - no caso do escritor, aquele que delira pela escrita, fabula novos mundos, novas gramáticas, como Kafka, que cria uma literatura menor, uma língua menor, abrindo linhas individuantes.

Toda uma ideia de saúde e doença é tratada nessa obra. A doença é parada do processo, e saúde não tem nenhuma ligação com um corpo perfeito, saudável, tal como a ideia medicamentosa. O atletismo do artista requer um outro modo de posição do corpo. O artista é atravessado por uma frágil saúde, porque viu e ouviu alguma coisa muito grande. Seu corpo, não se adapta ao mundo competitivo, as forças das competências mercadológicas, as habilidades do capital, as maquinações dos trabalhos exacerbados e da cultura; a saúde, assim, se relaciona a novas maneiras de pensar e criar mundos outros, vidas outras.

Em *Crítica e Clínica* (1997), os artistas são videntes, pois instauram outras formas de percepções, de sensações, sendo que suas criações instalam outros modos de ver, sentir, pensar, oferecendo, assim, um papel político para a fabulação e para o delírio. Por isso, Antonin Artaud, o artista da crueldade, trava um combate contra o julgamento, contra as condutas, contra os órgãos e busca uma vigorosa vitalidade não orgânica, liberando as forças dos órgãos para possibilitar vida ao corpo-sem-órgão.

De todo modo, é interessante sublinhar que a ideia de clínica assumida tanto na disciplina Seminários Avançados I - Arte e Clínica quanto na ação *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto* não diz respeito a protocolos de cura a partir da perspectiva médica e psicológica. Mas, sim, pensada de forma ampla, tendo ligação com possibilidades de viver, o que não exclui a morte, a dor, o horror, a angústia, o desespero; a vida insiste tragicamente (clínica trágica). Deleuze nota que essa perspectiva emula com grande vigor e rigor em determinados artistas, daí seu interesse por àqueles que enfrentam o caos, pois, ainda assim, a vida se impõe em modos de existências, se impõe em processos de singularizações, subvertendo as fronteiras dos poderes, das governabilidades estruturantes, dos padrões fixos, dos padrões normativos. O acaso atravessa a vida, há um jogo nebuloso, desconhecido, há manifestação do indomável, do indizível, do não destinável. Ora, como nos ligar com o que nos acontece?

A ideia de saúde, que perpassa pelo pensamento de Deleuze referente sua ligação com a clínica, diz respeito aquela que seja possível inventar modos de vidas, incluindo a morte quando a vida insiste. Daí, novamente, seu interesse por certos artistas que tinham uma saúde frágil. A exemplo de Artaud, o "esquizofrênico", que fazia a gramática gaguejar e se tinha expressão com fala, ela se faz de múltiplos ruídos, de múltiplas forças, em que suas expressões incluíam elementos díspares, convidando o ver e ouvir, experimentar em vez de interpretar. Pensar por processos cartográficos, sem ligação com o método, mas com os procedimentos, e para além de uma suposta arqueologia.

Deleuze se interessa pela fratura que compõe a vida. O desligamento vem primeiro do que as ligações, pois o que se repete é o que não se é.

Portanto, ele inclui morte e vida. A vida não se opõe à morte, a morte é coextensiva à vida. Morre-se parcialmente todos os dias. Somos fragmentos de vida. A morte nos ronda o tempo todo para persistir a vida, o que não se confunde com o todo que quer morrer. E tudo isso, não é "eu", pois este é sempre um efeito dos apontamentos caóticos, fragmentários, confusos, incertos, alheios. Toda a experiência que se tem por meio da memória não tem intenção de unificar o "eu", pois ele é um efeito, não tem ligação com o pessoal. A memória não independe do inconsciente, ela vem sem avisar e se expressa por superfície. Deleuze insiste que o artista não escreve autobiografias, mas delira mundos, fabula mundos. Portanto, não se trata de nenhum delírio da pura imaginação, tampouco da pura realidade. Mas, sim, de alguma coisa que salta desse entre lugar.

Os artistas que interessam Deleuze passaram por confrontos caóticos em sua vida, e são esses, com uma saúde frágil, que inventam uma grande saúde. Assim a clínica perpassa pelas forças intensivas, por modos de ativar insurgências. Não é uma questão de arteterapia. Deleuze se interessa por criações, processos de subjetivações maquinícias, mais que processos estruturantes personológicos, pois não se trata de uma questão de representação, de um "eu" individual, fincado em si mesmo, alheio ao mundo e instituído por uma razão referente a si mesmo. Por isso, o pensador se desvia da ideia de sujeito identitário, se desvia de termos hegemônicos, do sujeito do conhecimento, esse que se diz ter posse de si mesmo ou de uma saúde hegemônica, uma normalidade hegemônica. Importa para ele, quebrar liames entre uma coisa e outra.

É exatamente isso que está em foco no contexto da ação *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto*: tensionar e, talvez, romper esses limites. Esse gesto busca possibilitar o alargamento do campo do sensível, com o objetivo de acionar e ativar a experiência estética como um trabalho ético sobre si mesmo. Um trabalho engajado, permeado e atravessado pela diversidade do vivido e por experimentações de diferenças não identitárias. Trata-se de instaurar experiências que não apenas acompanham a vida em seus movimentos de transformação e autocriação, mas que, sobretudo, operam por meio das multiplicidades, promovendo a liberdade

de criação de novos mundos e outras políticas de subjetivação. Deste modo, os objetivos da ação foram articulados por meio das seguintes instruções práticas:

Todas as pessoas participantes vestiriam roupas vermelhas, criando uma interferência visual na paisagem da Praça do Carmo durante a ação.

Cada participante traria para a ação uma pequena relíquia de valor afetivo, como um objeto, carta, peça de roupa, lembrança, brinco, anel, pingente, entre outros.

Cada participante levaria os materiais que utilizaria, como tintas (preferencialmente para tecido), pincéis, canetas (nanquim, posca etc.) ou outros materiais, como linhas, agulhas, barbantes etc.

Sob a perspectiva de sua partitura, a ação foi conduzida com base na seguinte dinâmica: iremos nos reunir ao redor de uma grande mesa, sobre a qual estará disposta uma panada. Cada pessoa ocupará uma posição ao redor da mesa e colocará sobre a panada seu objeto afetivo e seus materiais de trabalho. No início da ação, todos, em silêncio, começarão a intervir na panada, guiados pelos processos vivenciados e experimentados ao longo da disciplina Seminários Avançados I - Arte e Clínica, pelo objeto afetivo e pela pergunta disparadora: "Como instaurar em nós um desejo de vida para um mundo possível?". Após um período, realizaremos um giro de posições no sentido anti-horário, permitindo que cada participante dê continuidade à intervenção na panada, agora a partir da posição da pessoa imediatamente à sua direita. Esse movimento possibilitará que todos possam intervir nos registros uns dos outros. O protocolo de giro será repetido até que cada pessoa passe por todas as posições dos demais. A ação será concluída quando cada participante retornar à sua posição inicial.

A execução dessa partitura visou, portanto, o desenvolvimento de uma experiência coletiva no espaço urbano, convocando memórias, sonhos e desejos diversos para que cada corpo se tornasse uma máquina inventiva de si mesmo em diálogo com a paisagem. O objetivo era fabricar em coligação, habitar coletivamente o espaço público, ser afetado pela paisagem e pelo outro, expandir mundos e instaurar uma cena estética construída a partir de fragmentos, fissuras, desvios e linhas errantes a céu aberto. Tudo isso a serviço da criação de processos existenciais que revelassem outras ecologias possíveis e permitissem a invenção de novos modos de produção de vida e saúde.

Antes de seguirmos para a apresentação de alguns registros dos desdobramentos da experiência de realização da partitura, é imprescindível destacar uma, entre tantas, importantes referências que nos inspiraram e impulsionaram a proposição e execução da ação *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto*. Trata-se do programa de pesquisa e extensão *Clínica Urbana*,² realizado em Vitória (ES), sob a coordenação da psicóloga, pesquisadora e artista multimeios Leila Domingues Machado. Também merece menção a residência artística *Klínicateleiê: ser obra da obra de arte* (2022),³ realizada em Vitória (ES), na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (GAP-UFES); e alguns coletivos de desenho atuantes na cidade de Belém (PA), como *A Riscadeira*, *Brutus Desenhadores*⁴ e *Coisas de Aranhas*, que promovem (ou promoveram) o desenho coletivo como um modo de produção de cuidado; dispositivo clínico capaz de nos lançar para além de nós mesmos.

Vida longa às iniciativas que colocam em cena processos de desnaturalização, ruptura com o habitual e com o cristalizado, ampliando o olhar para o mundo e para si mesmo.



Figura 1 - *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto*.⁵

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 2 - *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.*
Performance [4 horas].
Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 3 - *Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.*
Performance [4 horas].
Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 4 - Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.
Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 5 - Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 6 - Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.
Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 7 - Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 8 - Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 9 - Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.
Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.
Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].
Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 10 - Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 11 - Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 12 - Aula-performance | Laboratório: o inconsciente a céu aberto.

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 13 - Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.



Figura 14 - Aula-performance / Laboratório: o inconsciente a céu aberto.

Performance [4 horas]. Praça do Carmo, Belém (PA), Brasil, 2024.

Sem título, objeto [Desenho, pintura, escrita, costura sobre tecido, 1,80 m x 4 m].

Fotografia de Fernando Barata, Julia Maria Goulart Modesto e Maria dos Remédios de Brito.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch:** o frio e o cruel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido.** 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon:** lógica da sensação. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Notas

¹ Ministrada pela professora doutora Maria dos Remédios de Brito, em colaboração com Lindomberto Ferreira Alves, docente voluntário e doutorando do PPGARTES - UFPA.

² O projeto teve início em 2011, sob o nome *Coisas que se passam sobre a pele da cidade*. Em 2014, tornou-se permanente com o título *Clínica Urbana*, permanecendo ativo até seu encerramento em 2017. Ele surgiu do compromisso de inventar uma clínica verdadeiramente ampliada, concebida como uma “clínica a céu aberto”, destinada a promover intervenções na cidade e desconstruir os rígidos dos espaços fechados. Por meio dessa abordagem urbana, buscou-se criar “dispositivos de encontro” no ambiente urbano, voltados à escuta e à narrativa de vidas anônimas, frequentemente capturadas ou em ruptura com macro e micropolíticas de subjetivação. Essas políticas, marcadas por cronopolíticas de velocidade e pelo anestesiamento do campo das sensações-afetos, foram tensionadas pela proposta, que visava reativar sensibilidades e encontros transformadores.

³ Sob coordenação de Lindomberto Ferreira Alves, a residência reuniu as artistas e psicólogas Isabella Azevedo, Luana Miranda, Maria Ramos e Marina Fortunato para investigar as relações entre poéticas e políticas de subjetivação. O objetivo foi sondar as confluências entre a dimensão poética do fazer clínico e a dimensão clínica do fazer artístico, transformando a Galeria de Arte e Pesquisa (GAP-UFES), em Vitória (ES), em uma *clínica-ateliê*. Durante quinze dias, a galeria se tornou um espaço de práticas experimentais, onde as artistas alinharam processos de cuidado e criação, promovendo experiências inovadoras e transformadoras no encontro entre arte e clínica.

⁴ Para mais informações sobre *A Riscadeira*, acesse <<https://www.instagram.com/gordawlad/>>. E sobre *Brutus Desenhadores*, acesse <<https://www.instagram.com;brutusdesenhadores/>>.

⁵ Nesta imagem, e em todas as demais deste ensaio, temos a presença de Maria dos Remédios de Brito, Lindomberto Ferreira Alves, Andrey Jandison da Silva, Breno Filo Creão de Sousa Garcia, Cleber Silva de Oliveira, Darciana de Fátima da Cruz Martins, Gesiel Ribeiro de Leão, Joliene Kate Nascimento Pinto, Julia Maria Goulart Modesto, Leylla Raissa Sampaio Melo, Marluce Cristina Araújo Silva, Melquisedeque Matos Miranda, Mileide Gomes Barros, Samia Oliveira Moraes de Souza, Sol Sousa Estevam e Thaysa Cristina Magalhães dos Santos.

SOBRE OS AUTORES

Maria dos Remédios de Brito é professora-associada atuando nos programas de pós-graduação em Filosofia e em Artes (UFPA), mestra e doutora em Filosofia da Educação (UNIMEP-Piracicaba - SP), com pós-doutorado em Filosofia da Educação (UNICAMP). Graduada em Filosofia (UFPA) e em Pedagogia (UFPA), é também especialista em Filosofia Contemporânea (PUC-Rio) e em Educação e Problemas Regionais (UFPA), com aperfeiçoamento em Psicanálise (Corpo Freudiano de Belém). Coordena grupos de pesquisa e desenvolve pesquisas nas interfaces entre filosofia, arte e educação, com especial interesse pela psicanálise, esquizoanálise e pelas questões femininas. E-mail: mrb@ufpa.br

Lindomberto Ferreira Alves é curador e pesquisador. Doutorando em Artes (PPGARTES - UFPA), mestre em Artes (PPGA/UFES), licenciado em Artes Visuais (UNAR - SP) e bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Cofundador e editor-chefe da editora independente *Rizoma-Escrita* (2022-) e co-idealizador e coordenador do projeto editorial-cultural *AECE* (2023-). Autor do livro *Rubiane Maia: corpo em estado de performance* (SECULT - ES, 2021). Atualmente pesquisa sobre perspectivas não hegemônicas de escrita da crítica de arte e atua como pesquisador bolsista da FAPES no projeto *Análise Executiva da Lei de Incentivo à Cultura Capixaba* (Instituto Jones dos Santos Neves/ES). E-mail: lindombertofa@gmail.com

Recebido em: 15/12/2024

Aprovado em: 30/5/2025

ACADEMIA & LATTES MOTIV: EM CORPOESCRITAS¹

ACADEMIA & LATTES MOTIV: IN BODY-WRITINGS

Luciana Mourão Arslan
UFU

Resumo

Os corpoescritas apresentados são registros artísticos autônomos que documentam os processos criativos dos trabalhos *Academia* e *Lattes Motiv*. Mais do que simples registros, essas escritas desenhos capturam a energia e a fugacidade do fazer pensar performativo, permitindo explorar ideias e sensações efêmeras. Enquanto a obra *Academia* investiga a ambiguidade da palavra em contextos acadêmicos e físicos, *Lattes Motiv* subverte a rigidez da Plataforma *Lattes* ao introduzir uma perspectiva sensível e somática sobre a experiência acadêmica. Esses memoriais artísticos valorizam a linguagem própria das artes como meio autônomo de pesquisa e expressão.

Palavras-chave:

Escrita performativa; documentação de artista; fazer pensar.

Abstract

The presented embodied writings are autonomous artistic records documenting the creative processes behind the works Academia and Lattes Motiv. More than mere records, these writingdrawings capture the energy and ephemerality of performative thinking and making, allowing fleeting ideas and sensations to be explored. While Academia examines the ambiguity of the term in academic and physical contexts, Lattes Motiv challenges the rigidity of the Lattes Platform by introducing a sensitive and somatic perspective on academic experience. These artistic memorials underscore the value of art's unique language as an autonomous medium of research and expression.

Keywords:

Performative writing; artist documentation; thinkmaking.

CORPOESCRITAS

Apresento aqui parte de uma coleção de desenhoescritas que acompanham a criação dos trabalhos de performance arte *Academia* (2019-2026) e *Lattes Motiv* (2019). Esses estudos, denominados corpoescritas, constituem uma forma de documentação artística autônoma, profundamente conectada aos processos criativos que os originaram. Mais do que simples estudos, essas corpoescritas guardam vestígios e energias do fazer-pensar em movimento, capturando tanto o frescor quanto certa vitalidade do ato criativo.

Embora o foco na criação dessas performances seja a corporeidade, as corpoescritas-desenhos revelam-se essenciais para capturar as nuances efêmeras e sutis do moverpensar. Esse registro em tempo expandido, permitido pelas escritasdesenhos, torna possível revisitá-las, ideias que, de outra forma, poderiam se perder na fugacidade do gesto ou da sensação. A corpoescrita, nesse caso, não apenas registra, mas transforma a performance, oferecendo novas camadas de significação.

No caso de *Academia*, um trabalho performático em constante transformação, as escritasdesenhos desempenham um papel central. Elas permitem revisitar, reinterpretar e reimaginar a prática ao longo dos anos, em diversos locais, oferecendo uma escala temporal e reflexiva distinta do fazer corporal. A cada novo contexto em que a performance ocorre, essas escritasdesenhos atuam como pontes para novos significados, ampliando o diálogo entre prática, corpoespaço e tempo.

No momento em que o campo das Artes se consolida como área de pesquisa, os memoriais escritos - aqui na forma de corpoescritas - tornam-se ferramentas fundamentais para legitimar e expandir o conhecimento criado. Elas dispensam a tradução ou validação por discursos externos, de outras áreas do conhecimento, reivindicando a autonomia da linguagem artística como meio pleno de investigação e expressão. Segue uma breve apresentação dos trabalhos originados por essas corpoescritas.

ACADEMIA: CONTEXT-SPECIFIC PERFORMANCE

A ambiguidade da palavra *Academia* serve como eixo central para essa performance, que sobrepõe a academia física e a academia universitária. Essa justaposição evoca reflexões sobre repetição, gasto de energia, disciplina, narcisismo e o abandono de sonhos e da autonomia.

Profundamente influenciada por interações vividas em espaços de ensino, como salas de aula e bibliotecas, a performance adapta-se a cada contexto em que é apresentada - *coffee breaks* de eventos, bibliotecas universitárias e outros ambientes acadêmicos. Essa flexibilidade reafirma a importância das escritasdesenhos, que ampliam as possibilidades de reflexão sobre a transformação do trabalho.²

LATTES MOTIV: VIDEO PERFORMANCE SITE-SPECIFIC

Criada para a Plataforma Lattes, *Lattes Motiv* é um videoperformance que subverte a linguagem técnica e quantitativa do portal de registro acadêmico. Em contraste com a objetividade da plataforma, o trabalho oferece uma perspectiva somática, explorando as emoções e sensações vividas pelo pesquisador em relação à sua produção.

Essa abordagem sensível desafia a rigidez do sistema ao introduzir elementos corporais e emocionais, convidando o espectador a refletir sobre o lado subjetivo do trabalho acadêmico. O trabalho foi realizado como um *site-specific*, para ficar hospedado na seção "resumo do autor" em seu currículo na Plataforma Lattes.³

Os corpoescritas, nesse contexto, não são apenas registros auxiliares, mas manifestações autônomas que reconfiguram o papel da escrita e do desenho no campo da criação artística. Eles capturam a efemeride do fazerpensar e, ao mesmo tempo, permitem a sobrevivência e transformação das ideias, reafirmando sua importância como prática essencial nas artes contemporâneas.

Todas as imagens apresentadas neste ensaio visual intitulam-se *Corpoescritas*. São fotos de cadernos de estudo, parte do arquivo pessoal da performer, produzidas entre 2018 e 2025, com técnicas e dimensões variadas.

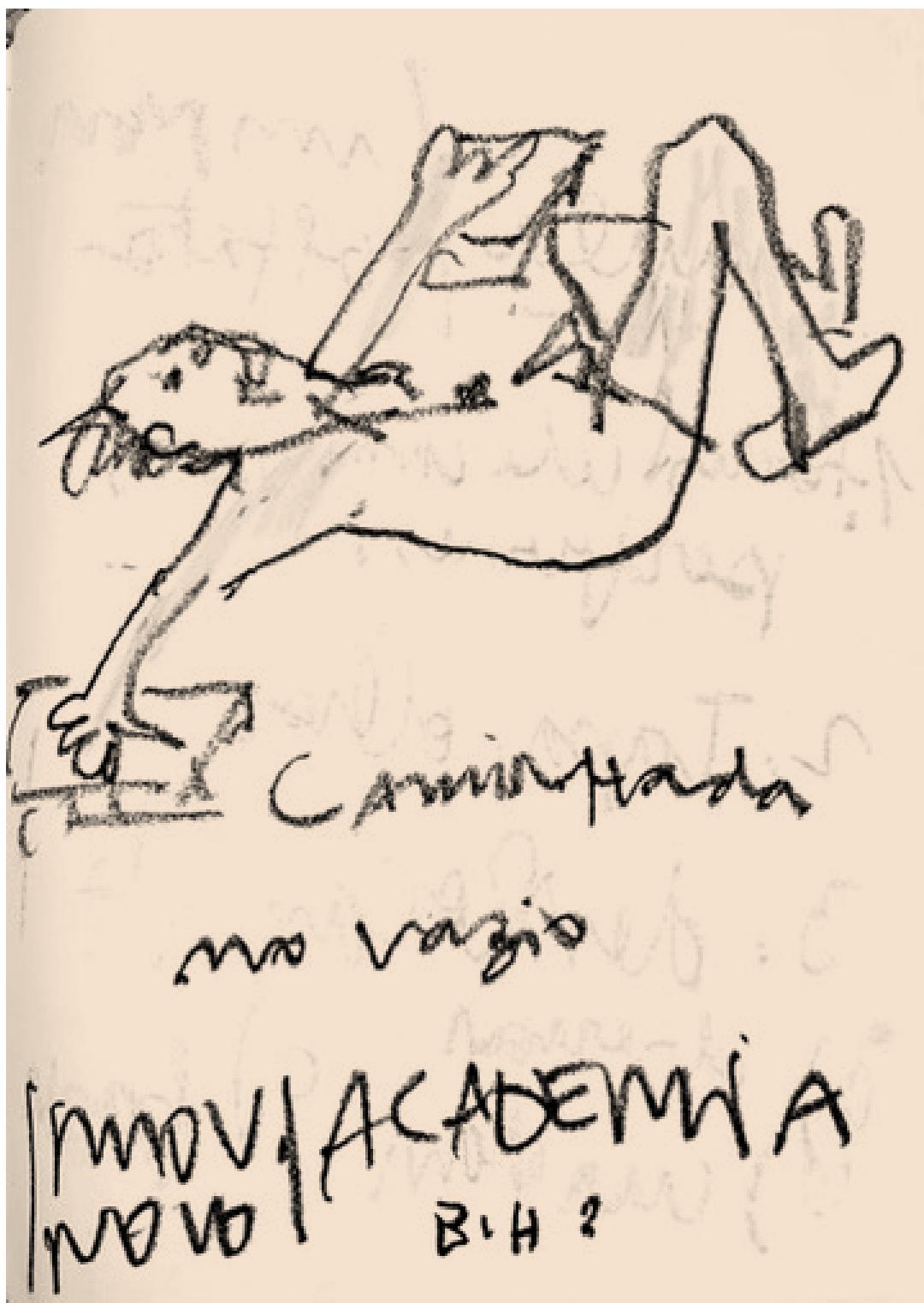
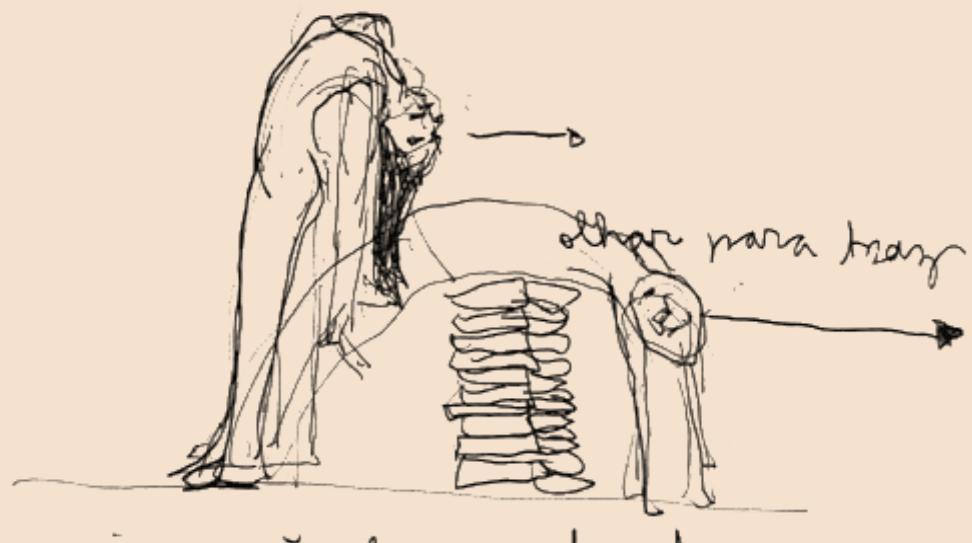


Figura 1 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.



Figura 2 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.



isso não faz parte da ma
história.

Entrenista: Atlete

Eu sou Atlete; o que você gostava
de falar para mim? (Eu ainda não
me mudei).

Figura 3 - Corpoescritas. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.



Figura 4 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.

Figura 5 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.





Figura 6 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.



Figura 7 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.

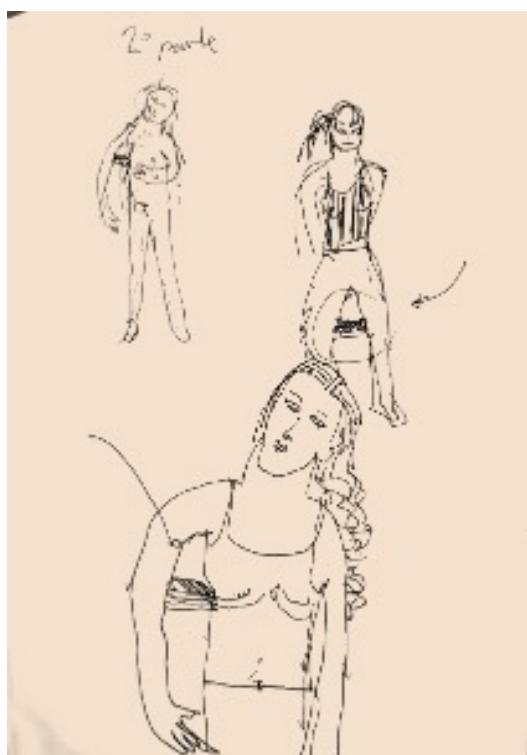


Figura 8 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.

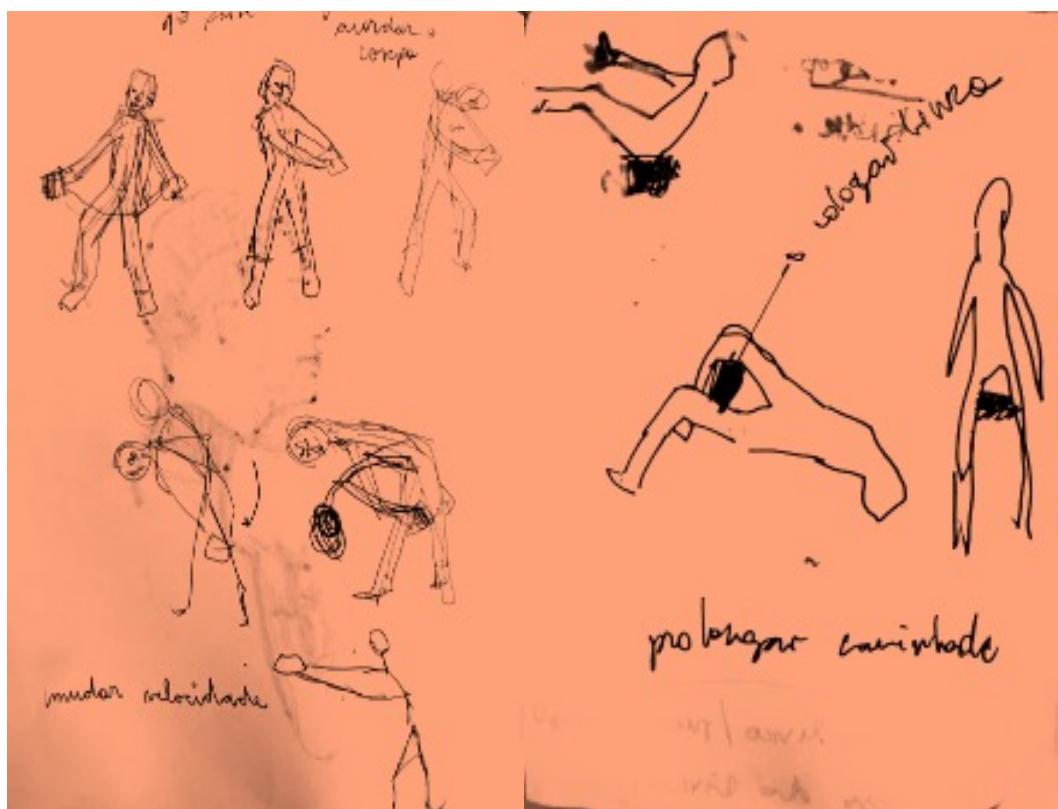


Figura 9 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.

Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.



Figura 10 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.

Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.

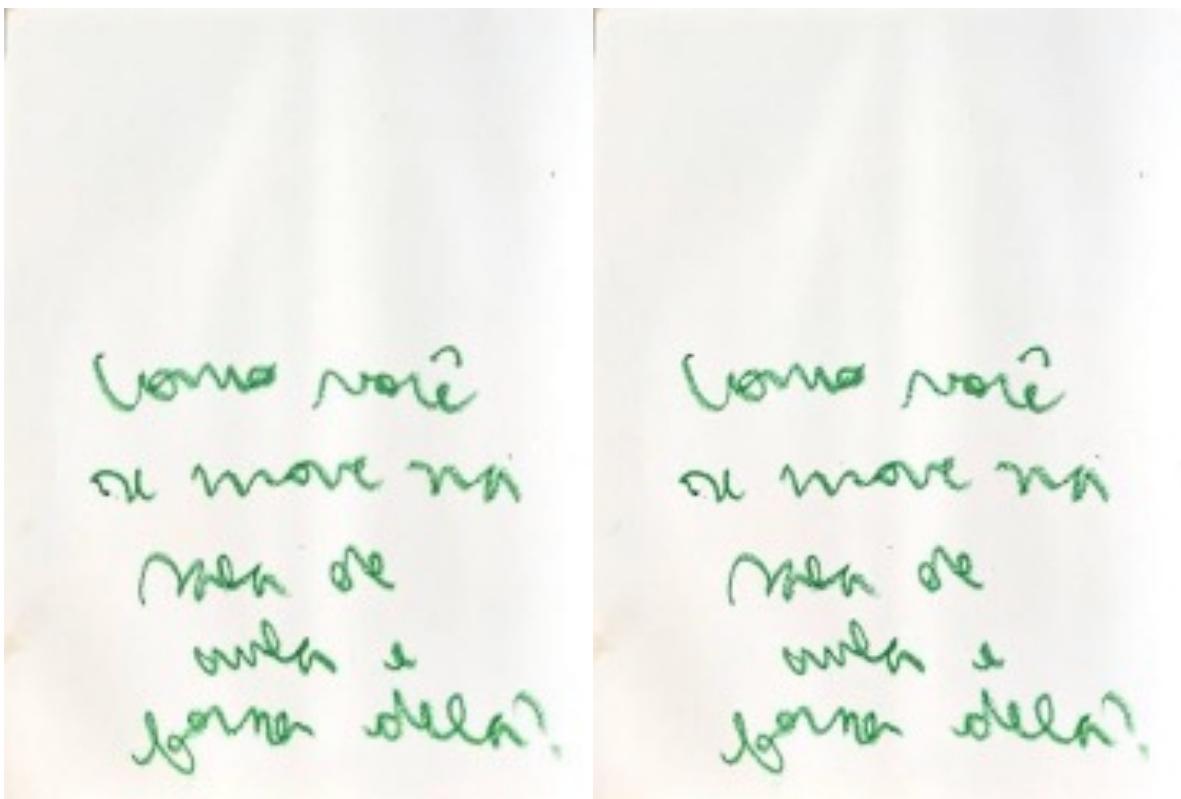


Figura 11 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.



Figura 12 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.

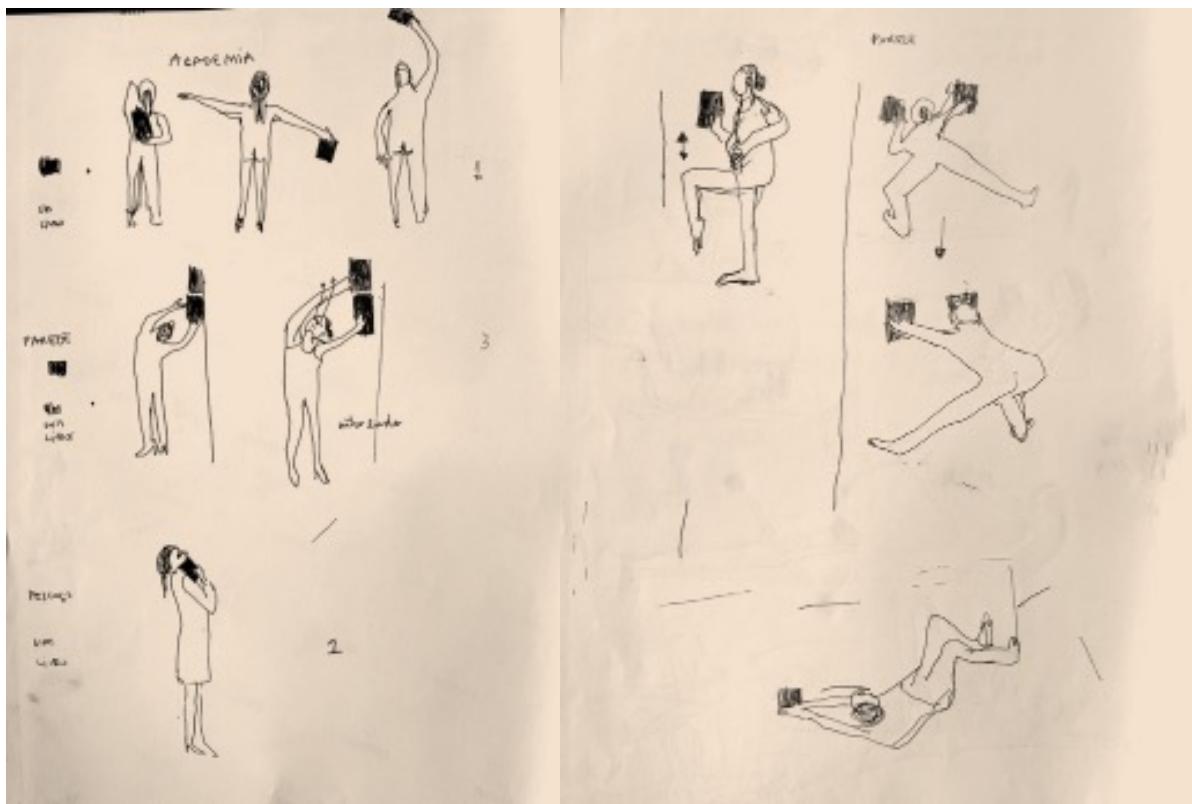


Figura 13 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.

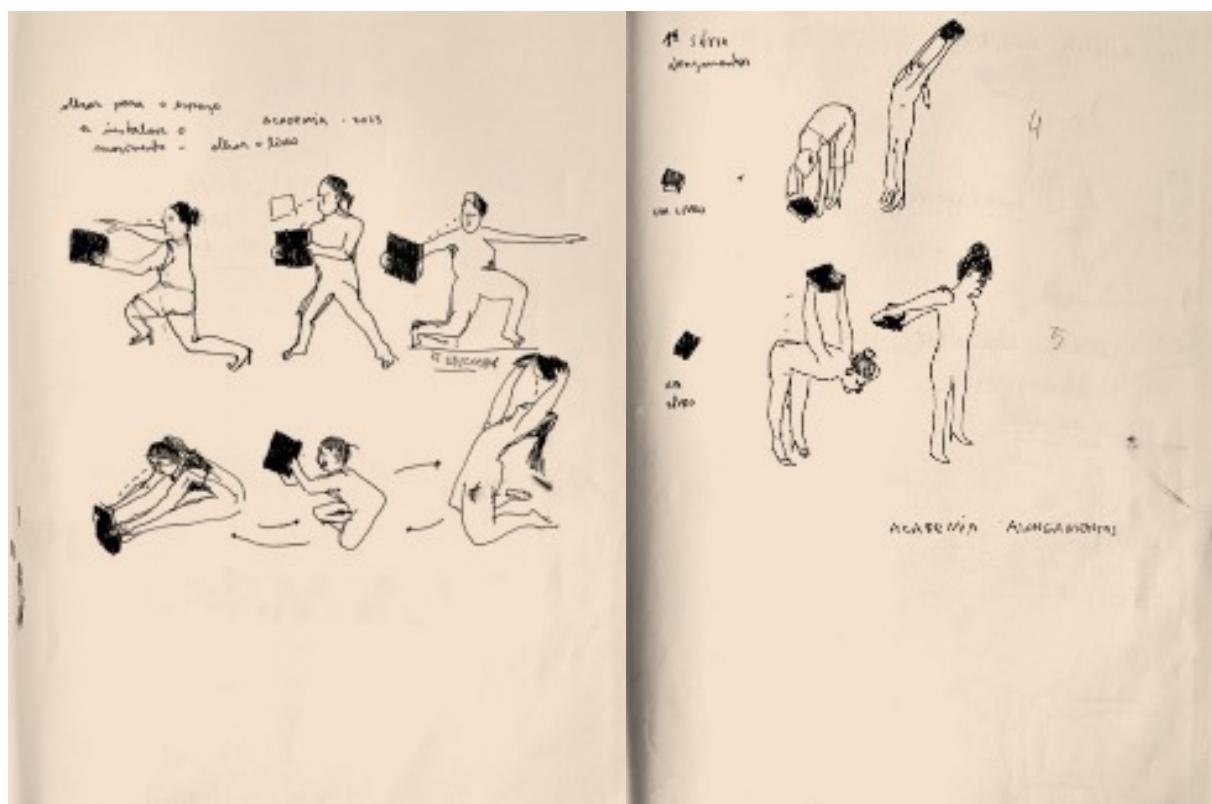


Figura 14 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.

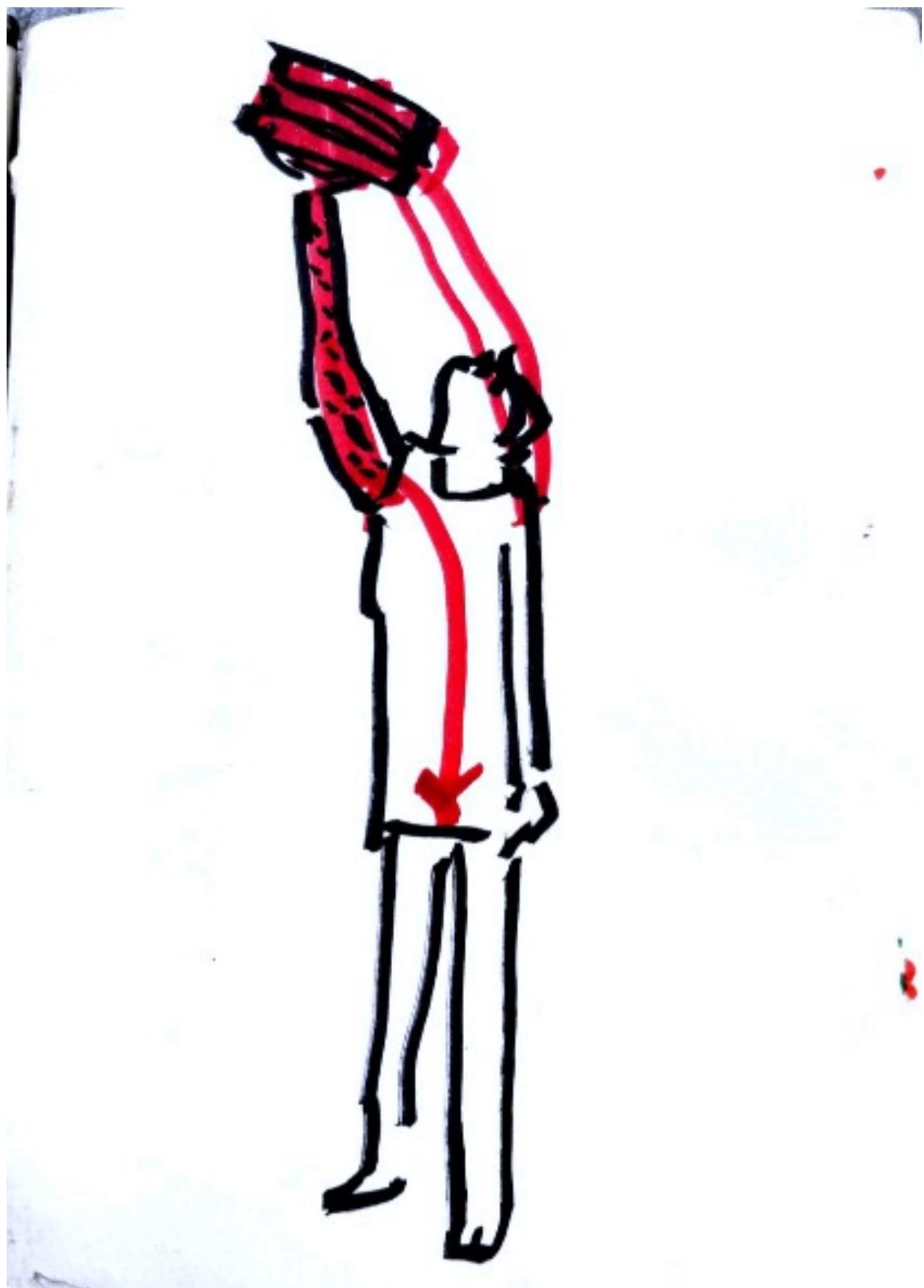


Figura 15 - *Corpoescritas*. Fotos de cadernos produzidos entre 2018 e 2025.
Fonte: Arquivo pessoal da autora/performer.

REFERÊNCIAS

ARSLAN, Luciana Mourão. **CORPO (sentido): corporeidade e estesia nos processos de ensino-aprendizagem.** Uberlândia: Regência e Arte Editora, 2022.

Obras audiovisuais

ARSLAN, Luciana Mourão. Academia de Luciana Arslan [vídeo]. **Youtube**, 16 de outubro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/qHAVHs_Blo?si=SnX38IYZv_pcDis5>. Acesso em: 19 nov. 2025.

ARSLAN, Luciana Mourão. Academia no Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança-2023- Com a colaboração de Liana Ginastera [vídeo]. **Youtube**, 12 de outubro de 2023. Disponível em: <<https://youtu.be/TI6T-Vu84PI?si=CkABJwaFvwn8qTRJ>>. Acesso em: 19 nov. 2025.

ARSLAN, Luciana Mourão. Academia no Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança-2023- Com a colaboração de Liana Ginasteram[vídeo]. **Youtube**, 11 de junho de 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/WLMaf-dyHKI?si=R6gkCIGe9rBbRLIO>>. Acesso em: 19 nov. 2025.

Notas

¹ Este texto foi escrito durante uma licença para pós-doutoramento pelo programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (UFG/FAV).

² O vídeo de registro do trabalho pode ser acessado pelo link da plataforma Youtube em <https://youtu.be/qHAVHs_Blo?si=1hU8LOASfKybx-Ru>. Acesso em: 9 jun. 2025.

³ O currículo pode ser acessado em: <<http://lattes.cnpq.br/5399813319581612>>. Acesso em: 9 jun. 2025.

SOBRE A AUTORA

Luciana Mourão Arslan é professora titular do curso de Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU). Tem se dedicado aos estudos da corporeidade em conexão com a Arte e seu ensino. É graduada em Artes Visuais (FASM) e em Dança (UFU), com mestrado em Artes pela UNESP, e doutorado pela Faculdade de Educação da USP. Realizou pós-doutoramento (com bolsa CAPES) no Center for Body Mind and Culture, da Florida Atlantic University, com o filósofo Richard Shusterman. E-mail: lucianaarslan@gmail.com

Recebido em: 9/12/2024

Aprovado em: 25/5/2025

JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS E A RELAÇÃO ARTE-CIÊNCIA: O CÉU NÃO É MELHOR QUE O INFERNO NA VISÃO DE CIÊNCIA DE PAUL FEYERABEND

*THE GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS AND THE ART-SCIENCE
RELATIONSHIP: HEAVEN IS NO BETTER THAN HELL IN PAUL FEYERABEND'S
VIEW OF SCIENCE*

Marcos Gervânia de Azevedo Melo
UFOPA

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a obra *O Jardim das Delícias Terrenas* voltando olhares para a visão anarquista de ciência de Paul Feyerabend. Considerada uma das obras mais intrigantes de Hieronymus Bosch, o tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* reflete a influência do período medieval. Bosch explora a religiosidade da época de maneira provocativa. Assim, este estudo propõe utilizar a leitura de imagem interdisciplinar, fundamentada na intersecção entre Arte e Ciência. Tal metodologia desenvolve-se em quatro etapas: análise da forma; análise do conteúdo; análise das relações entre autor, contexto e leitor; e uma análise interpretativa do leitor, na qual se utilizou a epistemologia de Feyerabend. Na obra, a representação do céu e do inferno pode ser refletida através do conceito de incomensurabilidade de Feyerabend, em que duas visões de mundo são tão radicalmente diferentes que não compartilham proposições de observação. Assim como Feyerabend argumenta que a mecânica clássica e a teoria da relatividade são incomensuráveis e não podem ser comparadas logicamente, o céu e o inferno na obra de Bosch não podem ser avaliados como superiores ou inferiores.

Palavras-chave:

Feyerabend; arte e ciência; interdisciplinaridade; *O Jardim das Delícias Terrenas*.

Abstract

This article aims to analyze the work The Garden of Earthly Delights, focusing on Paul Feyerabend's anarchist vision of science. Considered one of Hieronymus Bosch's most intriguing works, the triptych The Garden of Earthly Delights reflects the influence of the medieval period. Bosch explores the religiosity of the time in a provocative way. Thus, this study proposes to use interdisciplinary image reading, based on the intersection between Art and Science. This methodology is developed in four stages: analysis of the form; analysis of the content; analysis of the relationships between author, context and reader; and an interpretative analysis of the reader, in which Feyerabend's epistemology was used. In the work, the representation of heaven and hell can be reflected through Feyerabend's concept of incommensurability, in which two worldviews are so radically different that they do not share observational propositions. Just as Feyerabend argues that classical mechanics and the theory of relativity are incommensurable and cannot be logically compared, heaven and hell in Bosch's work cannot be evaluated as superior or inferior.

Keywords:

Feyerabend; art and science; interdisciplinarity; The Garden of Earthly Delights.

INTRODUÇÃO

A relação entre Arte e Ciência possui raízes profundas e históricas, configurando-se como um diálogo contínuo e enriquecedor que atravessa séculos. A união desses dois campos, que à primeira vista podem parecer distintos, é evidenciada na busca compartilhada pelo entendimento e pela representação da natureza. Desde Leonardo da Vinci, que integrou magistralmente arte, ciência e tecnologia em suas criações, até o desenvolvimento de novas tecnologias que permitem uma interseção mais rica entre esses domínios - como o uso de técnicas científicas na conservação de obras de arte ou a criação de imagens científicas que se aproximam da expressão artística - esse diálogo tem se manifestado de diversas formas. Tanto a apreciação estética das descobertas científicas, quanto a aplicação de princípios científicos em obras de arte exemplificam como ambos os campos visam, em última instância, explorar e celebrar o potencial criativo e simbólico do ser humano (Cachapuz, 2014, p. 98).

Nesse contexto, é relevante destacar que as imagens fazem parte da história da humanidade antes mesmo da organização formal das áreas de conhecimento. Por essa razão, elas possuem um caráter inherentemente interdisciplinar e têm o potencial de promover a integração entre Arte e Ciência. Tanto a Arte quanto a Ciência são compreendidas como construções humanas, e o ser humano, em sua totalidade indivisível, vivencia o mundo de forma integral (Silva, 2022, p. 21).

Segundo Cachapuz (2014, p. 97), no cenário contemporâneo, a interdisciplinaridade entre Arte e Ciência continua a ser explorada e valorizada, refletindo-se em novas abordagens educacionais e em projetos de pesquisa que celebram a união dessas áreas. A emoção estética e a descoberta científica, como discutido por pensadores como Bachelard (1943) e Damásio (1994), são aspectos complementares da experiência humana, desafiando a visão cartesiana que separa razão e emoção.

Essa integração permite que a Ciência seja vista não como um campo isolado e neutro, mas como uma prática social que se beneficia de múltiplas perspectivas e abordagens. Ao incorporar a dimensão estética e emocional da Arte, a epistemologia científica pode ser expandida para

incluir uma compreensão mais ampla e dinâmica da produção de saberes, reconhecendo a importância das interações humanas e culturais na formação do conhecimento científico (Silva et al., 2017, p. 9-10).

Entretanto, é importante notar que, como aponta Silva Júnior (2022, p. 118), a conexão entre Arte e Ciência nem sempre é prontamente percebida, especialmente para um olhar menos atento. Esse fato ressalta a necessidade de uma abordagem mais cuidadosa e informada ao explorar as interseções entre esses dois campos e, diante disso, este artigo tem como objetivo analisar a obra *O Jardim das Delícias Terrenas*, voltando olhares para a visão anarquista de ciência de Paul Feyerabend. Assim, este artigo traz um recorte das discussões realizadas no contexto de dois grupos de pesquisa, *Educação em Ciências e Matemática na Amazônia* (GECIMAM) e *INTERART - Interação entre arte, ciência e educação: diálogos e interfaces com as Artes Visuais*.

REVELANDO O TRÍPTICO: O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS

Trípticos são obras de arte ou objetos compostos por três seções, comumente formadas por retábulos, que podem ser tanto esculpidos quanto pintados. Essas peças são caracterizadas por



Figura 1- *O Jardim das Delícias*. Verso do tríptico.

Fonte: Web Gallery of Art.¹



Figura 2 - *O Jardim das Delícias* (c.1500). Tríptico aberto.

Fonte: Museu do Prado, Madri.²

um painel central flanqueado por dois painéis laterais, conectados através de dobradiças (Melo, 2019, p. 58). Além disso, os retábulos podem variar em quantidade de painéis, o que define sua nomenclatura. Um retábulo com dois painéis, por exemplo, é chamado de díptico, enquanto um com três é conhecido como tríptico; já um políptico refere-se a um retábulo composto por quatro ou mais painéis (Santos, 1991, p. 76-77).

Assim, considerada uma das obras mais intrigantes de Hieronymus Bosch, o tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* reflete a influência do período medieval. Essa peça é composta por um painel de madeira com 195 cm de altura e 202 cm de largura, acompanhada por painéis laterais que, quando fechados, retratam a criação do Universo (Silva; Stroher; Kremer, 2009, p. 360).

No tríptico aberto, Bosch explora a religiosidade da época de maneira provocativa. O painel central ilustra um mundo repleto de pecado, com cenas como pessoas em relações sexuais, seres híbridos de homem e peixe e flores brotando das nádegas das pessoas. Bosch também introduz uma sensação de profundidade, contrastando com a visão plana de 2D. À esquerda, o céu é retratado com poucas figuras, enquanto à direita, o inferno é representado de maneira mais densa e caótica.

Observa-se, assim, que o painel central de *O Jardim das Delícias Terrenas*³ é dominado por casais nus em um exuberante abraço, rodeados por frutas como morangos e cerejas, além de fontes e animais exóticos como peixes voadores e pássaros gigantes. O painel à esquerda retrata o Paraíso Terreno, com uma fonte no centro de um lago, e a presença de animais como girafas e elefantes, além da criação de Adão e Eva e o Jardim do Éden. Por outro lado, o painel direito ilustra o Inferno, caracterizado por expressões de sofrimento e dor, com figuras como orelhas cortadas, monstros e cartas de baralho, refletindo um ambiente de tormento e desespero (Silva; Visalli, 2010, p. 2061).

REFLETINDO FEYERABEND

O cientista austríaco Paul Karl Feyerabend (1924-1994), renomado epistemólogo contemporâneo, obteve seu doutorado em Física e foi reconhecido como doutor *honoris causa* em Letras e Humanidades. Além de sua expertise em teatro, Feyerabend tornou-se conhecido por suas críticas incisivas ao racionalismo, especialmente em relação à ciência indutivista (Melo, 2025, p. 6). Ele foi o defensor do “anarquismo epistemológico”, uma abordagem que pode ser entendida como um “pluralismo metodológico”, detalhadamente

explorada em sua obra *Contra o Método*, publicada em 1977 (Regner, 1996, p. 232).

Dessa forma, a escolha entre diferentes teorias pelos cientistas não deve ser determinada por regras estabelecidas pela metodologia científica, pois a história demonstra que regras metodológicas simplistas têm dificuldades em explicar a ciência. Nesse contexto, ao se praticar a ciência, a “regra” a ser seguida é o “vale-tudo” (Goldschmidt et al., 2016, p. 180). Esse princípio metodológico, conhecido como “*anything goes*”, reflete a crítica de Feyerabend à busca por regras universais aplicáveis a todas as situações científicas. O anarquismo de Feyerabend não representa uma rejeição total a princípios, regras ou critérios de orientação em pesquisas, nem se opõe a qualquer procedimento metodológico específico. Rejeita-se, assim, a ideia de um princípio único, fixo e absoluto que guie todas as investigações científicas (Leal, 2023, p. 178) e, nesse cenário, o anarquismo epistemológico ganha destaque ao propor um pluralismo metodológico para as atividades científicas, uma vez que, segundo Feyerabend (1977, p. 57), o único método que se alinha com uma concepção humanitária é aquele que promove a diversidade.

Diante do exposto, a visão anarquista de ciência proposta por Paul Feyerabend se fortalece, especialmente do ponto de vista humanitário, ao promover a liberdade individual dentro da ciência, ao encorajar a eliminação de restrições metodológicas. Em um contexto mais amplo, essa abordagem também defende a liberdade de escolha entre a ciência e outras formas de conhecimento. Nesse sentido, Feyerabend advoga pela equivalência entre os diversos saberes, argumentando que a ciência não deve ser vista como superior a outras formas de conhecimento e, portanto, não deveria ser institucionalizada ou imposta nas escolas como o conhecimento predominante (Chalmers, 1993, p. 184).

PERCURSO METODOLÓGICO

Analisaremos a obra *O Jardim das Delícias Terrenas*, principalmente, pela possibilidade de discussão sobre Arte e Ciência e pela valorização da dimensão epistemológica da ciência, ao oportunizar uma reflexão sobre a visão anarquista de ciência de

Paul Feyerabend. Assim, este estudo propõe utilizar a leitura de imagem interdisciplinar, aplicável em diversas áreas do conhecimento, fundamentada na intersecção entre Arte e Ciência. Baseada em abordagens epistemológicas de Eco (1991), Valéry (2000) e Morin (2000), e em teóricos da leitura de imagem como Santaella (2012), Panofsky (2007) e Bredekamp (2015), a metodologia desenvolve-se em quatro etapas: análise da forma, análise do conteúdo, análise das relações entre autor, contexto e leitor, e uma análise interpretativa do leitor (Silva; Neves, 2018, p. 23). Essa estrutura possibilita a interpretação de imagens, integrando diferentes perspectivas e ampliando a compreensão visual em contextos científicos e artísticos.

a) Primeira etapa: Análise da forma de uma imagem

A análise da forma de uma imagem concentra-se em seus elementos visuais fundamentais, como cor, linha, volume, direção, tom, textura, escala, dimensão e movimento (Silva; Neves, 2016, p. 29). Dondis (2003), em *Sintaxe da linguagem visual*, explora como cada um desses elementos contribui para a construção de imagens, permitindo que até os componentes mais simples sejam usados de maneira complexa para alcançar diferentes efeitos. Entender esses elementos em detalhe é crucial, pois a combinação entre eles define a estrutura geral da imagem e as sensações que ela provoca.

Para uma compreensão rigorosa, é necessário analisar cada elemento visual individualmente, identificando como eles se relacionam com as emoções e percepções que despertam. Essa abordagem, apesar de objetiva, pode ser replicada por diferentes observadores, desde que estes tenham conhecimento suficiente sobre os elementos visuais. Assim, para Silva e Neves (2018, p. 29), a leitura da obra de Dondis (2003) é recomendada para aprofundar a análise da forma, permitindo uma interpretação mais precisa e informada da imagem em estudo.

b) Segunda etapa: Análise do conteúdo de uma imagem

Na análise de conteúdo de uma imagem, busca-se desvendar seu significado temático, exigindo

um olhar mais refinado e conhecimentos prévios sobre o contexto em que a obra foi produzida. Essa fase envolve a pesquisa detalhada sobre a história da imagem, incluindo aspectos sociais, artísticos, religiosos, filosóficos e científicos que a circundam. É essencial compreender não apenas o que a imagem representa visualmente, mas também os conceitos subjacentes e os significados simbólicos que ela carrega. A análise de conteúdo deve integrar-se à análise formal, estabelecendo uma relação entre os elementos visuais e os conceitos que eles expressam.

Panofsky, em suas análises de obras de arte, propõe uma abordagem em três níveis que pode ser útil para essa etapa, segundo Silva e Neves (2018, p. 30-32). O primeiro nível, o *tema primário ou natural*, envolve a identificação das formas visíveis e suas qualidades expressivas. O segundo nível, o *tema secundário ou convencional*, interpreta essas formas em termos de sua significação cultural e simbólica. Por fim, o *terceiro nível, o significado intrínseco*, examina os princípios subjacentes que refletem a mentalidade de uma época, classe social ou sistema de crenças, condensados na obra. Essa abordagem sistemática permite uma compreensão profunda e contextualizada da imagem, revelando tanto seu conteúdo explícito quanto suas camadas mais sutis de significado.

c) Terceira etapa: Análise das relações que envolvem a imagem (autor versus contexto versus leitor)

A análise das relações que envolvem uma imagem exige um exame complexo, pois envolve a compreensão do contexto histórico, social e cultural em que a obra foi produzida, bem como o papel do autor e o público-alvo para o qual a imagem foi destinada (Silva; Neves, 2018, p. 32). Esse processo requer a investigação das circunstâncias que motivaram a criação da obra, incluindo as forças de mercado que, muitas vezes, influenciam o artista na expectativa de atender a uma demanda existente. Gombrich (2012, p. 6) argumenta que mesmo as obras não comissionadas geralmente são produzidas com a esperança de encontrar um consumidor interessado, o que revela a interação entre a individualidade do artista e as expectativas do mercado. A produção artística, portanto, não

ocorre em um vácuo, mas é moldada pelas relações sociais e culturais da época, refletindo o diálogo entre o autor, o contexto em que ele vive e os potenciais leitores ou espectadores da obra.

Para uma análise eficaz dessas relações, é crucial entender como o autor foi influenciado pelo ambiente em que atuava e como a obra foi recebida pelo público. A imagem pode ter sido criada para diversos fins - desde decoração de residências até instrução, passando por objetos de luxo ou elementos de comunicação visual, como capas de livros e exposições. Assim, compreender o contexto de produção e a intenção do autor é fundamental para interpretar a obra em sua totalidade. Silva e Neves (2018, p. 33) ressaltam que a produção artística reflete não apenas a visão individual do autor, mas também as expectativas e demandas do público, resultando em obras que são, ao mesmo tempo, produtos de um contexto específico e portadoras de significados que dialogam com esse contexto.

d) Quarta etapa: Análise interpretativa do leitor

Na análise interpretativa do leitor, é essencial considerar as avaliações anteriores sobre a imagem, bem como o repertório pessoal e o conhecimento prévio sobre o tema. Esse estágio permite uma aproximação mais profunda com a obra, onde o leitor se sente preparado para desenvolver uma interpretação única e subjetiva. Baseando-se em Merleau-Ponty (2007), que destaca a necessidade de "aprender a ver" o mundo, comprehende-se que a leitura de uma imagem exige não apenas conhecimento, mas também a capacidade de se desvincilar desse saber para abrir-se a novas interpretações. O que parece ser uma contradição - saber e, ao mesmo tempo, agir como se não soubéssemos - é, na verdade, um convite para transcender a compreensão inicial e alcançar uma visão mais íntima e essencial da obra (Silva; Neves, 2018, p. 33-34).

Assim, a imagem ao ser interpretada se transforma em um novo objeto, um "ser" com vida própria, independente das intenções originais do autor. Essa nova entidade dialoga com o leitor, que, por sua vez, precisa estar disposto a aprender, desaprender e reconstruir sua percepção continuamente.

A interpretação, nesse sentido, é um processo dinâmico e dialógico, onde a imagem não é apenas um reflexo de algo real ou imaginário, mas sim uma representação que adquire novos significados conforme o leitor se aprofunda em sua análise. A obra, portanto, ganha uma autonomia ontológica que exige do leitor uma escuta atenta para compreender o que a imagem tem a comunicar em sua essência.

ANÁLISE DA OBRA: O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS

O *Jardim das Delícias Terrenas* de Hieronymus Bosch é uma obra que se destaca pela complexidade e riqueza de seus elementos visuais, oportunizando imensa possibilidade de análise da forma. A estrutura do tríptico é dividida em três painéis principais, com o painel central dominado por uma vasta cena de figuras humanas, animais exóticos e plantas, todos organizados em uma composição quase caótica, mas harmonicamente equilibrada. As linhas sinuosas e as formas orgânicas prevalecem, criando uma sensação de movimento constante e energia dinâmica, enquanto a repetição de motivos circulares e esféricos confere coesão à composição, guiando o olhar do espectador por toda a cena.

A paleta de cores é vibrante e variada, com Bosch utilizando uma ampla gama de tons - desde os verdes luxuriantes das paisagens até os vermelhos e azuis brilhantes das figuras e construções. Essa diversidade cromática não só realça a vitalidade da cena central, mas também estabelece um contraste marcante com os painéis laterais mais sombrios, que representam o paraíso e o inferno. A interação entre luz e sombra é sutil, mas eficaz, acrescentando profundidade às figuras e paisagens, e contribuindo para a sensação de surrealismo que permeia a obra.

Os detalhes minuciosos e as texturas complexas presentes em cada elemento da pintura revelam a maestria técnica de Bosch e sua atenção obsessiva aos pormenores. A maneira como ele manipula a perspectiva e a escala - alternando entre cenas amplas e detalhes microscópicos - desafia as convenções visuais de sua época, criando uma narrativa visual rica e multifacetada. A obra, assim, se apresenta não apenas como uma imagem estática, mas como um universo visual

em miniatura, convidando o espectador a explorar suas camadas e descobrir novos significados a cada observação.

No que se refere à análise do conteúdo, *O Jardim das Delícias Terrenas* é uma obra profundamente simbólica, que explora temas universais como o pecado, a moralidade e o destino da alma humana. No **nível primário ou natural** (Nível I), o tríptico apresenta, no painel esquerdo, uma cena do Jardim do Éden, onde Adão e Eva são abençoados por Deus, no centro, uma representação de um mundo utópico e hedonista, e no painel direito, uma visão aterradora do inferno. As figuras, animais e plantas são meticulosamente dispostos para criar uma narrativa visual que percorre o ciclo da criação, queda e condenação.

No **nível secundário ou convencional** (Nível II), a obra pode ser interpretada como uma advertência contra os excessos e as tentações terrenas. O painel central, com suas imagens de prazer desinibido e excessos carnais, pode ser visto como uma representação simbólica dos pecados capitais, particularmente a luxúria. A transição do paraíso ao inferno sugere as consequências inevitáveis da indulgência no pecado, alinhando-se com as doutrinas cristãs da época. Bosch utiliza uma iconografia que, embora complexa e em muitos casos enigmática, seria reconhecível para um público contemporâneo familiarizado com a teologia e a moralidade cristã.

No **nível intrínseco** (Nível III), *O Jardim das Delícias Terrenas* reflete a visão de mundo e as preocupações espirituais do final da Idade Média. A obra pode ser vista como uma crítica sutil, mas poderosa, às contradições da sociedade europeia daquela época - um período marcado tanto pelo fervor religioso quanto pelos crescentes excessos mundanos. Bosch articula, através de sua obra, uma visão profundamente pessimista da condição humana, onde o prazer terreno é inevitavelmente seguido pela condenação. No entanto, a riqueza visual e a ambiguidade simbólica da obra permitem múltiplas interpretações, tornando-a um espelho complexo das ansiedades, esperanças e crenças de sua época.

Levando-se em consideração a análise das relações que envolvem a imagem, *O Jardim das Delícias Terrenas*, criado por Hieronymus Bosch no final do século XV, reflete as complexas interações entre

o autor, o contexto cultural e o público da época. Bosch vivia em uma sociedade profundamente religiosa, marcada pela influência da Igreja Católica e pelas tensões em torno da reforma religiosa. Sua obra pode ser vista como uma resposta pessoal e artística às questões espirituais e morais do período, explorando de forma crítica e simbólica temas como o pecado, a redenção e a condição humana.

Bosch não criou *O Jardim das Delícias Terrenas* para o público geral, mas para uma elite intelectual e religiosa capaz de decifrar suas ricas e complexas alusões simbólicas. O painel central, por exemplo, pode ter sido interpretado por seu público original como uma advertência sobre os perigos dos prazeres terrenos, ressoando com as preocupações contemporâneas sobre o apocalipse e o julgamento final. A obra, portanto, não só cumpria uma função estética, mas também moral e pedagógica, estimulando a reflexão teológica.

A interação entre Bosch e seu público é essencial para entender a obra. Como sugere Gombrich, mesmo obras não comissionadas foram criadas com um público em mente, e Bosch certamente considerou o impacto de sua obra sobre seus patronos. *O Jardim das Delícias Terrenas* é uma obra que opera em múltiplos níveis - visual, intelectual e espiritual - permitindo interpretações diversas ao longo do tempo, o que reforça seu caráter multifacetado e atemporal.

Ademais, para a análise interpretativa do leitor na obra *O Jardim das Delícias Terrenas* de Hieronymus Bosch, a representação do céu e do inferno pode ser refletida através do conceito de incomensurabilidade de Feyerabend, onde duas visões de mundo são tão radicalmente diferentes que não compartilham proposições de observação. O céu, com sua imagem de pureza, ordem e beatitude, e o inferno, com seu caos, sofrimento e perversão, operam sob princípios e significados tão distintos que é impossível formular os conceitos de um nos termos do outro. Assim como Feyerabend argumenta que a mecânica clássica e a teoria da relatividade são incomensuráveis e não podem ser comparadas logicamente (Chalmers, 1993, p. 177), o céu e o inferno na obra de Bosch não podem ser avaliados como superiores ou inferiores. Cada um possui seu próprio sistema de significados e valores, e o inferno, incomensurável

com o céu, não deve ser considerado inferior sob uma perspectiva feyerabendiana, pois ambos representam realidades que são independentes e não se medem por um padrão comum.

O painel central da obra de Bosch, que apresenta uma visão perturbadora do mundo real, pode ser interpretado à luz do conceito de "pluralismo metodológico" de Feyerabend, que defende a diversidade de abordagens na ciência (Regner, 1996, p. 232). Neste painel, Bosch retrata cenas de decadência e pecado, ilustrando diversos comportamentos transgressores e grotescos, como pessoas tendo relações sexuais, inclusive com animais, flores brotando dos corpos e híbridos de homem e peixe. Essas imagens surrealistas e desconcertantes sugerem um mundo onde a moralidade é subvertida e as fronteiras entre o natural e o sobrenatural, entre o real e o imaginário, são borradas. Assim como na ciência, onde Feyerabend (1977) vê valor na variedade de métodos, Bosch parece sugerir que os indivíduos exploram múltiplos caminhos imorais, todos levando ao mesmo destino: o inferno.

Ao apresentar essa visão distorcida da realidade, o painel central força o espectador a contemplar apenas duas opções extremas: a redenção no céu ou a condenação no inferno, excluindo a possibilidade de um meio-termo ou de outras formas de existência e conhecimento. Essa dualidade rígida contrasta profundamente com o conceito de "liberdade do indivíduo" de Feyerabend, que defende que cada pessoa deve ter a liberdade de escolher entre múltiplos caminhos, seja na ciência, na religião ou em outras formas de saber, sem a imposição de uma única verdade. Na visão de Feyerabend, a limitação imposta por Bosch ao reduzir as opções a céu e inferno fere a "atitude humanitária", pois restringe a liberdade de escolha, cerceando o direito dos indivíduos de explorar e decidir o que é mais adequado para si mesmos. Assim, o painel central de Bosch, ao focar em um mundo binário de moralidade, desafia a liberdade essencial que Feyerabend considera vital para uma sociedade verdadeiramente livre e pluralista.

A obra sugere, contudo, que o inferno, normalmente associado a punições e sofrimentos eternos, não seria necessariamente um lugar a ser temido, pois nele Bosch retrata prazeres semelhantes aos

vividos na Terra, como aqueles mostrados no painel central. Essa visão poderia ser interpretada como uma ousada crítica à doutrina cristã, insinuando que a distinção rígida entre céu e inferno é menos significativa do que a Igreja propõe, e que os prazeres terrenos não desaparecem com a condenação. No entanto, ao mesmo tempo que Bosch brinca com essas ideias, o painel central também pode ser visto como um instrumento de cultura do medo, reforçando a dicotomia entre salvação e condenação. Ao intensificar a sensação de que as opções de vida após a morte são limitadas a essas duas extremidades, o painel pode contribuir para a diminuição da liberdade individual, pressionando as pessoas a se conformarem às normas religiosas de seu tempo e assim sufocando a diversidade de escolhas e pensamentos que Feyerabend considera essenciais para uma verdadeira "atitude humanitária" (Chalmers, 1993, p. 184).

À GUIA DA CONCLUSÃO

Para tecer conclusões neste estudo, faz-se necessário lembrar que o presente artigo teve como objetivo analisar a obra *O Jardim das Delícias Terrenas* de Hieronymus Bosch através da lente anarquista de ciência proposta por Paul Feyerabend. Observou-se que elementos centrais da epistemologia de Feyerabend, como a incomensurabilidade entre diferentes visões de mundo e o pluralismo metodológico, estão presentes na obra de Bosch. O céu e o inferno, representados no tríptico, não podem ser comparados ou avaliados por um único padrão, ecoando a ideia feyerabendiana de que diferentes teorias científicas ou sistemas de crença são incomensuráveis. Além disso, o painel central da obra, com suas múltiplas representações de pecado, pode ser interpretado como uma expressão de pluralismo metodológico, onde diversas abordagens, embora moralmente divergentes, levam a um destino comum. Essa multiplicidade de caminhos ilustra a ideia de que, assim como na ciência, a diversidade de métodos ou estilos de vida deve ser reconhecida e valorizada.

Nesse contexto, a obra de Bosch nos leva a refletir sobre o céu e o inferno como construtos humanos, de forma semelhante à maneira como Feyerabend aborda a ciência e outras formas de conhecimento. Assim como a ciência não deve ser considerada

intrinsecamente superior a outros modos de entender o mundo, o céu não pode ser visto como necessariamente superior ao inferno. Ambos são representações que dependem do contexto cultural e das perspectivas adotadas, o que reforça a visão de que todos os sistemas de pensamento, sejam religiosos ou científicos, possuem seu próprio valor e não devem ser hierarquizados. Essa reflexão contribui para a análise mostrando como a obra de Bosch e a filosofia de Feyerabend convergem na promoção de uma visão mais aberta e pluralista do mundo.

Destarte, a análise de *O Jardim das Delícias Terrenas*, à luz da visão anarquista de ciência de Feyerabend, evidencia a relação intrínseca entre arte e ciência, ao revelar como ambas desafiam estruturas normativas e possibilitam o pensamento pluralista. A obra de Bosch, com sua complexidade visual e simbólica, ecoa a defesa de Feyerabend pela diversidade de interpretações e pela rejeição de uma única verdade absoluta. Essa interação ressalta que tanto na arte quanto na ciência há um espaço para questionar os limites do conhecimento, oportunizando, assim, uma reflexão crítica sobre a condição humana e as múltiplas formas de compreender o mundo.

Por fim, em consonância com a ideia de "vale-tudo" de Feyerabend, que reconhece as limitações inerentes a todas as metodologias e sugere que a única regra viável é a liberdade total na escolha dos métodos, este artigo não pretende esgotar as possibilidades interpretativas de *O Jardim das Delícias Terrenas*. Ao contrário, esta análise é apenas uma entre muitas possíveis, refletindo a liberdade do indivíduo de explorar e interpretar a obra de acordo com diferentes perspectivas e metodologias. Assim, em vez de impor uma única interpretação, a análise apresentada aqui celebra a diversidade de abordagens e o pluralismo metodológico, alinhando-se ao espírito feyerabendiano de que o conhecimento, seja científico ou artístico, deve ser explorado sem restrições, respeitando a autonomia e a criatividade de cada intérprete.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **L'air et les Songes**: essai sur l'imagination des forces. Paris: J. Corti, 1943.

BREDEKAMP, Horst. **Teoria do acto icônico**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2015.

CACHAPUZ, António. Arte e Ciência no Ensino de Ciências. **Interacções**, n.31, p. 95-106, 2014. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/interaccoes/article/view/6372>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

CHALMERS, Alan Francis. **O que é ciência afinal?** 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**. Lisboa: Publicações Europa América, 1994.

DONDIS, Donis. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

GOLDSCHMIDT, Andrea Inês; SILVA, Nathália Vieira; MURÇA, Jenyffer Soares Estival.; FREITAS, Brucce Sanderson Prado de. O que é Ciência? Concepções de licenciandos em Ciências Biológicas e Química. **Contexto & Educação**, v.31, n.99, p. 173-200, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/5932>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

GOMBRICH, Ernst. **Os usos das imagens**: estudos sobre a função da arte e da comunicação visual. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012.

LEAL, Halina Macedo. Paul Feyerabend: contextualização, pluralidade, relativismo e realismo na ciência. **Revista Instante**, Campina Grande, v.5, n.2, p. 175-190, 2023. Disponível em: <<https://revista.uepb.edu.br/revistainstante/article/view/2952>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MELO, Marcos Gervânia de Azevedo. A visão

anarquista de ciência de Paul Feyerabend na tela do cinema: reflexões epistemológicas para o ensino de ciências. **Revista de Ensino de Ciências e Matemática**, São Paulo, v.16, n.3, p. 1-20, 2025. Disponível em: <<https://revistapos.cruzeirodosul.edu.br/renccima/article/view/4807>>. Acesso em: 19 fev. 2025.

MELO, Marcos Gervânia de Azevedo. **Jogo Tríptico na formação inicial do professor de ciências**: uma proposta de ensino de Física sob o enfoque CTS que busca promover ACT. Tese (Doutorado em Ensino de Ciências e Tecnologia), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Ponta Grossa, 2019. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UTFPR-12_1f99d07e5d01f702dd6d807393cc4743>. Acesso em: 19 nov. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução de Maria de Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

REGRER, Ana Carolina Krebs Pereira. Feyerabend e o pluralismo metodológico. **Caderno Catarinense de Ensino de Física**, São Paulo, v.13, n.3, p. 231-247, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/view/7048>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

SANTAEILLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Maria das Graças Proença dos. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 1991.

SILVA, Alcina Maria Testa Braz da; SUAREZ, Ana Paula Mendes; UMPIERRE, Andrea Borges; QUEIROZ, Glória Regina Pessoa Campello. Ciência e Arte: um caminho de múltiplos encontros. **Interacções**, n.44, p. 7-18, 2017. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/interaccoes/article/view/4109>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

SILVA, Cristina Ennes da; STROHER, Carlos Eduardo; KREMER, Cássia Simone. Hieronymus Bosch: O pincel do imaginário medieval. **Diálogos**, v. 13, n. 2, p. 349-370, 2009. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3055/305526878005.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

SILVA, Josie Agatha Parrilha da; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. Leitura de imagem: reflexões e possibilidades teórico-práticas. **Labore em Ensino de Ciências**, Campo Grande, v.1, n.1, p.128-136, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/labore/article/view/2866>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

SILVA, Josie Agatha Parrilha da; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. Leitura de imagens como possibilidade de aproximação entre arte e ciência. **Em Aberto**, v. 31, n.103, 2018. Disponível em:<https://www.researchgate.net/publication/329978584_Leitura_de_imagens_como_posibilidade_de_aproximacao_entre_arte_e_ciencia>. Acesso em: 26 nov. 2024.

SILVA, Josie Agatha Parrilha da. Relato do Projeto Imagens da Ciência: estudos, análises e criação de imagens para o ensino de ciência com enfoque CTS (Ciência-Sociedade-Tecnologia). In: SILVA, Josie Agatha Parrilha da; LAURINDO, Anderson Pedro; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. **A educação para a Ciência com enfoque CTS**: a questão da imagem. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2022.

SILVA JÚNIOR, Nelson. Imagens do Brasil: a fotografia na relação arte e ciência. In: SILVA, Josie Agatha Parrilha da; MELO, Marcos Gervânia de Azevedo; SILVA JÚNIOR, Nelson Silva; FAVRETO, Elemar Kleber. **Leitura de imagem com enfoque CTS**: um entretanto da imagética fixa e em movimento. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2022.

SILVA, Verediana Carolina da; VISALLI, Angelita Marques. A morte e o medo na obra de Hieronymus Bosch. In: **Anais VIII SEPECH** - Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, Londrina, 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_morte_e_o_medo_na obra_de_hieronymus_bosch.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2024.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Editora Iluminuras Ltda, 2000.

Notas

¹ Disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

² Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e131eab3609?searchid=ba1228ba-ef16-7070-b78faf4995c61285>>. Acesso em: 18 ago. 2024.

³ Imagem pode ser ampliada em: <<https://www.wikiart.org/pt/hieronymus-bosch/o-jardim-das-delicias-terrenas-1515>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

SOBRE O AUTOR

Marcos Gervânia de Azevedo Melo é licenciado em Física pela Universidade Federal do Pará (UFPA), com especialização em Ensino de Ciências pela mesma universidade. Possui Mestrado em Ensino de Ciências Exatas pela UNIVATES-RS e Doutorado em Ensino de Ciências e Tecnologia pela UTFPR. Professor adjunto do Instituto de Ciências da Educação (ICED/UFOPA); professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Física (Polo UFOPA do Mestrado Nacional Profissional em Ensino de Física, Santarém-PA); professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia (PGEDA). É Líder do Grupo de Pesquisa Educação em Ciências e Matemática na Amazônia (GECIMAM). E-mail: marcosgervanio@gmail.com

Recebido em: 26/11/2024

Aprovado em: 30/5/2025

NEONAZISMO ESTADUNIDENSE NO CINEMA: CONSTELAÇÃO FÍLMICA E CONTEÚDO FACTUAL¹

US NEONAZISM IN CINEMA: FILM CONSTELLATION AND FACTUAL CONTENT

Victor Finkler Lachowski
PPGCOM-UFPR

Resumo

O presente artigo propõe uma constelação fílmica de obras do cinema estadunidense com protagonistas neonazistas, produzidas nas décadas de 1990 e 2000, a partir dos filmes *American History X*, de Tony Kaye (1998), *Apt Pupil*, de Bryan Singer (1998) e *The Believer*, de Henry Bean (2003). Utilizamos a Teoria Crítica Frankfurtiana para investigar obras cinematográficas dentro das potencialidades e limitações contraditórias que a arte submetida ao capital detém. O Método das Constelações Fílmicas é aplicado, enquanto procedimento metodológico, por possibilitar a análise de um conjunto de filmes de maneira a expor suas conexões por configurações dialéticas. Com isso, visamos mapear e registrar o teor/conteúdo factual das obras, com o objetivo de destrinchar o conteúdo que primeiro se revela na crítica e vinculá-lo ao debate teórico a respeito do nazismo, neonazismo e da tradição fílmica na qual os filmes se inserem.

Palavras-chave:

Neonazismo; cinema; representação; constelação fílmica; conteúdo-factual.

Abstract

*This article proposes a filmic constellation of American films featuring neo-Nazi protagonists, produced in the 1990s and 2000s, based on the films *American History X* by Tony Kaye (1998), *Apt Pupil* by Bryan Singer (1998), and *The Believer* by Henry Bean (2003). We use Frankfurtian Critical Theory to investigate cinematic works within the contradictory potentialities and limitations inherent in art subjected to capital. The Film Constellations Method is applied, as a methodological procedure, because it allows the analysis of a set of films in a way that exposes their connections through dialectical configurations. With this, we aim to map and record the factual content of the works, in order to unravel the content that first reveals itself in criticism and link it to the theoretical debate regarding Nazism, neo-Nazism, and the filmic tradition in which the films are situated.*

Keywords:

Neo-Nazism; cinema; representation; film constellation; factual content.

INTRODUÇÃO

Como explica Claudio Bertolli Filho (2016, p. 84), a antagonização do outro e a protagonização do “eu”, “nós” ou algo que sirva de representação de si se manifesta nas diversas artes e tem sido uma constante nas produções cinematográficas hollywoodianas. No cinema ocidental, originário da indústria capitalista, a protagonização/antagonização se torna basilar para mover em volta desses eixos pessoais, de figuras, personagens, representações construídas do bem, do mal, como uma didática entre o deve ser feito e o que deve ser repudiado.

Por isso, no cinema ocidental, a protagonização, ou seja, quem é protagonizado, colocado como condutor da narrativa fílmica, torna-se o principal mediador do cinema enquanto função política, de politização (de “ensinar”, realizar um comentário didático para o social a respeito de determinado tema, de algo que é observado e ocorre na “realidade, problematizar e solucionar”).

As questões da protagonização exemplificam uma mudança de direcionamento político-econômico de como o nazismo foi diretamente retratado no cinema norte-americano a partir do ingresso dos EUA na Segunda Guerra Mundial, em 1941. Hollywood, que adaptava e produzia obras com cautela para poderem ser aceitas na Alemanha Nazista, é obrigada a entrar em conflito contra um mercado até então desejado e explorado, e passa a retratar os nazistas como inimigos bárbaros que deveriam ser eliminados em nome da democracia e da liberdade (Bertolli Filho, 2016).

David Wilt e Michael Shull (2003, p. 126) nos explicam que, para esse projeto, Roosevelt viu o potencial informativo e de consumo de massas do cinema (bem como seus efeitos psicoideológicos: o medo do Outro, paranoia, inimigo externo, imperialismo necessário para não ser subjugado) e nomeou Elmer Davis para dirigir o *Office of War Information* (OWI), uma agência que estabeleceu as diretrizes para a indústria cinematográfica.

Antes mesmo dessas regulamentações, durante mais de dois anos, entre 1939 e 1941, a maioria dos estúdios produziu dezenas de títulos antifascistas - como *Confissão de um espião nazista* (1939), *Correspondente estrangeiro* (1940) e *Man Hunt* (1940) - alertando sobre a agressão do Eixo na

Europa. Entre 1941 e 1945, as câmeras de cinema de Hollywood rodaram filmes sobre um mundo em guerra. Alguns roteiros eram grandes produções com grandes estrelas e diretores, outros fotodramas vieram de pequenos estúdios de filmes B, empresas que trabalhavam com orçamentos apertados e lançavam seus produtos de sessenta minutos em menos de uma semana.

Como explica Leslie Chaves (Kurtz, 2017, online), essas contradições ocorrem pela própria maneira com a qual o cinema se desenvolve enquanto indústria de entretenimento no capitalismo, se apropriando da História sem se comprometer com uma reconstrução dura, voltando-se para uma leitura romântica que desperte emoções de apoio e/ou rejeição por parte de quem assiste. Por essa razão, Kurtz (2017, online) argumenta que estudar o cinema é fundamental nas nossas sociedades modernas, ao compreendermos a arte e o entretenimento em um aspecto crítico (no sentido de Teoria Crítica), através da noção anti-iluminista e alienante estipulada por Adorno e Horkheimer no que se refere à Indústria Cultural.

Nas décadas seguintes, o fenômeno a ser densamente debatido e exposto na sociedade estadunidense, e por consequência no cinema, foi o racismo (Wilt; Shull, 2003, p. 207) - abordado em alguns casos através de filmes que tem supremacistas estadunidenses retratados como antagonistas em conflitos raciais, como *The Jericho Mile* (1979) e *Mississippi Burning* (1988). Dessa forma, os filmes sobre “problemas sociais” detêm a capacidade de estarem mais alinhados com as tendências da sociedade como um todo.

Porém, na década final do século XX, o nazista passa a ser representado de maneira diametralmente oposta no cinema ocidental, com os neonazistas e supremacistas não sendo os antagonistas ou os inimigos a serem combatidos, mas alocados ao papel de protagonistas em processos de corrupção, barbárie e/ou redenção. Esses personagens muitas vezes apresentam contradições extremas entre quem são, características pessoais e sociais, e a ideologia nazista, como ser um judeu nazista - o caso de Daniel Balint (Ryan Gosling), protagonista de *The Believer* (2003).

Em decorrência dessas observações, este artigo organiza uma “Constelação Fílmica” (Souto, 2020, p. 153-165) do protagonismo neonazista no cinema

estadunidense, nas décadas de 1990 e 2000, a partir do recorte das obras: *American History X* (Tony Kaye, 1998), *Apt Pupil* (Bryan Singer, 1998) e *The Believer* (Henry Bean, 2003).² As sinopses de cada obra seguem abaixo:

1. *American History X* (Tony Kaye, 1998): Derek Viniyad (Edward Norton), líder de uma gangue de neonazistas em Venice Beach (LA), é preso após assassinar um rapaz negro. Quando sai do cárcere, descobrimos seu passado pessoal que o levou até a cadeia e o presente de seu irmão mais novo (Danny), que segue os mesmos passos de Derek.

2. *Apt Pupil* (Bryan Singer, 1998): adaptação da novela *Aluno Inteligente/Verão da Corrupção* de Stephen King (parte da obra *Quatro Estações*, de 1982). No filme, Toddy Bowden (Brad Renfro), o protagonista, é um aluno secundarista promissor, filho de uma família rica que vive no sul da Califórnia. O rapaz possui interesse pessoal pelo nazismo e pelo Holocausto. Ao descobrir que seu vizinho é o ex-comandante de campos de concentração nazistas foragido há quarenta anos, Kurt Dussander (Ian McKellen), Toddy o chantageia para contar as histórias dos crimes que ele cometeu quando comandava execuções de judeus.

3. *The Believer* (Henry Bean, 2003): Daniel Balint (Ryan Gosling), ex-estudante de Yeshivá Judeu, se decepciona com a ausência de respostas por parte da teologia judaica e se torna um neonazista. O filme expõe suas contradições entre sua história pessoal étnico-religiosa e a ideologia nazista.

A partir desses filmes se inicia uma Constelação Fílmica cujo primeiro objetivo é o de destrinchar o “conteúdo factual” (Benjamin, 2009, p. 11) que primeiro se revela ao investigador, fazendo com que esses dados do real presentes nas obras revelem-se no transcurso da análise crítica.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O “Método das Constelações”, segundo Benjamin (1984), consiste em compreender a relação dialética entre “ideias e fenômenos” (como os fenômenos se agrupam ao redor dos “aspectos extremos” das ideias). As ideias possuem uma “estrutura” intemporal, que existe virtualmente, mas vai recebendo seu conteúdo através do desdobramento da história empírica, pela ação da

humanidade. O investigador, no final da análise da estrutura, encontrará a “origem” dessa, o local de nascença daquela ideia, mediada historicamente através de “alegorias”.

Com essa abordagem metodológica, Souto (2020) propõe a adaptação para elaboração de “Constelações Fílmicas”. Esse procedimento compreende não apenas analisar as relações de semelhanças/diferenças e aspectos comparativos entre filmes, mas também questionar tais conexões, revelando maiores proximidades, distanciamentos e refinamentos do que o percebido à primeira vista. As recorrências fazem parte da construção de uma Constelação, porém tais repetições não precisam ser os únicos aspectos observáveis, sobretudo dentro da comparação. A partir dessas exposições concentram-se as análises em eixos que conectam mais estreitamente os filmes. Essas ideias se enunciam através dessas palavras como guias para consolidar uma Constelação historicizada e crítica (Souto, 2020).

Quanto à historicização por meio de datas próximas entre a produção das obras, a categoria não é essencial para se recortar os objetos. Contudo, esta pesquisa optou por três obras - número mínimo de filmes necessários para montagem de uma constelação, segundo Souto (2020, p. 160) - lançadas em anos próximos (duas em 1998 e uma em 2003), estadunidenses e com personagens neonazistas no papel de protagonista.

Como o objetivo deste artigo é o de revelar o conteúdo/teor factual das obras, as análises realizam um comentário sobre os filmes, uma vez que é um caminho para descobrir a aparência, inaparência, intimidade e/ou estranhamento em relação ao teor verdade dessas obras (Benjamin, 2009, p. 11). Essa abordagem também se apropria da interpretação filosófica adornoiana, pois solicita o suporte da teoria e os conceitos desenvolvidos pelas ciências, pela sociologia marxista, psicologia freudiana e demais abordagens que apresentam permeabilidade com os conceitos observados (Adorno, 2003).

O teor factual, assim, é o conteúdo mais aparente a ser interpretado. Contudo, se mostra necessário para que possamos entender o papel de pensadores, teóricos, filósofos, historiadores e críticos em geral do nazismo e do neonazismo, para que se discutam com propriedade tanto os filmes selecionados,

quanto o discurso e a expressão neonazista na sociedade, e a presença de uma tradição fílmica estadunidense nas quais as obras se encontram (Benjamin, 2009, p. 42).

TEORIA CRÍTICA DO NEONAZISMO E A PSICOLOGIA AUTORITÁRIA

Nos anos 1960, em *Aspectos do novo radicalismo de direita*, Theodor Adorno (2020) reconheceu os pressupostos sociais do fascismo que ainda perduram na sociedade, resultados da tendência cada vez mais dominante de concentração do capital. O filósofo aponta que os aspectos desse novo extremismo de direita se fundamentam no medo das consequências dos desenvolvimentos gerais da sociedade, fazendo surgir apoiantes do velho e do novo fascismo que se espalham por toda a população, sendo esse novo fascismo uma distribuição mais ampla, que se utiliza de “meios propagandísticos no sentido mais amplo” (Adorno, 2020, p. 54). No setor cultural, esse fenômeno se torna visível através da reação cultural da sociedade, como o inimigo comunista sendo retratado em todos os âmbitos, a valorização da estética militar e o fetiche pela violência, mas se contendo dentro do “conflito permanente entre o não-poder-dizer e aquilo que [...] deve fazer a audiência ferver” (Adorno, 2020, p. 64).

Em *Estudos sobre a personalidade autoritária*, publicado na década de 1950, Adorno (2019, p. 45) afirma que o fascismo se adapta à sociedade estadunidense, marcada por uma resistência às mudanças sociais, pela naturalização das decisões socioeconômicas, pela crença na inevitabilidade da guerra e conflitos armados e foco na praticidade, ambição, ascensão social e sucesso enquanto problemas como falência e pobreza são considerados de ordem individual e moral. Uma sociedade marcada pelo desprezo a qualquer valor tido como “não capitalista”.

O neonazifascismo se mostra como contradição dialética extrema de uma sociedade de suposto esclarecimento, configura-se como uma “constelação de meios racionais e fins irracionais [...] corresponde de certo modo à tendência geral civilizatória que resulta em uma tal perfeição das técnicas e dos meios, enquanto, na verdade, a finalidade geral da sociedade é ignorada”

(Adorno, 2020, p. 54). O indivíduo pertencente a essas derivações novas do fascismo, como argumenta Horkheimer (*in* Adorno, 2019, p. 29-30), é um combinador das ideias e habilidades de uma sociedade altamente industrializada, com crenças irrationais e antirrationais, simultaneamente esclarecido e supersticioso, individualista a ao mesmo tempo tem medo de não fazer parte do coletivo, deseja independência mas se submete cegamente ao poder e autoridade, sendo essas algumas das contradições dialéticas imanentes do sujeito neonazifascista.

Contradições como estas são demonstradas pela *Escala F*, desenvolvida por Adorno (2019) em trabalho com outros diversos pesquisadores, como auxílio para medir índices de fascismo autoritário no psicológico de indivíduos. A personalidade fascista observada se reflete nos indivíduos através de conflitos entre desejos e pulsões, o que ocasiona em expressões e discursos ideológicos contraditórios entre si.

Em seu extenso trabalho de conceituar e mapear as reformulações do nazismo no ocidente, Dias (2018, p. 186) disserta que o neonazismo nos EUA surge vinculado ao medo do chamado “genocídio branco” e se desenvolve durante a década de 1950, com a ideologia anticomunista da Guerra Fria gerando uma nostalgia do governo de Hitler e seu regime nazista que combateu a União Soviética. A grande luta de diversos movimentos de direitos civis para negros, homossexuais e mulheres na década de 1960 agregou para uma reação conflitiva dos grupos mais reacionários, que responderam com diversos discursos preconceituosos exterminatórios.

O neonazismo é definido pela antropóloga como um conjunto de movimentos heterogêneos, com uma narrativa bidimensional que articula mitologia e biologia, em leituras próprias de elementos históricos, sociais, míticos, biológicos, religiosos, entre outros, dentro de uma racialização nazificada paranoica, que define uma noção de “nós” como o povo branco superior ameaçado, e o “outro” como o inimigo odiado. Para esses grupos, a sobrevivência de sua “raça pura” depende de uma “masculinidade exacerbada, exaltada, violenta, nacionalista, antissemita, disposta a morrer pela causa defendida e pela perpetuação do grupo, colocando-se em estado permanente de alerta, sob ameaça e em guerra” (Dias, 2018, p. 153-154).

Quando essa ideologia neonazista assume o caráter de militância organizada, ela vai atuar, conforme demonstra Dias (2018, p. 168), a partir do ódio em uma linha discursiva articulada em referências que se pretendem científicas, mascarada de gramáticas biologistas, com um discurso de códigos simbólicos míticos. Ademais, sua base ideológica fundamenta-se no negacionismo: da perseguição aos judeus, do holocausto, do racismo estrutural, da misoginia, da LGBTQIA+fobia e demais perseguições ideológicas hegemônicas preconceituosas, excludentes, segregadoras e exterminadoras (Dias, 2018, p. 192-193).

O neonazismo é construído em conjunto com a crença na individualidade humana, advindo do século XIX e do liberalismo, ou seja, da consolidação do capitalismo e seu desenvolvimento (Dias, 2018, p. 157). O ódio é cultivado pela ideia de concorrência, pautada na vida biológica, estendendo-se para a economia, política e demais esferas da sociedade. Com isso, assumem a compreensão de uma superioridade - natural e moral, genômica e mítica -, cuja valorização de uma competição entre os melhores se traduz em uma persona militarista, que combina a violência, competitividade excessiva, adoração à hierarquia e rigidez. O “outro”, inimigo dos neonazistas, forma o mundo inventado para justificar os medos e ódios desses (Dias, 2018, p. 158). Dessa maneira, o neonazismo segue uma constituição similar ao da sociedade estadunidense: heterogênea, descontinuada e focada na proliferação.

No caso dos EUA, onde o neonazismo se constituiu enquanto fenômeno, os grupos neonazistas seguem o processo colonial de “tornar-se americano” para se declararem os verdadeiros representantes dos Estados Unidos da América. A principal categoria com a qual os neonazistas tomarão para si o posto de autênticos americanos é a mesma da época colonial: raça, sendo o uniforme da guerra racial, assim como DNA é a nomenclatura para fantasiar seu racismo em discurso científico através de uma materialização da noção de raça. Isso pois para os neonazistas a nação é um conceito racial e mitológico, sendo a raça ora determinada por Deus no campo espiritual, ora pela natureza e pela ciência (Dias, 2018, p. 168).

EIXOS DE ANÁLISE

IDEOLOGIA - RAÇA / NAÇÃO

Este primeiro eixo investiga como os filmes trazem as perspectivas de raça e nação para o neonazismo através de seus aspectos e recursos filmicos, sobretudo, discursivos/narrativos.

Em *American History X* (1998), quando a polícia e o diretor da Venice High School, Bob Sweeney, conversam sobre Derek (que será solto da cadeia naquele mesmo dia), exibe-se uma fita da NBC de uma reportagem sobre a morte do pai de Derek (bombeiro), vítima de um tiroteio em um bairro pobre enquanto trabalhava.

Na fita, Derek (antes de ser um neonazista) aparece chorando, a bandeira dos EUA de sua casa trêmula ao fundo. Para o repórter, Derek fala que é algo “típico” (a morte de pessoas como seu pai). “Este país se tornou o paraíso dos criminosos [...] trabalhadores decentes são mortos por parasitas sociais. [...] Negros, pardos, amarelos, o que quiser [...] Todos os problemas deste país têm causa racial! Não só crimes. Imigração, AIDS, bem-estar, são problemas da comunidade negra, hispânica, asiática. Não dos brancos.” Nesse ponto, o repórter faz outra pergunta: “não acha que é uma questão de pobreza?”. Derek responde: “Não, não é uma questão de pobreza, nem no ambiente, esse tipo de lixo. As minorias não ligam para nosso país. Elas vêm para explorá-lo”. A cena corta para rostos de policiais e investigadores negros e hispânicos assistindo a fita. “Milhões de europeus brancos vieram e prosperaram. Qual é a dessa gente? Matam bombeiros! [...] (Meu pai) Foi morto por um traficante negro que deve receber auxílio do governo”, encerra Derek.

Através de Danny e de sua redação sobre Derek (exigência do diretor Bob), descobrimos, ao final do filme, que o pai deles foi uma grande influência na extremização do pensamento racista em Derek. “Se perguntasse ao Derek como tudo começou, acho que ele diria que foi com a morte do papai, mas a verdade é que começou antes”, diz Danny em off.

Em um *flashback*, Derek conversa com seu pai ainda vivo sobre o livro *Filho Nativo* (escrito por Richard Wright, conta a história de um homem negro ex-escravo). Seu pai acha ruim a escolha do livro, diz que agora há ação afirmativa negra está em todos os lugares. “Isso de que somos todos iguais.

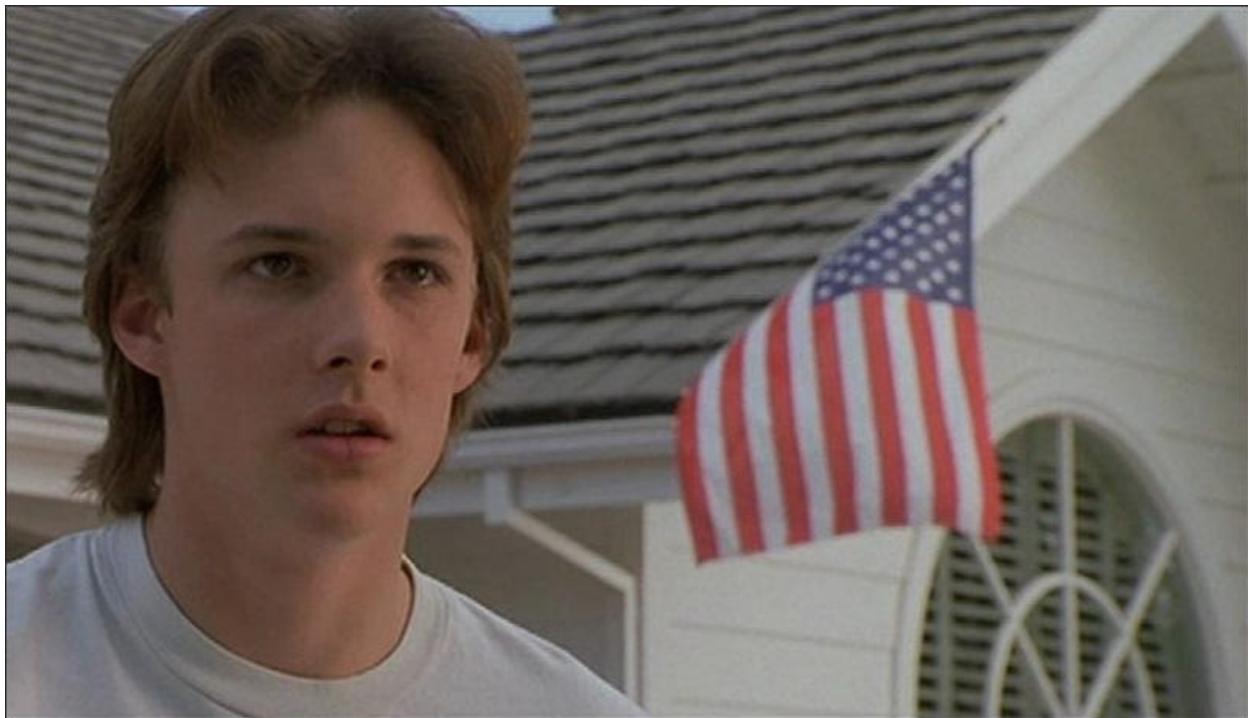


Figura 1 - Toddy e bandeira dos EUA em *Apt Pupil* (1998).

Fonte: Prime Video.³

“Não é tão simples assim [...] Não devemos trocar grandes livros por livros negros”, e fala sobre cotas no esquadrão de bombeiros onde trabalha e sobre colegas que só conseguiram emprego “por serem negros”.

Sua fala emenda em um discurso meritocrático liberal clássico: “a América não é sobre isso. É sobre ‘o melhor tem o emprego. Dê o máximo e terá o emprego’”, e complementa com um tom conspiracionista: “essa ação afirmativa de merda, é como se fosse uma agenda oculta ou algo do tipo”.

Já abertamente dentro do discurso racista neonazista, Danny (irmão mais novo de Derek) dá uma entrevista de brincadeira para Seth sobre o que ele aprendeu com Cameron (líder real da gangue de neonazistas de Venice Beach), seguindo os mesmos passos de Derek:

Seth: Quem você odeia?

Danny: Odeio todos aqueles que não são protestantes brancos.

S: Por quê?

D: São um peso para a raça branca [...] Alguns são de boa, eu acho.

S: Nenhum deles é de boa [...] Um bando de

oportunistas, lembra o que Cam (mentor e chefe da célula neonazista) disse? Não os conhecemos e não queremos conhecer. Eles são o inimigo. O que mais?

D: Odeio o fato de ser legal ser negro nos dias atuais; odeio essa influência do hip hop nos subúrbios brancos. Odeio Tabitha Soren e os porcos sionistas da MTV que dizem para nos darmos bem. Poupe sua retórica hipócrita, Hillary Clinton (*American...*, 1998).

O ponto importante é quando Seth cita Cameron: “Não os conhecemos e não queremos conhecer. Eles são o inimigo”. Tal afirmação mostra a importância da ignorância e exclusão para a ideologia e mobilização nazista, uma vez que na narrativa do filme Derek repensa sua vida e escolhas ideológicas/políticas ao fazer amizade com um rapaz negro na prisão. Rapaz esse que impede ele de ser morto por outros presos após Derek romper com a gangue de neonazistas da cadeia.

Em *Apt Pupil* (1998) a perspectiva racial e nacionalista não é tão abertamente desenvolvida e explícita. Podemos separar momentos como quando o professor de Toddy fala sobre o nazismo histórico e o holocausto, no qual questionamentos comuns sobre a causa-consequência de tal fenômeno: “até hoje se busca entender se foi econômico, social, cultural ou simplesmente a natureza humana”.

Toddy Bowden vê um gráfico no quadro negro que mostra percentual de mortos pelo holocausto - poloneses, ciganos e, em maior número, os judeus.

O professor comenta que se os estudantes quiserem saber mais eles podem buscar conhecimento na biblioteca. Toddy vai até lá, e temos uma sequência de imagens de nazistas históricos, campos de concentração e símbolos nazistas.

Ao encontrar Dussander pela primeira vez em sua casa, o idoso nazista pergunta se Toddy quer beber algo, o aprendiz a nazista diz que quer um copo de leite. Tomar um copo de leite possui um simbolismo nazista vinculado a Goebbles e a promoção que ele fazia de tal ato, pautado numa ideia de superioridade genética na qual os brancos teriam mais capacidade digestiva para leite que as demais "raças".

Adiante no filme, Dussander conta sobre acontecimentos históricos e personalidades que ele considerava relevantes para o acontecimento do nazismo e dos campos de concentração. Cita Himmler e sua influência, o Tratado de Versalhes como injusto para com a Alemanha, e finaliza explicando suas estratégias para encontrar judeus escondidos.

Quando Dussander é questionado por Toddy sobre o que sentiu matando judeus, o velho nazista responde: "era o que devia ser feito. Uma porta aberta que não podia ser fechada. Era o fim". Tal perspectiva nos remete ao que Ian Kershaw (2015, p. 108) considera como a relação dialética "intenção-estrutura" no regime nazista histórico. No Terceiro Reich, as "intenções" dos nazistas estabelecem uma importante noção nas quais a dinâmica desencadeada por estes se transformasse na projeção de uma profecia (autorrealizável). Porém, a relação estrutural dita as condições e circunstâncias dadas, nas quais eles se encontram, impostas.

Por sua vez, *The Believer* (2003) apresenta um protagonista com uma articulação retórico-ideológica desenvolvida, num vínculo entre teoria-prática na qual o estudo é exaltado por esse, mas onde o "pragmatismo radical" (Konder, 2009, p. 53). Tomemos como exemplo a cena inicial na qual ele persegue e agride um jovem rapaz judeu no metrô. Na qual ele chuta o rapaz no chão com seu coturno de cadarço vermelho (cuja cor remete a

uma escolha dos neonazistas, como indicador).

Quando vemos Daniel em seu quarto, ele ouve um programa de rádio conservador e conspiratório, no qual o locutor diz "deixaremos (os americanos) de ser uma nação e seremos uma confederação de grupos de interesse como principados medievais". Enquanto isso, Daniel consome conteúdo nazista e antissionista online sobre como fazer bombas e armas caseiras. Na cena seguinte, em reunião entre diversas pessoas abastadas, Curtis (um dos líderes do grupo) fala sobre como a América era melhor no tempo de sua infância. Vários skinheads entram, incluindo Daniel.

Curtis continua seu discurso, sobre como hoje em dia uma criança vai andar na rua e "metade dos rostos que vê são negros. [...] A alma deste país está sendo destruída [...] o governo só oferece livre comércio, fundos mútuos e lançamento de ações. [...] A classe média é menos esmagada pela riqueza acumulada do que por carência de liderança, espírito comunitário, cultura e a sensação de vazio que não consegue preencher sozinha. Por isso, sou um fascista. É a única forma de governo que pode atender nossas necessidades básicas".

Quando perguntam sobre a questão racial no encontro, Daniel toma a voz:

Daniel: Raça tem tudo a ver com o que discutimos aqui. A vida espiritual vem da raça, do sangue. Sem isso, somos iguais aos judeus.

Carla questiona: O que tem de errado com os judeus?

D: Os judeus são a causa da doença que afeta o mundo moderno.

C: Que doença?

D: Abstração. Eles são obcecados por abstração (*The Believer*, 2003).

Seu pragmatismo radical toma corpo novamente ao propor matar judeus. Curtis rejeita a ideia. Daniel argumenta que apesar da propaganda da TV todo mundo sente em seu âmago interno um ódio pelos judeus, ele sugere que se começarem a matar judeus comuns as pessoas vão começar a gostar disso e se unir a causa nazista.

Em uma cena próxima temos a maior explicitação do discurso nazista que Daniel adere, no qual

demonstra seu nível de estudos e conhecimento sobre a ideologia nazista. Ao receber a ligação de um repórter que tem interesse em fazer uma reportagem sobre grupos de extrema-direita, Daniel vai encontrá-lo num café e expõe suas crenças:

Daniel: No movimento racial, acreditamos que há hierarquia de raças. Brancos no topo, pretos na base. Asiáticos, árabes, latinos, ficam em algum lugar do centro. [...] Judaísmo é uma doença.

(Daniel fala de sexualidade, pergunta se o repórter já transou com alguma judia, repórter confirma. Daniel diz que mulheres judias amam dar sexo oral, e homens judeus também).

Repórter: Todo mundo gosta de sexo oral.

D: Mas judeus são obcecados. [...] Por que um judeu é essencialmente uma fêmea. Nós, homens brancos, europeus, transamos com uma mulher e induzimos o gozo com o pênis. [...] Judeus não gostam de penetração e profundidade, por isso usam a perversão (sexo oral). [...] Aplicam o mesmo método no mundo comercial, são donos dos bancos de investimento, não os comerciais. [...] Subvertem a vida tradicional e desenraizam a sociedade. [...] Um povo de verdade tira sua essência da terra, do sol, do mar, do solo [...] Os judeus nem têm um solo.

(Repórter o questiona sobre Israel não ser um solo judaico).

D: Israel é uma sociedade essencialmente secular. Não precisam mais do judaísmo pois tem uma terra. O verdadeiro judeu é um errante. É um nômade [...] Não tem raízes, então universaliza tudo. [...] Cria uma cultura cosmopolita baseada em livros, números e ideias, é a força dele. [...] Grandes pensadores judeus: Marx, Freud e Einstein. O que eles nos deram? Comunismo, sexualidade infantil e a bomba atômica. Em três séculos que levaram pra sair dos guetos da Europa nos arrebataram de um mundo onde é racional e nos jogaram no caos da guerra classista, desejos irracionais e relatividade em um mundo onde até a existência da matéria e da razão é questionada. [...] Eles só querem o nada. O nada infinito.

(Repórter pergunta como, mesmo Daniel sendo articulado, ele acredita em tudo isso sendo judeu? O repórter explica que ficou sabendo disso quando entrevistou o rabino que fez o bar mitzvah de Daniel).

D: Eu pareço judeu pra você? (aponta para cabelo raspado e rosto) (The Believer, 2003).

Daniel expõe a ideologia nazista de hierarquia racial de maneira sintetizada e coerente. Sua opinião sobre a deturpação que o judeu realiza no mundo material, idealista e até estético-racional leva à elaboração de uma justificativa que compõe tanto

a conspiração do Judeu Internacional (intenção global de dominação) quanto da inherência metafísica que qualquer teria de subverter a vida tradicional e tornar questionável o que se considera como lógico e racional. Além do ódio à psicanálise que Adorno (2020, p. 68) já observava: “[no neonazismo] odeia-se a psicanálise, tem anti-intelectualismo e o medo do inconsciente”.

IDENTIDADE-PERSONALIDADE / PSICOLOGIA

Neste eixo analisa-se como se dá a construção de uma identidade-personalidade neonazista, em âmbitos individuais e coletivos, bem como aspectos de uma psicologia autoritária-fascista nos personagens protagonistas.

O impulso à violência e agressão é demonstrado em *American History X* (1998) através de um ponto-chave da trama: os homicídios cometidos por Derek. Vemos um carro passando na frente da casa de Derek. Danny acorda com Derek e a namorada transando. A gangue inimiga, composta de afroamericanos, passa pela casa deles, estacionam e saem armados. Quebram a janela do carro deles e Danny levanta, bate no quarto e interrompe eles para avisar Derek (quarto de Derek cheio de símbolos nazistas). Derek pega sua arma na cômoda e vai até a porta de entrada. Abre a porta com chute e acerta tiros em dois, fere outro que foge de carro. Um dos atingidos continua vivo. Para qualquer fim de justificativa de autodefesa, Derek manda um dos afroamericanos (baleado e ferido) morder o meio-fio. Derek então pisca na cabeça do homem e o mata de maneira violenta, com tortura e sadismo.

Além disso, a identificação através do cabelo raspado enquanto “requisito para ser neonazista” é retomado em diversos momentos. Seja por Danny conversando com Derek, quando Cameron comenta com Derek que o cabelo raspado é bobagem. Assim como cenas nas quais Danny e Derek, antes de serem neonazistas, usavam cabelos compridos. Ao final do filme, Danny planeja deixar o cabelo voltar a crescer e Derek já o tem crescido. Derek tapa a tatuagem de suástica em seu peito com a mão, desassociando seu novo eu daquela ideologia-movimento. Esses aspectos dizem respeito a características e tendências individuais que remontam a um coletivo unido por ideais e, que para

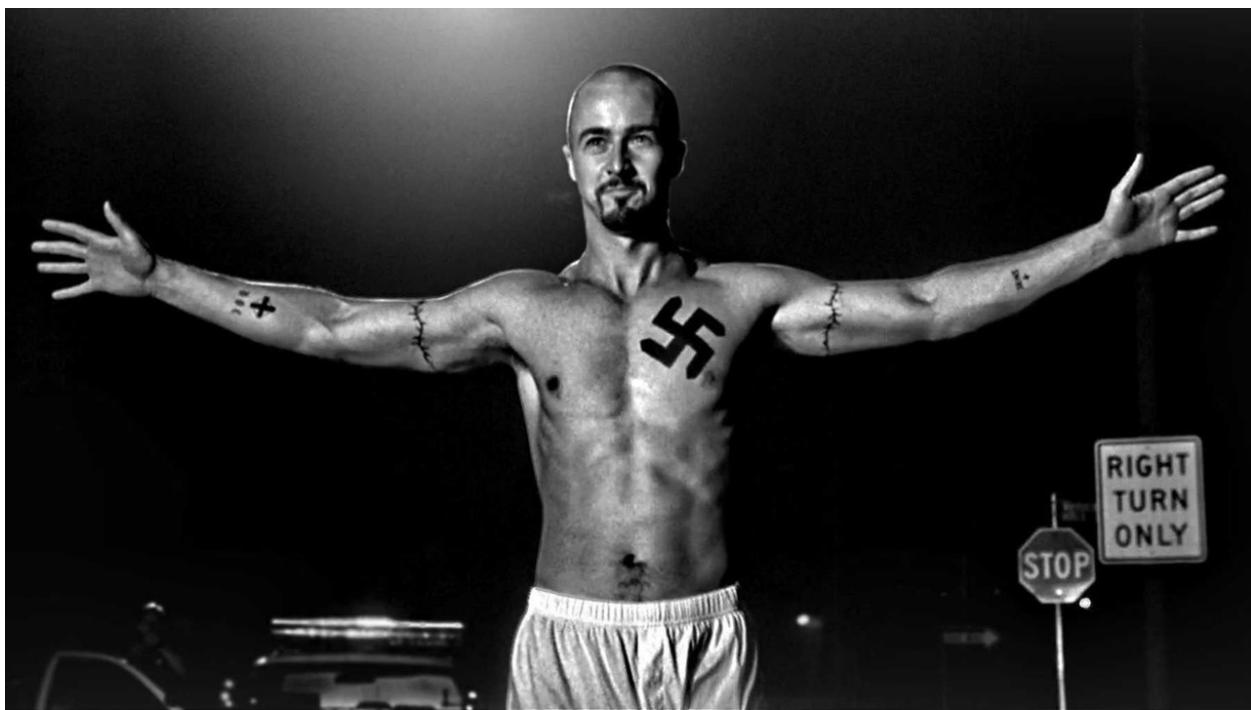


Figura 2 - Derek após cometer assassinatos em *American History X* (1998).

Fonte: Prime Video.⁴

selar o senso de comunidade, apela para símbolos e semelhanças físicas e estéticas (vestimentas, cabelo, etc.).

Toddy e Dussander de *Apt Pupil* (1998) vão apresentar tendências à agressividade e violência em uma crescente. Quanto mais próximos um do outro, e quanto mais Toddy conhece as ações dos nazistas durante o Holocausto, bem como Dussander relembraria tais feitos, os impulsos à violência cada vez mais extremos são despertados.

Toddy apresenta agressividade ao conversar com seu amigo sobre as notas no colégio. No final da cena, seu amigo já o havia deixado por considerar Toddy um babaca naquele momento, Toddy, com raiva, mata uma pomba com a bola de basquete. Dussander, em outra cena, tenta colocar um gato no forno, em um impulso agressivo surgido durante uma bebedeira.

Tais atos nos preparam para o ápice da violência no filme. Dussander convida um morador de rua a sua casa e o embebeda para matá-lo com uma facada. O morador de rua acaba sobrevivendo e Dussander desesperadamente chama Toddy para finalizar o serviço, que ele o faz com a pá. Dussander pergunta o que Toddy sentiu matando alguém, o jovem só responde com o silêncio e um olhar sombrio.

O jogo de manipulação e chantagem que um comete com o outro aponta para tendências do que a obra considera como sendo característica de uma personalidade autoritária. A capacidade de controlar por meio da coerção (nesse sentido, psicológico-retórica) o outro para que este faça ou não-faça o que a parte impositiva demanda. Toddy obriga Dussander a contar suas histórias senão o entregará para a polícia - Dussander diz que se Toddy o entregar irá denunciá-lo como cúmplice para a polícia - Toddy cogita matar Dussander, porém esse, em previsão, avisa que um cofre contendo escrito tudo que Toddy fez e sabe está em um banco, e que se Dussander falecer irão abrir e revelar o conteúdo dos documentos (Dussander, adiante na trama, admite que o cofre não existe).

Outra abordagem curiosa no final remete a esse encontro que Dussander faz com seu passado ao receber um uniforme da SS feito sob encomenda por Toddy. O rapaz obriga o velho a vestir o uniforme. Dussander fala que não quer vestir. "Você vai vestir porque eu quero ver você vestido", diz Toddy. Em seu fetiche militarista, Toddy o manda colocar o chapéu e marchar. Dá comandos de atenção, marchar, direita volver a Dussander. O nazista velho cada vez mais vai deixando de achar graça



Figura 3. Dussander vestido de comandante nazista em *Apt Pupil* (1998).

Fonte: Prime Video.⁵

na situação e assume expressão séria. Realiza os comandos com perfeição. Todd manda ele parar e ele continua. Toddy grita e Dussander volta a si - como se saído de um êxtase - esbaforido e cansado. "Garoto, tome cuidado. Você está brincando com fogo", avisa Dussander.

Daniel, de *The Believer* (2003), por ser um judeu-nazista, apresenta a personalidade mais contraditória e simultaneamente embasada dentre os filmes analisados. Em seus *flashbacks* de infância compreendemos seus descontentamentos com as respostas da teologia judaica e sua perspectiva negativa de Yahweh, que considera um megalomaníaco impotente (caso exista).

A existência de Deus é considerada irrelevante para o judaísmo, segundo Daniel, por ser uma religião puramente tarefista em sua perspectiva. A forma de Daniel confrontar sua identidade judaica-nazista é de agressão combinada a um impulso de morte. Ao agredir o rapaz judeu na rua, ele pede para que esse revide, que o agrida, implora e pede "por favor" para que o judeu bata nele.

A escalada de tais desejos por respostas que só seriam alcançadas (ou não) com a morte conduzem seu ímpeto ao suicídio quando esse ameaça se matar na frente do repórter durante a entrevista

no café. E encontra sua realização máxima na consumação do suicídio que ele conduz através do atentado a sinagoga que acontece ao final do filme.

Daniel expressa a violência de um baixo pontuador no índice de personalidade autoritária (Adorno, 2019, p. 57), por sua agressão ser manifestada e dirigida contra objetos, situações, pessoas etc, bem delimitadas, sendo mais consciente e acompanhada muitas vezes por culpa, resultado de um supereu internalizado.

A impossibilidade de encarar os problemas de maneira objetiva gera a raiva e agressividade ao neonazista (Adorno, 2020, p. 46), a conspiração judaica volta essa agressão contra um povo (Dias, 2018, p. 183-184), Daniel volta a violência contra o Eu por ele também representar para si o outro-odiado.

A figura de Daniel expressa o sexto elemento do antisemitismo (Adorno; Horkheimer, 2014, p. 244-256): Em termos cognitivo-psicológicos, o antisemitismo pode ser entendido como uma projeção falsa e paranoica das próprias pulsões de agressividade em um objeto exterior (os judeus, no caso). Toda cognição envolve uma projeção, mas a análise do antisemitismo dá ensejo a uma diferenciação entre projeção verdadeira e falsa.

Obtemos assim a Origem do antisemitismo: cristianismo que parte do monoteísmo judaico (Adorno; Horkheimer, 2014, p.244), atualizado no liberalismo racista do século XIX (Dias, 2018, p. 157).

Antisemitismo baseia-se numa falsa projeção (desejar ser feliz como o judeu é nessa projeção: remuneração sem trabalho, sem pátria, sem fronteira, e uma religião sem mito) e por se proibir esse desejo o inverte em violência (Adorno; Horkheimer, 2014, p. 153). No caso fílmico de Daniel, o desejo de morrer e encontrar o Nada Infinito.

MILITÂNCIA ORGANIZADA

Este eixo comprehende as maneiras com as quais os filmes apresentam o neonazismo enquanto militância organizada, com cenas que apresentem ações coletivas e formas de organização entre os considerados neonazistas.

Em *American History X* (1998) temos duas sequências-chave. Uma comprehende uma visão em preto-e-branco do passado de Derek. Quando a gangue de neonazistas se reúne para depredar um mercado que contrata diversos funcionários imigrantes. A frente do grupo, ele discursa:

São mais de 2 milhões de imigrantes ilegais dormindo aqui hoje. O Estado gastou 3 bilhões de dólares com direitos para pessoas que nem deveriam tê-los. [...] Nossa política de fronteira é uma piada [...]. Na estátua da liberdade diz: dêem-me os cansados, famintos e os pobres. São os americanos que estão cansados, famintos e pobres. [...] Estamos perdendo nossa liberdade para alguns estrangeiros que vieram explorar nosso país [...] Isso está acontecendo no nosso bairro (*American...*, 1998).

É explicado que o mercado local falhou e foi comprado por um homem que está fazendo fortuna e contrata só imigrantes mal pagos (porém não com o argumento que esses são explorados, e sim que roubam os empregos dos americanos brancos). Os neonazistas entram no mercado encapuzados e agredem os funcionários e o dono do mercado. Entre as agressões cometidas, uma das mais impactantes é quando vários imobilizam uma operadora de caixa latina e jogam produtos de limpeza pois dizem que ela “fede”.

A outra sequência comprehende a festa dos neonazistas que Derek e Danny comparecem. O espaço intercala bandeiras dos EUA com imagens de Hitler, suásticas e outros símbolos e expressões nazistas. Em certo momento, a namorada de Derek diz para ele não ter medo: “Temos dez vezes mais gente hoje e somos mais organizados”. Argumento reforçado por Cameron em diálogo adiante: “espere para ver o que fazemos com a internet [...] as gangues de Seattle e San Diego trabalham juntas. Só falta uma liderança, aí que você entra”, e Derek rejeita a proposta, entra em confronto físico com Cameron e foge. Antes disso, vemos um mapa dos EUA ao lado de Cameron com diversos *pins* indicando células e grupos neonazistas espalhados pelos EUA, bem como equipamentos de gravação, cópia, distribuição e impressão de material nazista em vídeo de mídia física, produções impressas e disseminação *online*.

Em *Apt Pupil* (1998) a militância organizada neonazista é apresentada de maneira sutil, não tendo um enfoque do filme em tais aspectos, uma vez que se centra em dois personagens com idades distantes e em uma relação de manipulação-afeto complexa e contraditória. Porém, certas cenas desenvolvem a normalidade de discursos utilizados pelo nazismo histórico. Como a fala de Toddy em sua formatura: “é o desejo de fazer melhor, de se aprofundar, que leva a civilização a grandeza” e a câmera o mostra na posição de liderança e superioridade frente aos demais estudantes, como alguém capaz de guiar multidões.

Outra breve menção a organização neonazista é demonstrada quando Toddy cai de bicicleta no túnel e observa na parede uma suástica desenhada/pichada. O que indica a existência de outros nazistas na região (ou ao menos pessoas que se apropriam do símbolo para causar desconforto ou como forma de expressão).

Ao final, quando Dussander está internado no hospital e sua identidade já foi revelada, nós vemos um grupo de neonazistas que protesta contra a prisão do ex-comandante nazista, com cabeças raspadas, símbolos nazistas e gesticulando o *sig heil* diversas vezes em sequência. Um apontamento sobre a relevante presença de uma militância neonazista organizada dentro dos EUA retratado na obra.

The Believer (2003) mostra Daniel articulado

na militância neonazista em duas esferas: a de brutamontes *skinheads* de rua, responsáveis por ações truculentas, violentas e extremistas; e a de uma elite intelectualizada que busca introduzir sutilmente o discurso fascista em círculos da alta sociedade econômica e política.

Na militância de rua, Daniel e seus colegas neonazistas entram em briga com dois homens negros de carro que tentam atravessar a rua que eles estão bloqueando. São presos por isso e soltos por fiança. Os *skinheads* também vão para a casa de campo de Lina e Curtis para treinarem tiro em representações racistas de negros e judeus, organizarem ações diretas e planejarem atentados. Como a invasão à sinagoga, a briga no restaurante *Kosher* e o atentado final, todas ações derivadas desses espaços de organização.

A participação no circuito da alta sociedade se concentra em Curtis e Lina cooptando Daniel para que esse arranje financiadores para o movimento deles. Isso condiz com tentar cortar o antisemitismo de seu discurso. Lina admite: "é um movimento romântico (o nazismo), sempre foi. Os judeus não me importam". Curtis responde: "O Reich de mil anos não durou uma década. Quer ir pelo mesmo caminho? E nos EUA ainda? Ordem e disciplina não são virtudes neste país".

O desprendimento ao antisemitismo (central na visão de Daniel) é demonstrado quando Daniel visita empresário em um escritório elegante. Ele questiona a razão do empresário só doar mil dólares. O empresário diz para largar a baboseira sobre judeus. Que agora só existe o mercado, e ele (o mercado) não liga para quem você é. E diz que pode dar cinco mil dólares se conseguirem deduzir do imposto de renda. "Eu não me importo com o dinheiro", diz Daniel. "Você vai", responde o empresário. Daniel o acusa de ser igual os judeus, ao que esse responde: "talvez sejamos todos judeus, não importa".

Em uma reunião com a cúpula de ricos de extrema-direita, Daniel começa a citar uma oração judaica. O protagonista diz que precisamos amar os judeus. Que isso é ilógico e difícil, mas necessário pois o judeu precisa e quer ser odiado. "Se Hitler não existisse, os judeus o teriam inventado", argumenta, dizendo que "a escravidão no Egito os fez uma nação. Auschwitz fez nascer o 'Estado' de 'Israel' ". Assim, "o único jeito de acabar com os judeus seria

amá-los com sinceridade". O repórter de antes aparece e contesta Daniel, se não seria correto odiar os judeus para exterminá-los, e Daniel diz que isso os tornaria infinitamente maiores, como Deus, que "é o destino deles serem massacrados por aquilo que deificam. Jesus entendeu isso e atingiu o maior posto possível".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises dos filmes possibilitaram a elaboração de uma *Constelação do Protagonismo Neonazista* pelos eixos da *Ideologia, Identidade e Militância Organizada* (que se articulam através de mediações dialógico-dialéticas). Revela-se uma visualização de aproximação maior entre as obras *American History X* (1998) e *The Believer* (2003), com a coerente porém mais distante presença de *Apt Pupil* (1998), na montagem final de uma cartografia estelar-filmica nos quais os objetos se configuram por meio desses eixos/ideias.

A partir das críticas desenvolvidas nos filmes, estes são compreendidos como pertencentes ao cinema de "problema/consciência social" - que debaterão o conflito entre individual e social (bem como indivíduo contra instituições sociais), criminalidade, corrupção, política, drogas, delinquência juvenil, preconceitos, racismos, pobreza, conflitos maritais-familiares, penas capitais, vidas na prisão são presentes e centrais (Kellner; Ryan, 1988, p. 87; Neale, 2000, p. 105).

O "gênero" de problema social é caracterizado por seus pontos de vista progressistas/liberais - "esquerdunidense". São considerados filmes que apresentam as bases materiais de sua ideologia (Kellner; Ryan, 1988, p. 92). Tais valores ideológicos englobam estratégias de representação do mundo e são de fato efeitos de tais estratégias, pontos de vista marginais de representação são tão essenciais ou centrais quanto os demais (Kellner; Ryan, 1988, p. 93).

Importante aqui inserir a observação de Maland (1988, p. 313-314), que aponta dois elementos comuns relacionados aos protagonistas de filmes de problemas sociais. Primeiro, o protagonista muitas vezes passa por uma experiência de educação sobre o problema social à medida que o filme se desenvolve, iniciando a narrativa ingênua ou ignorante do problema. À medida que a narrativa

se desenvolve, ele ou ela torna-se consciente do problema e, por vezes, compromete-se a lutar contra ele. Em segundo lugar, à medida que os protagonistas se tornam educados ou vítimas do problema social, são muitas vezes assistidos por outro personagem, muitas vezes um personagem secundário, que ajuda a educar o protagonista sobre o problema ou sugere alguma forma de enfrentá-lo. Tais procedimentos são observáveis em *American History X* (1998) e *The Believer* (2003), mas não em *Apt Pupil* (1998).

As análises destacam que os filmes enquanto propostas artísticas portadoras de discursividades repudiam as ações e ideologia dos personagens, enquanto buscam por justificar as escolhas e ações dos neonazistas. Indignações com a miséria, pobreza e instabilidade social, traumas de ordem pessoal/individual e a revolta consequente frente a impossibilidade de se fazer uma análise estrutural desses eventos/condições são alguns dos argumentos presentes nos filmes elaborados como razões para os personagens se tornarem neonazistas. Uma impossibilidade de crítica material mostrada em diversas cenas, como as opiniões de Derek sobre violência e desigualdade não sendo culpa de questões históricas, sociais, econômicas; e Daniel em sua abordagem conspiracionista no qual o pensamento materialista (como de Marx) serve apenas para dividir uma nação através do ódio de classe.

O antimaterialismo é essencial ao fascismo, como mostra Stanley Payne (2014, p. 8), pois reforça a importância do vitalismo, do idealismo filosófico e da metafísica da vontade em sua ideologia, necessários para criação de um tipo de homem-povo que recuperasse o verdadeiro sentido do natural e da natureza humana. Konder (2009, p. 79) declara que essa revolta ao materialismo histórico é uma “reativação apaixonada, inflamada, extremada, das convicções idealistas”. A partir desses princípios, “idealismo” deixa de ser uma teoria do conhecimento e se torna moral, positivo; e o materialismo converte-se em sinônimo para algo grosseiro, mesquinho e egoísta.

Com essas características individuais e coletivas, os filmes apresentam cenários para justificar a adesão dos personagens protagonistas a ideologia e mobilização nazista em um primeiro momento superficial:

American History X (1998): pobreza e morte do pai conservador e racista.

Apt Pupil (1998): curiosidade pelo que é obscuro, “que não nos mostram na escola”.

The Believer (2003): insatisfação com as respostas da teologia.

As obras são marcadas por momentos de aprofundamento do discurso ideológico descrito por Dias (2018, p. 183-184; 2018, p. 168), com o negacionismo (do antissemitismo, holocausto e da desigualdade social) presente, as noções de raça, pela via genética-mitologia e de mescla dessas duas categorias (material e metafísica), o medo “genocídio branco” e, por fim, o impulso à violência por meio um pragmatismo radical (Konder, 2009), ou culto à violência e à ação (Carsten, 1967), são elementos ideológicos destacados que compõem o objetivo social/individual dos neonazistas em tela de tornar-se americano tendo em vista um ideal nacional.

Para Nolte (1966, p. 363), a doutrina racial fascista proporciona uma individualidade indestrutível e inexpugnável, na busca por raízes que remetem a sentimentos de outro tempo, uma manifestação de um sentimento nacional. Esse mito nacional, para Carsten (1967, p. 235-236), caracteriza o fascismo como um apelo a todos os grupos sociais, todas as classes, de maneira a nunca ser revolucionário por ser ao mesmo tempo abrangente e extremista, realizando a manutenção do *Status Quo* com divisão de poder com o Partido (Estado Capitalista Monopolista).

Tais discursos ideológicos - racista e nacionalista - são utilizados pelos personagens protagonistas, que apropriam do que Konder (2009, p. 53) descreverá como “mitos irracionalistas” do nazismo, as noções de raça mitogenética, a abstrata nação e as conspirações universais, ao mesmo tempo que os personagens articulam seus “procedimentos racionalistas-formais de tipo manipulatório”, dos quais praticam e sofrem em posições de liderança (Derek subordinado a Cameron - Daniel a Curtis e Lina), convencimento e aliciamento de outros neonazistas para execução de suas vontades (sobretudo nos casos de Derek e Daniel), ou para chantagem e coação (que Toddy pratica com Dussander mas será vítima posteriormente).

As relações entre núcleos de personagens auxiliares com protagonistas desenvolvem papel central em uma diversificação que possibilita o protagonista repensar e contestar a homogeneidade segregadora imposta pela ideologia nazifascista (sobretudo arianonazista). De maneira que a contraposição entre personagens e seus ideais desenvolvem o problema social tematizado em cada filme (nos três casos a ascensão do neonazismo e suas consequências negativas tanto para os neonazistas quanto para a sociedade - dentro de uma configuração dialética de extremos - na qual em *Apt Pupil* (2009) o protagonista Toddy não sofre as consequências legais ou violentas por seus atos, mas é desprovido de seu senso de humanidade).

Simultaneamente, tais discursividades são complementadas/contrapostas à dimensão alegórica neonazista (símbolos, gestos, vestimentas, comportamentos). Os símbolos como expressões de representações desse mito nacional (Weber, 1965, p. 27) em apelação a todas as classes na escala social (Carsten, 1967, p. 232) e fetichização do militarismo (Adorno, 2020, p. 59).

Weber (1965, p. 27) justifica que as parafernálias fascista e nazista, uniformes, objetos, bandeiras etc, servem a uma função compensatória de natureza mágica e mitológica, experiências coletivas. As cerimônias fascistas e nazistas se parecem com

grandes ritos e sacramentos de reavivamento e energização, usados para fins propagandísticos e de reforço do mito racial ou imperial como ferramenta na luta por poder.

Parte essencial para a crença individual e coletiva dos fascistas, o mito nacional, constitui-se como a promessa de um passado distante de um império poderoso, que deve ser reavivado no presente através da expansão territorial imperialista. Mito esse que precisa de símbolos, como explica Carsten (1967, p. 231-232), como nos exemplos da suástica do Arianismo, os fasce da República Romana; o jugo e as flechas.

Os filmes realizam uma mescla de símbolos nacionais, como a bandeira dos EUA (símbolo máximo e base do nacionalismo estadunidense), dos Confederados, símbolos de grupos supremacistas dos EUA, com a dimensão simbólica nazista clássica: suásticas, o *Totenkopfverbände*, raios da SS, e as personalidades de liderança do Partido Nazista alemão, entre elas Himmler, Eichmann, Goebbles e, óbvia e principal, Adolf Hitler.

The Believer (2003) apresenta uma questão específica nesse debate. Daniel intercala entre essas duas dimensões e cria seu próprio símbolo, uma combinação do alfabeto hebraico com uma suástica, que ele tatua no braço. Sua jornada e

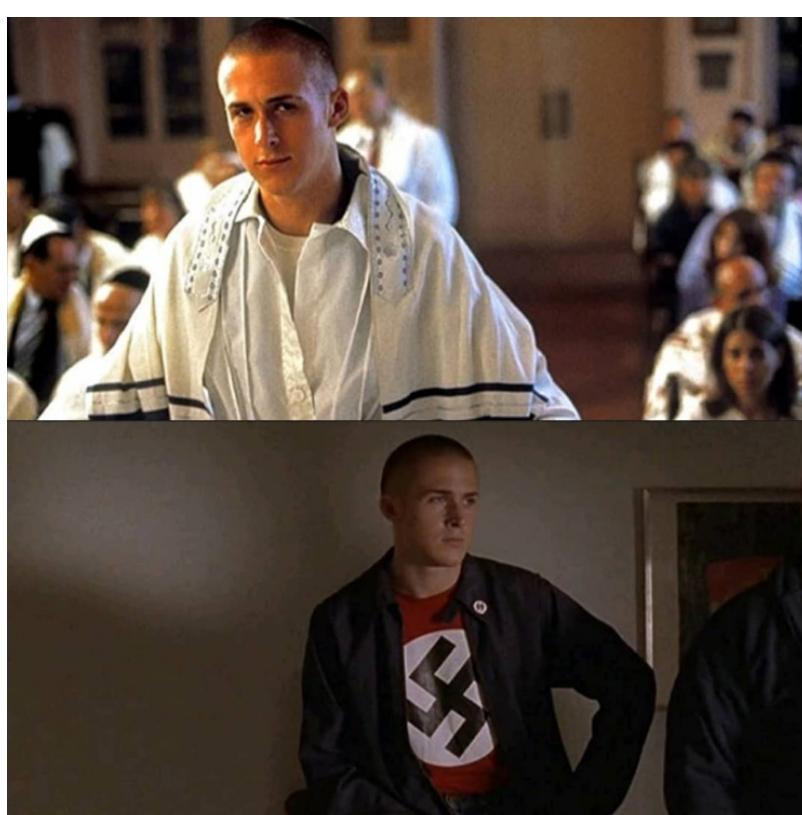


Figura 4 - Dimensões simbólicas de Daniel em *The Believer* (2003).

Fonte: Prime Video.⁶

contradições são o tempo todo tensionadas por essas dimensões.

De maneira alegórica, espaços e instituições como a militância neonazi (retórica-pragmatismo), a Yéshiva (educação-repressão), a escada (declinar-se-elevar-se) possuem seus extremos.

Outra característica relevante é a da *militância organizada* retratada em *American History X* (1998) e *The Believer* (2003) apresentar as reformulações reveladas por Kathleen Belew (2018), na qual os grupos supremacistas brancos estadunidenses passam a se organizar em células de poucos membros, com treinamento paramilitar e dedicados a travar uma “guerra interna” contra os Estados Unidos cujo governo deixou de representar seus ideais nacionalistas reacionários e racistas.

Essas considerações permitem refinar e aprofundar as análises dos protagonistas dentro dos *fenômenos* (filmes) a partir das contribuições teórico-práticas da “escala F”, “contradições da personalidade autoritária” (Adorno, 2019; Horkheimer, 2019, p. 29-30) e o nazismo enquanto “resistência prática e violenta a transcendência” (Nolte, 1966, p. 529).

Nesse primeiro aprofundamento crítico, na busca pelo teor-factual dessa Constelação Fílmica, foi possível encontrar a conexão teórica entre discursividades apresentadas pelos protagonistas das obras com leituras da ideologia e organização nazista histórica e com as argumentações e remodelações neonazistas, incluindo um debate frutífero com a Teoria Crítica frankfurtiana, bem como a tradição do Cinema de Problema Social, com o qual os filmes dialogam por suas questões elementares e estruturais em maior ou menor grau. Porém, apenas com a revelação do teor-verdade das obras, esses elementos da crítica factual poderão ser encaixados e, assim, poderemos também descobrir a real relevância de tais articulações com o resultado final de uma pesquisa maior em desenvolvimento.⁷

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura 1**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Elementos do antissemitismo. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ADORNO, Theodor W. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- ADORNO, Theodor W. **Aspectos do novo radicalismo de direita**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduibilidade técnica. In: LIMA, L. C. **Obras escolhidas, v. 1: magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaios Reunidos**: Escritos sobre Goethe. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2009.
- BELEW, Kathleen. **Bring the War Home. The White Power Movement and Paramilitary America**. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 2018.
- BERTOLLI FILHO, Claudio. Hollywood contra o nazismo: a construção cinematográfica do “inimigo alemão” (1939-1944). **Revista Livre de Cinema**, v.3, n.3, p. 80-115, 2016. Disponível em: <<https://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/93/115>>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- BUCK-MORSS, Susan. **The origin of negative dialectics**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and The Frankfurt Institute. 1. ed. New York: The Free Press, 1977.
- CARSTEN, F. L. **The rise of Fascism**. Berkeley: University of California Press, 1967.

DIAS, Adriana Abreu Magalhães. **Observando o ódio:** entre uma etnografia do neonazismo e a biografia de David Lane. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1060866>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

HORKHEIMER, Max. Prefácio. In: ADORNO, Theodor W. **Estudos sobre a personalidade autoritária.** 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

KELLNER, Douglas; RYAN, Michael. Social Problem Films. **Camera política:** the politics and ideology of contemporary Hollywood film. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

KERSHAW, Ian. **The Nazi Dictatorship:** Problems and Perspectives of Interpretation. London: Edward Arnold, 1985.

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo.** 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.

KURTZ, Adriana. A construção cinematográfica do Holocausto e seus riscos [Entrevista concedida à Leslie Chaves]. **IHU Online.** Edição 501, 27 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6787-a-construcao-cinematografica-do>>. Acesso em: 18 jan. 2025.

MALAND, C. The Social Problem Film. In: **Handbook of American film genres.** New York: Greenwood Press, 1988.

NEALE, Steve. Social Problem Films. **Genre and Hollywood.** London/New York: Routledge, 2000.

NOLTE, Ernst. **Three faces of Fascism.** New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.

PAYNE, Stanley G. **El Fascismo.** Madrid: Alianza Editorial, 2014.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n.45, p. 153-165, set-dez 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>>. Acesso em: 18 jan. 2025.

WEBER, Eugen. Introduction. In: ROGGER, Hans; WEBER, Eugen. **The European Right: A Historical Profile.** Berkeley: University of California Press, 1965.

WILT, David; SHULL, Michael. Social problem films. In: ROLLINS, Peter C. (ed.). **The Columbia Companion to American History on Film.** New York: Columbia University Press, 2003.

Obras audiovisuais

AMERICAN History X. Direção de Tony Kaye. New Line Cinema: EUA, 1998.

APT Pupil. Direção de Bryan Singer. TriStar Pictures, Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment: EUA, 1998.

THE BELIEVER. Direção de Henry Bean. Seven Arts Pictures: EUA, 2003.

Notas

¹ Este artigo é uma versão estendida, revisada e ampliada do trabalho *Protagonismo Neonazista: contradições nas representações sociais e políticas no cinema estadunidense entre as décadas de 1990 e 2000*, apresentado durante o 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em 2024.

² Em português, respectivamente: *A outra História Americana* (1998), *O Aprendiz* (1998) e *Tolerância Zero* (2003).

³ Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Aprendiz-O/0MYA9Q114L7B8D3WHI93K46KJU>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁴ Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/A-Outra-Hist%C3%A3ria-Americana/0OB8QL8YV1YKYTSNSOGGKY7N22>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁵ Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Aprendiz-O/0MYA9Q114L7B8D3WHI93K46KJU>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁶ Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/The-Believer/OQBUFVUDXLWVF8UDNO7AXQDNBO>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁷ A próxima etapa da pesquisa implicará um entendimento de como os conceitos de nação, raça e imaginário são desenvolvidos no viés histórico nazista e norte-americano para assim encontrarmos a “origem” dessas concepções. Nessa etapa posterior também será iniciada a análise que buscará o teor de verdade dos filmes que formam a Constelação Fílmica apresentada.

SOBRE O AUTOR

Victor Finkler Lachowski é doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPR), mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPR) e bacharel em Publicidade Propaganda (UFPR). Profissional nas áreas de Redação Publicitária, Roteiro, Escrita Criativa e Docência. Pesquisador integrante do NEFICS - Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR/PPGCOM-UFPR/CNPq). Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Bolsista CAPES-DS. Subeditor-chefe da Revista PELÍCULA. Autor da coletânea de contos *O Insosso e o Insólito entre os Pinheirais*. Roteirista do jogo *Legado das Araucárias*. E-mail: victorlachowski@hotmail.com

Recebido em: 29/1/2025

Aprovado em: 30/5/2025

YOUNG CHORISTERS, 650-1700: ENTRE VOZES E SILENCIAMENTOS

YOUNG CHORISTERS, 650–1700: BETWEEN VOICES AND SILENCES

Anderson Carmo de Carvalho
PROPED-UERJ

Resumo

Em 2008, Susan Boynton e Eric Rice publicaram uma coletânea com 12 artigos de diferentes musicólogos. O livro, intitulado *Young Choristers, 650-1700*, explora a vida de jovens cantores de corais eclesiásticos na Europa, entre os anos de 650 e 1700. A obra apresenta um panorama inédito sobre a administração, o ensino, a educação musical, a rotina, a performance e as concepções de infância associadas a uma prática que atravessou séculos em diversos países do continente. Embora cada região apresentasse características próprias, a abordagem comparativa revelou pontos em comum dessa tradição, reforçando a compreensão da infância como fenômeno plural, não redutível ao singular. O tema do livro fomenta reflexões sobre a relação das crianças e o ensino-aprendizagem de artes, sobre o uso de fontes no campo da historiografia das infâncias, sobre a presença das crianças na cultura e como os adultos criam imagens de infâncias a partir das ideias e conceitos que elaboram sobre as crianças.

Palavras-chave:

Educação musical; coral infantojuvenil; história da música; história da educação musical; história da educação.

Abstract

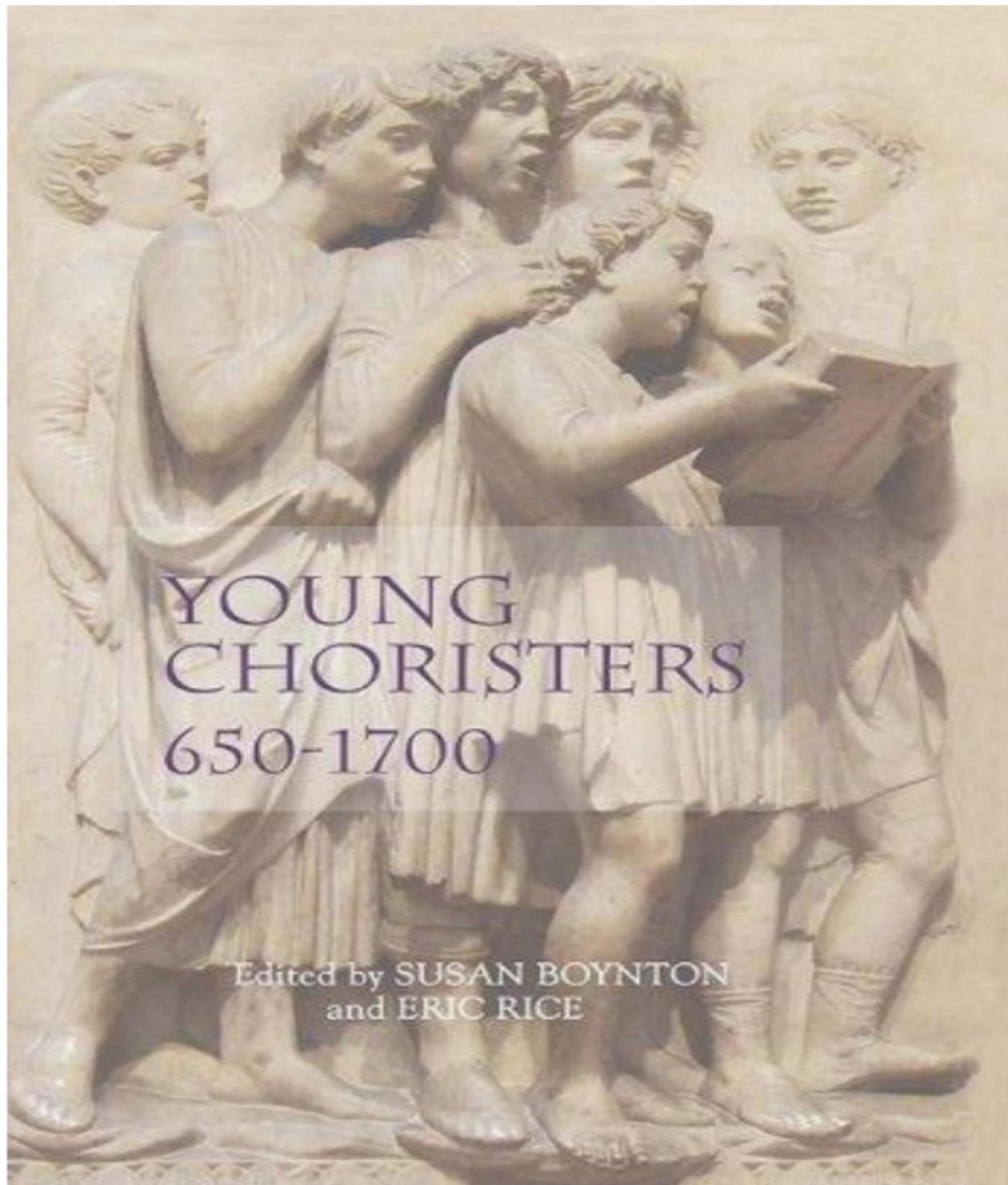
In 2008, Susan Boynton and Eric Rice published a collection of 12 articles by different musicologists. The book, entitled *Young Choristers, 650-1700*, sought to explore the lives of young church choir singers in Western Europe between 650 and 1700. The work presents an unprecedented overview of the administration, teaching, musical education, routine, performance, and conceptions of childhood associated with a practice that spanned centuries in various countries on the continent. Although each region had its own characteristics, the comparative approach revealed commonalities in this tradition, reinforcing the understanding of childhood as a plural phenomenon that cannot be reduced to the singular. The book's theme encourages reflection on the relationship between children and arts education, on the use of sources in the historiography of childhoods, on the presence of children in culture, and on how adults create images of childhood based on the ideas and concepts they develop about children.

Keywords:

Music education; children and youth choir; music history; history of music education; history of education.

RESENHA DA OBRA

BOYNTON, Susan; RICE, Eric (ed.). **Young Choristers, 650-1700.** Martlesham, Suffolk, Inglaterra: Woodbridge, Boydell Press, 2008.



O LIVRO, EM ANDANTE

A obra *Young Choristers, 650-1700*, organizada por Susan Boynton e Eric Rice (Woodbridge, Boydell Press, 2008) é uma coletânea extensa, fruto do esforço de diversos musicólogos que, a partir de uma ampla variedade de fontes históricas, buscam interpretar evidências do passado com o objetivo de desvendar, contextualizar e problematizar a vida de jovens coristas eclesiásticos, atores centrais de uma tradição musical secular. Neste texto, apresento os capítulos tomando como referência os países onde as atividades eram realizadas; na sequência, destaco dois artigos que tratam da educação de meninas, e, posteriormente, comento o capítulo dois, que considero o mais aprofundado no campo das metodologias em Educação Musical. Por fim, teço uma análise da coletânea em seu conjunto. Incluo nas notas de rodapé links para gravações e exemplos sonoros mencionados ao longo da resenha e, adicionalmente, disponibilizo todos esses materiais em uma pasta na nuvem, de modo a possibilitar que a leitura seja também uma experiência auditiva.¹

Os capítulos um e doze abordam a vida de jovens coristas em Roma. O primeiro foi escrito pelo musicólogo Joseph Dyer, é um estudo sobre como era a rotina dos coristas na *Schola Cantorum*, uma instituição voltada à formação de cantores para o serviço litúrgico. A escola também funcionava como orfanato, assim como era mantida pela oblação² de meninos. Dyer descreve o surgimento de evidências documentais sobre os meninos, seus papéis na liturgia, e como se organizavam nas carreiras clericais de Roma. Também esclarece sobre a fundação do orfanato romano, de influências bizantinas, que seguiu o modelo do *Orphanotropheion de Constantinopla*. O autor ressalta que foi na *Schola Cantorum* onde foram educados os papas Gregório I (540-604) e o Papa Sérgio I (687-701), demonstrando que a Educação Musical por meio do canto litúrgico era um pilar de formação clerical em Roma.

No capítulo doze, o musicólogo Noel O'Regan analisa a vida de jovens coristas também em Roma, descrevendo suas rotinas em basílicas (como São Pedro), igrejas paroquiais, confrarias, colégios e orfanatos que recrutavam crianças para o serviço musical entre os séculos XVI e XVII. O autor mostra que os meninos participavam de treinos diários

e intensos, destinados a garantir um alto nível performático. A educação musical era avançada e abrangia o cantochão, a polifonia, o *alla mente* (contraponto improvisado), a leitura à primeira vista, a teoria musical e os *passaggi* (ornamentos vocais). O texto também aponta a presença dos *castrati*³ em Roma: a prática da castração era vista como um recurso para preservar a voz aguda no serviço litúrgico das capelas, prolongando a carreira de meninos talentosos. Os capítulos refletem sobre o paradoxo entre a consagração da performance e a exploração da infância, marcada por contratos rigorosos de trabalho e educação, uso exaustivo da voz e intenso controle institucional, justificado pelo acesso à educação, à busca incessante por prestígio cultural e pela promessa de ascensão social.⁴

Os capítulos quatro e dez, tratam de práticas na Inglaterra Medieval. O capítulo quatro examina os papéis de meninos cantores no drama religioso na Inglaterra entre 1400 e 1600. O musicólogo Richard Rastall, por meio de registros financeiros, descreve que a produção de teatro era constituída por atores crianças e adolescentes, iniciantes ou experientes, desempenhando papéis de anjos, mulheres, crianças inocentes ou jovens. Além do estudo em Latim, a educação musical e teatral incluía a interpretação, o treinamento vocal polifônico, a leitura musical, o treinamento da oratória, a leitura da língua e a disciplina coral. O canto dos meninos, além de serem atores mais baratos, era percebido como símbolo de pureza, associando sua voz e aparência angelical às dimensões espirituais da encenação litúrgica.

Ainda na Inglaterra, entre 1500 e 1560, no capítulo dez do livro, a musicóloga Jane Flynn analisa e propõe interpretações sobre a trajetória dos jovens Thomas Whythorne e Thomas Mulliner, sendo este último, provavelmente, também aluno do mestre John Heywood.⁵ Por meio de fontes históricas como manuscritos musicais (*Mulliner Book*),⁶ registros autobiográficos, documentos de catedrais, contratos de aprendizagem, tratados e literatura contemporânea sobre o ensino de música no século XVI, a pesquisadora demonstra que, na Inglaterra Tudor, a transição do menino de coro para jovem aprendiz após a muda vocal não era apenas um 'fim' de carreira. Tratava-se, antes, da possibilidade de continuidade em uma formação profissional abrangente, na qual música, teatro, poesia e gramática se integravam e abriam

caminho para uma trajetória promissora na vida adulta. No capítulo, as fontes evidenciam que os aprendizes seguiam regras austeras, aprendiam *pricksong* (canto de polifonia escrita), *faburden* (técnica inglesa de improvisar harmonizações a três vozes sobre um canto-chão),⁷ *descant* (adição de uma voz superior improvisada sob o canto-chão), execução de alaúde, órgão e *virginals* (instrumento de teclado da família do cravo), além de gramática latina. Também tinham obrigações diversas como auxiliar o mestre, copiar música, instruir coristas mais jovens, cuidar dos órgãos e até participar de desfiles cívicos e festividades teatrais. Nos dois capítulos, os autores demonstram o quanto os meninos cantores foram fundamentais na configuração, tanto no teatro religioso inglês, quanto em atividades culturais diversas dessas comunidades. Foram atores fundamentais da cultura artística de um tempo, conhecimento pouco explorado quando se fala da história das artes.⁸ Rastall é um dos poucos a utilizar um registro bibliográfico na coletânea. Importante ressaltar o paradigma que Flynn aborda acerca da tragédia da muda vocal (geralmente mencionada como evento de reclusão, exclusão ou expulsão), quando então elenca que no caso inglês, haviam estratégias de continuidade após os efeitos dessa maturação fisiológica.

As partes seis, sete e oito são escritas a partir de atividades de jovens coristas no da França. No capítulo seis, Andrew Kirkman trata das práticas em Saint-Omer na Baixa Idade Média. Nos capítulos sete e oito, Alejandro Planchart descreve a rotina e o papel dos coristas na Catedral de Notre-Dame e colegiadas no século XV, e Sandrine Dumont realiza um estudo socioantropológico da *maîtrise* (Escolas de Música) da Catedral de Notre-Dame após o Concílio de Trento (século XVI), ambos na cidade de Cambrai (fronteira com a Bélgica). O que se pode extrair de comum entre os escritos é que esses grupos musicais possuíam significativo valor para as atividades litúrgicas, como missas, vésperas, festas solenes, comemorações, dramas litúrgicos e encenações religiosas, além de cerimônias privadas contratadas. Geralmente, eram responsáveis pelas linhas agudas do contraponto polifônico, muitas vezes sustentando a beleza sonora associada à inocência infantil, papel extremamente importante para a imagem que a Igreja desejava transmitir nas cerimônias.⁹

Por esses passos, os autores demonstram como o símbolo da criança foi utilizado no ideal cristão por meio das dicotomias entre o profano e o sagrado, a pureza e o pecado, a obediência e a autonomia, o som e o silêncio. A criança imaginada é, certamente, um marco dessa tradição milenar, e os autores evidenciam com clareza a dimensão dessa prática educativa.

Em todos os casos, os meninos eram recebidos entre 7 e 10 anos, vivendo em regime rígido de internato, em contato restrito com seus familiares. Eram acompanhados pelo *magister puerorum* (mestre), vivendo uma rotina de horas de estudo de música, instrução em leitura, escrita e moral religiosa, altamente regimentada por oração, ensaios, ofícios, aulas de latim, refeições supervisionadas e pouco tempo livre. Além disso, diversos registros sugerem que as punições físicas por parte dos mestres eram consideradas algo normal e necessário. Outro tema da tradição francesa de corais infantojuvenis que emerge nos três capítulos é a *defectus vocis* (muda vocal). Ela se apresenta como um momento decisivo que definia o futuro dos meninos: alguns tornavam-se *petits vicaires* (coristas adultos de apoio), outros recebiam bolsas de estudo em universidades (Paris, Louvain, Colônia) e alguns ingressavam em ordens religiosas. A muda vocal provavelmente era um momento de muita dor e incerteza para muitos jovens cantores, pelo sentimento de perda ou de “castração” social que a mudança fisiológica causava, na medida em que essa também poderia mudar o status social do jovem cantor.

No capítulo cinco, Juan Jiménez analisa a participação dos *mozos* (rapazes coristas geralmente ligados ao canto-chão) e dos *seises* (sexteto seletivo e especializado na polifonia) na vida musical da Catedral de Sevilha entre os séculos XV e XVI. O autor observa que foi durante o século XV que ocorreu a especialização do grupo polifônico, assim como o cargo de *magister puerorum* (mestre dos meninos, responsável por ensinar canto e gramática, além de cuidar da saúde, alimentação e moradia), documentado em 1419 e consolidado por bulas papais, como as de Eugênio IV (1439) e Nicolau V (1454). Apesar de não haver fontes que registrem as metodologias de ensino adotadas, sabe-se que os meninos estudavam canto-chão, polifonia, contraponto e composição. Eram partícipes fundamentais nas atividades litúrgicas, em cerimônias, missas, ofícios e procissões,

encenando, dançando e cantando tanto monodia quanto polifonia, assim como em cerimônias votivas, fundações privadas e rituais fúnebres, garantindo renda extra para a manutenção do grupo. O texto detalha um sistema de bolsas de estudos para quando a voz dos meninos mudava. A Catedral de Sevilha serviu como um centro de excelência que formou compositores famosos. O modelo de educação de jovens coristas de Sevilha contribuiu para a vida musical religiosa e também projetou carreiras de músicos importantes na Espanha renascentista.

Na unidade nove, escrito pelo maestro coral e musicólogo Eric Rice, também organizador da coletânea, há um estudo sobre a *Marienkirche de Aachen* (Igreja de Santa Maria), na Alemanha.¹⁰ O texto mostra como a educação musical e a performance dos meninos de coro estavam diretamente ligadas ao sistema de doações memoriais. O desejo dos doadores de garantir missas por suas almas impulsionou a criação de bolsas de estudo que possibilitaram aos jovens cantores transitar do serviço coral para a vida universitária. O autor interpreta as fontes sugerindo que, em Aachen, a música funcionava simultaneamente como devoção, arte e mecanismo de mobilidade social para os jovens coristas. Assim, homens investiam seus recursos tanto para assegurar o bem-estar espiritual após a morte quanto para garantir a continuidade de uma tradição musical. Os dois autores descrevem a consolidação das *maîtrises* como símbolos de prestígio urbano e eclesiástico. Sevilha investia recursos vultosos na formação e manutenção dos *seises* e em Saint-Omer, os meninos eram um espetáculo de fé e status social que compunha o imaginário do esplendor sagrado. Essas duas experiências, apesar de esplendorosas, de alguma forma parecem ofuscar experiências próprias da infância.

Os capítulos três e onze tratam do ensino de jovens meninas e suas rotinas educacionais em espaços eclesiásticos. No capítulo onze, Colleen Reardon descreve e analisa a educação musical das meninas, futuras freiras, em conventos femininos de Siena, na Itália, entre os séculos XVII e XVIII. As *educande* (meninas) eram recebidas a partir dos 7 anos de idade e podiam permanecer como pensionistas até o casamento ou seguir como noviças ao professar votos. Segundo Reardon, a experiência musical no convento poderia ser

encarado como elemento de prestígio e caminho de formação cultural para mulheres, já que não havia outros espaços públicos acessíveis para a atuação da alma feminina. A formação musical iniciava com *laude* (cantos devocionais simples), uníssonos e memorizados, que compunham encenações e procissões. O ensino podia ser dado por freiras especializadas ou por mestres externos autorizados que treinavam as meninas em solfejo, contraponto e polifonia. Já no capítulo três, Anne Bagnall Yardley investiga a educação musical de meninas em conventos ingleses medievais, destacando o aprendizado do canto e da leitura. A música era essencial para o ofício divino, e o canto litúrgico constituía a principal forma de letramento litúrgico e musical. A educação musical era composta do uso da mão guidoniana,¹¹ da composição de cânticos e de exercícios vocais que exploravam escalas, intervalos e mutações de hexacordes, funcionando como aquecimento vocal e treino de memória. Certamente, Colleen Reardon e Anne Bagnall Yardley trazem uma importante contribuição para o campo desse estudo quando investigam e somam as mulheres a essa rede cultural de fazer música. Seus escritos demonstram em comum o papel das meninas como guardiãs da tradição musical e mediadoras do sagrado, mas também revelam o quanto essa participação estava condicionada pela autoridade masculina e pela clausura, a retidão, a obediência e diferente dos meninos, não serviria como profissão musical, apenas como devoção. Reardon tem seu objeto de investigação no século XVII, já Yardley, entre os séculos XIII e XVI, e pouco se vê a jovem mulher autônoma e livre, mesmo que em tempos díspares. Entretanto, é relevante que *Young Choristers, 650-1700* tenha incluído as meninas nos saberes sobre esse importante tema, tradicionalmente descrito na atuação com garotos.

O capítulo dois, escrito por Susan Boynton, trata da educação musical dos meninos cantores (*oblati*) em mosteiros e catedrais medievais como membros essenciais da comunidade monástica, que subordinados aos serviços litúrgicos, recebiam da Igreja: moradia, alimentação e instrução. Os meninos participavam diariamente do Ofício Divino e da Missa, exercitando cantos, responsórios, antífonas e leituras, com distinções de dificuldade segundo idade e experiência. O *armarius* (bibliotecário e mestre da escola) era responsável pela educação dos *oblati*, organizando o estudo e

o succendor (assistente do precentor) cuidava do ensino prático de canto. O capítulo também aborda a *Boy Bishop* (Festas do Menino-Bispo), cerimônia em que um corista era nomeado bispo por um dia. Eles dirigiam partes da liturgia, simbolizando inversão hierárquica e um possível protagonismo infantil. Textos sobre os costumes monásticos, escritos pedagógicos com comentários e tratados musicais, sugerem que a alfabetização era realizada por meio da música, além disso a educação musical dos meninos era composta por cantos de gêneros simples e também complexos. Os estudos incluíam ensaios supervisionados, prática de memorização e leitura silenciosa de salmos/hinos. Tendo como metodologia a memorização da tradição oral e a leitura de textos pedagógicos, esses estudos introduziram sistemas de notação e solmização¹² que facilitaram a aprendizagem do canto. Dentre os métodos utilizados, também constava os trabalhos pedagógicos de Guido d'Arezzo.¹³ Boynton realiza uma escrita que tece a pesquisa documental, a análise musicológica e perspectiva histórico-pedagógica. Descreve que o ensino musical estava atrelado ao controle dos corpos, por meio de uma tradição educativa, espiritual e performática baseada na virtuosidade¹⁴. Ela analisa detidamente as práticas de ensino em música. De outro modo, a leitura deste capítulo, nos conduz ao exame da oblação, entendida como um possível ato de violência institucional simbólica que, disfarçada de caridade, era também uma estratégia política de manutenção e submissão a um sistema milenar, responsável por regular uma cosmovisão de mundo mediada pela religião.

APONTAMENTOS, EM ADAGIO

O livro *Young Choristers, 650-1700* é uma coletânea que, a partir de múltiplas fontes históricas, traça um amplo panorama da tradição dos corais infantojuvenis na Europa Ocidental, oferecendo um rico conjunto de informações sobre a educação e a organização dos coristas na Idade Média e no início da Idade Moderna. As investigações apresentadas são consistentes e revelam, também por meio das notas de rodapé, uma rede sólida de estudos construída ao longo de décadas por musicólogos e historiadores dedicados à música medieval e à infância.

A obra oferece contribuições significativas a três

campos de pesquisa. Primeiro, à Historiografia das Infâncias, ao extrair dos registros arquivísticos relatos sobre a vida das crianças nesse período e ao examinar fontes que constroem um repertório de imagens e representações das infâncias a partir de uma prática musical secular. Ademais, a obra reforça a compreensão da infância como fenômeno plural, ao evidenciar as distintas características de cada instituição analisada, mesmo quando inseridas em uma prática cultural controlada e normatizada por uma instituição única, de tradição rígida e dogmática. Segundo, à História da Educação e a Educação Musical, ao descrever métodos de ensino e aprendizagem voltados a crianças e jovens em instituições diversas (mosteiros, catedrais, igrejas colegiadas, igrejas paroquiais, seminários e orfanatos), bem como ao evidenciar rotinas e performances infantojuvenis inseridas na produção cultural europeia (música e teatro), de meninos e meninas. Não menos pertinente, o panorama historiográfico revela as origens de importantes tratados, além de métodos de ensino e práticas vocais que ajudaram a moldar a música ocidental e o ensino da arte coral.¹⁵ O livro também demonstra como o advento da polifonia, junto ao fato das mulheres não poderem compor o canto litúrgico, possibilitou que as crianças, detentoras de tessituras agudas, fossem incorporadas às práticas educacionais e culturais da música sacra. Uma outra contribuição seria à História da Música, ao dar visibilidade às crianças, sujeitos raramente lembrados pelos compêndios tradicionais do tema. Dessa forma, a obra borra a narrativa centrada em figuras excepcionais, como a infância de Mozart,¹⁶ ou nas instituições corais, eclesiásticas medievais e renascentistas, geralmente analisadas a partir da conexão entre orfandade, instituições religiosas e a escolarização musical. As crianças permanecem, em grande medida, ausentes dos livros e compêndios de História da Música, e esta coletânea se destaca como uma das raras publicações dedicadas a explorar as relações entre história, música e infância no eixo ocidental. É preciso destacar, na história da música, a qualidade artística excepcional desses corais,¹⁷ cuja excelência coletiva, própria de uma prática musical de conjunto, frequentemente acaba por ocultar as individualidades que os constituem, sobretudo as crianças, sujeitos tantas vezes marginalizados.

Sobre a pesquisa historiográfica, alguns pontos são

pertinentes. O livro aborda uma significativa faixa geográfica da Europa e um extenso período histórico. Portanto, é relevante a intenção dos organizadores em buscar não uniformizar a experiência. Contudo, é pertinente ressaltar que trabalhos que tratam de fenômenos da história por meio da longa duração (Braudel, 1965) são frequentemente contestados pelo fato de reduzir a ação humana e invisibilizar os sujeitos (Certeau, 2017). Com isso, e também pela escassa presença de fontes autobiográficas, o livro tem maior proximidade com a instituição do canto coral educacional do que com a memória de seus jovens cantores.

Em outro aspecto da discussão, o campo da(s) História(s) da(s) Infância(s)¹⁸ já estabeleceu bases para além do paradigma de uma infância universal e a publicação dialoga com essa interpretação. São múltiplas as obras que refutaram as teses de Ariès (2006),¹⁹ de que não havia a ideia de infância antes da Idade Moderna, e que havia pouco ou nenhum sentimento e afeto pelos pequenos. Autores como Postman (1999), Pollock (1983), Shahar (1992), Hannawalt (1993), Ryan (2013)²⁰ e, especialmente, Heywood (2004, 2010) apoiaram-se na consideração de compreender a infância na pluralidade do tempo e do espaço. Além disso, outros trabalhos ressignificaram o tema em medidas não euro-americanas e de significativa visibilidade às crianças quando da escrita historiográfica (Heywood, 2012; Fass, 2013. Aderinto, 2015).²¹

O editorial de 2020 da *The American Historical Review* publicou uma seção *AHR Exchange*²² com a participação de seis historiadores da infância, o que evidenciou que a área não é um campo novo, mas ainda é marginalizado pelos pares. Na publicação, Sarah Maza (2020) inicia o debate e argumenta que parte do problema das investigações não é a falta de fontes, mas sim a identidade transitória das crianças, que quando aparecem, são quase sempre mediadas por vozes adultas. A publicação contribui para pensar o modo como compêndios de história sobre as crianças no passado devem ser descritos *com elas*, ou seja, deslocar a história *das* crianças para história *por meio* das crianças, tratando-as não como símbolos ou objetos, mas como atores sociais e sujeitos históricos que intervêm, em alguma medida, na produção de cultura(s) e nas relações sociais.

Tendo essas considerações sobre coletas

historiográficas nesse campo, *Young Choristers, 650-1700* é uma coletânea essencial por seu ineditismo, entretanto, ainda espelha um apanhado histórico adultocêntrico, onde, em significativa medida, são silenciadas as vozes das crianças e jovens. Em seu prefácio, os organizadores anunciam a dificuldade de encontrar testemunhos em primeira pessoa de jovens coristas ou mestres de capela. É fato que as crianças pouco deixaram registros sobre suas perspectivas (Heywood, 2004), entretanto é preciso problematizar como se lê a fonte histórica e quais aspectos são possíveis capturar desses objetos que liguem o passado ao conhecimento do presente quando se tratam das crianças (Mintz, 2020; Sandin, 2020).

Embora o livro trate de crianças e adolescentes cantores que passaram parte significativa de suas vidas utilizando suas vozes para fazer arte, e de crianças que foram ouvidas por diversos públicos durante suas vidas, as evidências históricas, ainda que abundantes, silenciam as próprias interpretações dos jovens cantores sobre a experiência de viver nessas enrijecidas engrenagens clericais. Por isso, no decorrer dos artigos, apesar da significativa quantidade de traços do passado, pouco conseguimos ouvir os meninos e meninas falando de si, de seus sentimentos e visões de mundo. Persistem nas fontes, as marcas de uma infância submetida à ausência da família, a dor da muda vocal, a castração física e emocional, à reclusão, às violências físicas acompanhadas de possíveis abusos sexuais²³ e institucionais, o apagamento e a repressão ao amor hétero e homoafetivo, às longas horas de ensaio e à cobrança incessante pela performance impecável e *angelical*, ou seja: o controle adulto sobre os corpos infantis em nome da educação, da estética da arte e da purificação da alma.

Maza (2020, p. 1263) enfatiza que a “criança imaginada” (figura simbólica, cultural e política que os adultos produzem e manipulam) é um símbolo poderoso. No caso dos jovens cantores eclesiásticos, eles simbolizavam algo caro para a igreja: a submissão, a obediência e o ideal de inocência e pureza. Tais premissas estão intimamente ligadas ao ideal religioso e ao contexto de uma filosofia baseada no temor a Deus. A infância pretérita distingue-se de forma significativa da contemporânea; todavia, o conceito de “criança-aluno” (Boto, 2002, p. 28), entendido como sujeito

"incompleto" (Sarmento; Pinto, 1997, p. 3), e a ideia da criança como um "vir a ser" (Corsaro, 2011, p. 19) continuam a persistir no imaginário coletivo atual, fomentados pelo binarismo entre crianças e adultos.

Como último aspecto emergente, esse tipo de literatura científica, que envolve descrição de processos de ensino e aprendizado em artes no passado, nos provoca a refletir como pensamos as relações entre adultos e crianças nas rotinas escolares formais e não formais hoje. Como fomos ensinados e como lecionamos. Como concebemos e praticamos a relação intergeracional. De que forma a busca pelo virtuosismo se apresenta nas práticas em Arte-Educação. Trabalhos em Educação Musical, como os de Boynton e Kok (2006) e Campbell e Wiggins (2013), vêm investigando as crianças na diversidade das culturas a partir do protagonismo de suas práticas. Outros como Carvalho (2020; 2022), Madalozzo e Madalozzo (2021) e Brito (2025) (sobre a prática coral com crianças), também têm se apoiado em perspectivas que escutam o fazer musical das infâncias por uma chave epistêmica distinta, na qual as crianças não são participantes passivos do processo de fazer música. Em contraste às abordagens pretéritas que concebiam as crianças como meras receptoras e reproduutoras das artes, o ensino de música tem cultivado a cultura das infâncias, reconhecendo-as como agentes ativos da sociedade. As crianças possuem voz, portanto, não se trata de conceder voz a elas, mas de impedir que a escuta adulta as silencie. O ensino de música deve ser feito *com* as crianças (Carvalho, 2025, p. 10).

Em suma, *Young Choristers, 650-1700* representa um marco divisor de águas para o campo das relações entre crianças, música e história do Ocidente. Trata-se de um compêndio de grande relevância para arte educadores, pois reúne informações inéditas e abordagens inovadoras sobre o tema, contribuindo para os campos da História da Infância, da História da Educação, da Educação Musical e da História da Música Ocidental. Os artigos evidenciam as tensões que atravessam a experiência infantil: entre o cuidado e a disciplina rígida, entre a educação e a exploração, entre o rigor historiográfico e o silenciamento das vozes infantis nas fontes. Além disso, a obra fomenta a discussão sobre as possibilidades de recuperar as perspectivas das crianças na historiografia das infâncias. Mais do que

um estudo sobre a história da música, a coletânea convida à reflexão sobre o lugar das vozes infantis e a necessidade de uma escuta sensível dos adultos nas práticas educativas com crianças. Ao iluminar os modos como diferentes épocas construíram ideias, valores e lógicas sociais, o livro nos leva a reconhecer que nossas formas de pensar e educar pela arte não são naturais nem imutáveis, mas escolhas culturais e históricas, sujeitas à crítica e sempre abertas à revisão. É fato que as crianças possuem uma estrutura biopsicofísica diferente dos adultos, entretanto, o modo como lidamos com isso, é cultural (Carvalho, 2025). Desse modo, a coletânea se afirma como uma fundamental obra historiográfica, e se torna um ponto de partida para investigações que busquem ampliar o reconhecimento da agência infantil na(s) história(s) da música e seus ensinos.

REFERÊNCIAS

- ADERINTO, Saheed (org.). **Children and Childhood in Colonial Nigerian Histories**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- ALCUBIERRE, Beatriz; SOSENSKI, Susana. **Historia mínima**: Las infancias en México. Ciudad de México: El Colegio de México, 2024.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- BLACKING, John. **Venda Children's Songs**: a study in ethnomusicological analysis. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BOTO, Carlota. O desencantamento da criança: entre a Renascença e o Século das Luzes. In: FREITAS, Marcos Cesar de; KUHLMANN JR., Moysés (org.). **Os intelectuais na história da infância**. São Paulo: Cortez, 2002. p. 11-60.
- BOYNTON, Susan; KOK, Roe-Min. The Sociomusical Role of Child Oblates at the Abbey of Cluny in the Eleventh Century. In: BOYNTON, Susan; KOK, Roe-Min (org.). **Musical Childhoods and the Cultures of Youth**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006.
- BOYNTON, Susan; KOK, Roe-Min (org.). **Musical**

Childhoods and the Cultures of Youth. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006.

BOYNTON, Susan; RICE, Eric (ed.). **Young Choristers, 650-1700.** Martlesham, Suffolk, Inglaterra: Woodbridge, Boydell Press, 2008.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. **Revista de História**, São Paulo, v.30, n.62, p. 261-294, 1965. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123422>>. Acesso em: 23 mar. 2025.

BRITO, Dhemy. **Polifonia e o direito de voz das crianças:** diálogos entre a sociologia da infância e a educação musical da infância. 2025. Tese (Doutorado em Estudos da Infância) – Universidade do Minho, Braga, 2025. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/94998>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CAMPBELL, Patricia S.; WIGGINS, Trevor (ed.). **The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures.** New York: Oxford University Press, 2013.

CARVALHO, Anderson Carmo. Música infantil. Dossiê Temático. Dossiê Infância Musicante: crianças interrogam a educação musical na contemporaneidade. **OPUS**, Vitória, v. 31, p. 1-29, 2025. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2025.31.21>>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CARVALHO, Anderson Carmo de. **Música infantil:** um estudo sobre a produção musical para criança no Brasil por meio da Educação Musical e dos Estudos da Infância. Tese (Doutorado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13595>>. Acesso em: 22 mai. 2025.

CARVALHO, Anderson Carmo de. Sociologia da infância e Educação Musical: um encontro inevitável. **Anais do VI SIMPOM**, Rio de Janeiro, v.6, 2020. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/simpom/article/view/10791>>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio

de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

CHAMBOULEYRON, Rafael. Jesuítas e as crianças no Brasil quinhentista. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

COLUMBIA GLOBAL CENTERS. **Grasping and Understanding the B Minor Mass:** Bach's Chorus at the Forefront. Nova York: Columbia Global Centers, [2020]. Disponível em: <<https://globalcenters.columbia.edu/content/grasping-and-understanding-b-minor-mass-bachs-chorus-forefront>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

CORSARO, William A. **Sociologia da Infância.** Tradução de Lia Gabriele Regius Reis. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.

FASS, Paula S. (org.). **The Routledge history of childhood in the Western World.** London: Routledge, 2013.

HANNAWALT, Barbara A. **Growing up in Medieval London:** The experience of childhood in history. New York: Oxford University Press, 1993.

HEYWOOD, Colin (ed.). **A cultural history of childhood and family in the Age of Empire.** New York: Bloomsbury Academic, 2012.

HEYWOOD, Colin. Centuries of childhood: an anniversary - and an Epitaph? **The Journal of the history of childhood and youth**, Santiago de Compostela, v.3, n.3, p. 341-365, 2010. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/pub/1/article/421950/summary>>. Acesso em: 2 mai. 2025.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância:** da Idade Média à época contemporânea no Ocidente. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MADALOZZO, Tiago; MADALOZZO, Vivian D. A. B. As culturas da infância na musicalização infantil: constelações em jogo. **RELAdEI revista latinoamericana de educación infantil**, Santiago de Compostela, v.10, n.1, p. 45-57, 2021. Disponível em: <<https://revistas.usc.gal/index.php/reladei/article/download/7790/11044>>. Acesso em: 14 mai. 2025.

MAZA, Sarah. The kids aren't all right: Historians and the problem of childhood. **American Historical Review**, Bloomington, v. 125, n. 4, p. 1261-1285, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/ahr/rhaa380>>. Acesso em: 23 mai. 2025.

MINTZ, Steven. Children's history matters. **American Historical Review**, Bloomington, v. 125, n. 4, p. 1286-1292, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/ahr/rhaa3822>>. Acesso em: 21 mai. 2025.

MORUZI, Kristine; MUSGROVE, Nell; PASCOE LEAHY, Carla (orgs.). **Children's Voices from the Past: New Historical and Interdisciplinary Perspectives**. Cham: Springer, 2019.

POLLOCK, Linda A. **Forgotten children: parent-child relations from 1500 to 1900**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

RELATÓRIO aponta 547 casos de violência infantil em coral católico alemão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 de julho de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/religiao/relatorio-aponta-547-casos-de-violencia-infantil-em-coral-catolico-alemao-21602828>>. Acesso em: 21 mai. 2025.

ROJAS FLORES, Jorge. **Historia de la infancia en el Chile republicano (1810-2010)**. 2. ed. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles/Ocho Libros, 2016.

ROUSSEAU, George S. 'You have made me tear the veil from those most secret feelings': John Addington Symonds amidst the children. In: ROUSSEAU, George S. (ed.). **Children and Sexuality: from the Greeks to the Great War**. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2007.

RYAN, Patrick Joseph. **Master-servant childhood: a history of the idea of childhood in medieval English culture**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

SANDIN, Bengt. History of Children and Childhood-Being and Becoming, Dependent and Independent. **American Historical Review**, Bloomington, v. 125, n. 4, p. 1306-1316, out. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/ahr/rhaa380>>. Acesso em: 23 mai. 2025.

www.researchgate.net/publication/346352405_History_of_Children_and_Childhood-Being_and_Becoming_Dependent_and_Independent. Acesso em: 23 out. 2025.

SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel. As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando o campo. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel. **As crianças, contexto e identidades**. Braga: Universidade do Minho, 1997. Disponível em: <<https://pactuando.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/sarmento-manuel-10.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2025.

SHAHAR, Shulamith. **Childhood in the Middle Ages**. London: Routledge, 1992.

Obras audiovisuais e musicais

CAPELA MUSICALE PONTIFICIA SISTINA. Sistine Chapel Choir - Topic [Canal do YouTube]. Vaticano. **YouTube**, 23 de dezembro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC3u4SLuXqPcBjnWuVCPa59Q>>. Acesso em: 23 mai. 2025.

KING'S COLLEGE CHOIR. Allegri - Miserere mei, Deus (Choir of King's College, Cambridge) [Vídeo]. **YouTube**, 1 de novembro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IX1zicNRLmY&list=RDX1zicNRLmY&start_radio=1>. Acesso em: 23 mai. 2025.

KING'S COLLEGE CHOIR. Ave Verum Corpus, Byrd (Choir of King's College, Cambridge) [Vídeo]. **YouTube**, 25 de abril de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IrQzWuK7XY4&list=RDIrQzWuK7XY4&start_radio=1>. Acesso em: 23 mai. 2025.

MAÎTRISE DE TOULOUSE. Concert de la Maîtrise de Toulouse, Mark Opstad - "Motets pour les Maîtrises de France" [Vídeo]. **YouTube**, 24 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J-zN2TNFq5I>>. Acesso em: 23 mai. 2025. PCCB - Paris Children's Choir & Boys' Chorus. Baudoin Aube - Greensleeves - Seoul Arts Cente, Korea, 2011 [Vídeo]. **YouTube**, 2 de janeiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=07Sqv4TLQnI&list=RD07Sqv4TLQnI&start_radio=1>. Acesso em: 23 mai. 2025.

PCCB - Paris Children's Choir & Boys' Chorus. Nella Fantasia - Seoul Arts Center, Korea, 2011 [Vídeo]. **YouTube**, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CgojxopWyFo&list=RDCgojxopWyFo&start_radio=1>. Acesso em: 24 mai. 2025.

REGENSBURGER DOMSPATZEN. Singet dem Herrn [Vídeo]. **YouTube**, 15 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rvuUfuwdIQs>>. Acesso em: 21 mai. 2025.
WIENER SÄNGERKNABEN. "Laudate Dominum" - Wolfgang Amadeus Mozart [Vídeo]. **YouTube**, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eGL6nfT6kY8&list=RDeGL6nfT6kY8&start_radio=1>. Acesso em: 23 mai. 2025.

Notas

¹ Os exemplos musicais estão disponíveis em: <<https://drive.google.com/drive/folders/14BMeJaY61zS1hosDyWNUxU8mjCQhq52M?usp=sharing>>. Acesso em: 28 mai. 2025.

² Oblação (do latim *oblatio*, "oferta") era a prática medieval de dedicar crianças, geralmente ainda pequenas, à vida religiosa em mosteiros e catedrais. Entregues por suas famílias, essas crianças tornavam-se *oblati*, passando a viver sob a tutela das instituições e recebendo educação espiritual, musical e literária.

³ Os *castrati* eram cantores masculinos submetidos à castração antes da puberdade, com o objetivo de preservar a voz aguda infantil em idade adulta. Essa prática, difundida sobretudo na Itália entre os séculos XVI e XIX, forneceu intérpretes de grande virtuosismo para o canto litúrgico e operístico. Alessandro Moreschi foi o último *castrati* da história, membro do Coro da Capela Sistina, ele foi o único cantor dessa categoria a ter sido gravado.

⁴ *Sistine Chapel Choir*, coro oficial do Vaticano, responsável pela música nas cerimônias papais desde o século V. Considerado o mais antigo coro em atividade contínua no mundo, integra atualmente adultos (*cantori*) e meninos (*pueri cantores*) selecionados da *Scola Puerorum*, instituição formadora vinculada à Santa Sé (Capela Musicale Pontifícia Sistina, 2013).

⁵ John Heywood (c.1497-c.1580) foi um importante dramaturgo, poeta, músico e cantor inglês ativo no período da Inglaterra Tudor.

⁶ O *Mulliner Book* (c.1545-1570) é um manuscrito inglês copiado por Thomas Mulliner, organista e mestre de canto. Conservado no British Library (Add. MS 30513), contém cerca de 121 peças, incluindo motetos, hinos, danças, canções morais e obras para teclado.

⁷ Cantochão (do latim *cantus planus*, "canto simples"). Canto gregoriano ou outros cantos monódicos litúrgicos

da Igreja Ocidental. Caracteriza-se pela melodia em uníssono, sem acompanhamento instrumental e sem ritmo mensurado, tradicionalmente entoada em latim pelos meninos de coro.

⁸ *Choir of King's College, Cambridge*, é uma das instituições corais mais reverenciadas da tradição anglo-saxônica. Fundado no em 1441, o coro mantém até hoje a missão original de cantar os ofícios litúrgicos diários na capela do *College*. Recomendo a escuta de *Ave Verum Corpus* de William Byrd (King's College choir, 2014) e *Miserere mei, Deus* de Gregorio Allegri (King's College choir, 2013), os dois do século XVII.

⁹ Conferir o *Concert de la Maîtrise de Toulouse* (Maîtrise de Toulouse, 2021) e a performance do coral *Les Petits Chanteurs à la Croix de Bois*, sob solo de Baudouin Aube (PCCB, 2011). Posteriormente, pode-se observar o mesmo jovem corista após a muda vocal (PCCB, 2012).

¹⁰ Na Alemanha, o *Regensburger Domspatzen* (Coro da Catedral de Regensburg) está em funcionamento desde o ano de 975, quando foi fundado pelo Bispo Wolfgang (Regensburger Domspatzen, 2019).

¹¹ A mão guidoniana foi um recurso pedagógico atribuído a Guido d'Arezzo (c.991-1033), utilizado no ensino do canto e da solmização medieval. Consistia na associação de cada articulação dos dedos da mão a uma nota musical do sistema hexacordal (*ut-re-mi-fa-sol-la*), permitindo aos mestres indicar visualmente os intervalos e orientar a memorização de melodias.

¹² A solmização é o método pedagógico de atribuir sílabas específicas às notas musicais para facilitar a memorização e a entoação correta. Introduzida por Guido d'Arezzo no século XI, utilizava as sílabas *ut, ré, mi, fá, sol, lá*, derivadas do hino a São João Batista (*Ut queant laxis*), servindo de base para o desenvolvimento posterior do sistema tonal.

¹³ Guido d'Arezzo (ca.991-1033) foi um monge beneditino italiano. Reconhecido como um dos principais pedagogos musicais da Idade Média. É creditado como inventor da notação musical em pauta e do sistema de solmização, que revolucionaram o ensino do canto litúrgico.

¹⁴ Ver também o artigo *The Sociomusical Role of Child Oblates at the Abbey of Cluny in the Eleventh Century*, de Boynton e Kok (2006).

¹⁵ Vale apontar que compreender o ensino pelo canto e a inculcação de ideias como forma de educação na Europa, também nos faz pensar no modelo colonizador das Américas. O canto coral foi intensamente utilizado pelos colonizadores para o adestramento e a aculturação das comunidades indígenas sul-americanas quando da invasão europeia. Relatos podem ser lidos no Brasil (Chambouleyron, 2008), no Chile (Rojas Flores, 2016) e no México (Alcubierre, 2024).

¹⁶ Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 27 de janeiro de 1756 - Viena, 5 de dezembro de 1791) foi um compositor austríaco considerado um dos maiores gênios da história da música ocidental. destacou-se como uma criança excepcional: aos cinco anos

já compunha e, ainda na infância, realizou turnês europeias, tornando-se símbolo precoce de talento e educação musical. Sua precocidade tornou-se símbolo do ideal romântico de "criança prodígio".

¹⁷ Ver o webinar que trata do documentário sobre o concerto de encerramento do *Bachfest* de 2019, na igreja de São Tomás, em Leipzig, Alemanha. A *Opera Fuoco* apresentou a Missa em Si menor de Bach, cantando por um coro de meninos. O debate foi moderado por Susan Boynton (Columbia Global Centers, 2020).

¹⁸ Historiadores se empenham em alcançar as crianças e suas falas por meio de micro-histórias, autobiografias e relatos da infância, ou mesmo, quando essas crianças já se tornaram adultos. Para isso, são utilizadas fontes fragmentadas como cartas, diários, desenhos e depoimentos (Moruzi; Musgrove; Pascoe Leahy, 2019). A coleção *Palgrave Studies in the History of Childhood* vem realizando estudos importantes no campo a partir de uma perspectiva epistemológica diferenciada sobre a pesquisa histórica e as crianças.

¹⁹ Heywood (2004) acusa Ariès (2006 [1960]) de declarar não haver uma infância antes da Idade Moderna, por não considerar outras formas de criar imagens sobre as crianças. Shahar (1992) descreveu sobre o amor materno e os cuidados com os bebês para refutar o historiador francês. Hannawalt (1993) comprehende que a alta taxa de mortalidade não é indicativo de uma falta de sentimento de infância, como defendeu Ariès (2006).

²⁰ A tese de Patrick Ryan (2013) parece-me interessante se pensada na perspectiva do estudo sobre os jovens coristas. O autor defende que a infância deve ser estudada como uma estrutura de pensamento (discurso). Para ele, não é possível acessar a experiência "real" ou "pré-discursiva" da criança, pois toda percepção é mediada por estruturas de raciocínio e significado de cada época. Ryan afirma que o campo da História da Infância está preso em uma discussão cansativa sobre a obra de Philippe Ariès. Ele critica historiadores, como Pollack e Hanawalt, que tentam "provar" que os pais medievais amavam seus filhos ou que a infância sempre existiu como fase biológica, argumentando que isso impõe conceitos modernos, como "desenvolvimento" e "natureza vs. criação", a um passado onde essas ideias eram estrangeiras. A tese central de Patrick Ryan é que a infância na Inglaterra medieval era compreendida através de uma hierarquia de mestre-servo (*master-servant*), inserida em uma correspondência entre a mudança terrena e a ordem eterna. Em vez de ver as crianças como indivíduos em desenvolvimento que negociam suas identidades, a tese do autor argumenta que elas eram parte de uma "cadeia de ser" onde o serviço era a forma fundamental de relacionamento social e espiritual.

²¹ Aderinto (2015), de forma interessante, observa que o conceito ocidental de infância, especialmente o modelo europeu burguês, escolarizado, sentimentalizado, não se aplica de forma universal ao contexto nigeriano (e africano mais amplo), inclusive com relação às atividades de crianças junto à música. Sobre outras relações entre as crianças e a música, Ver também Blacking (1995). Ver também o debate escrito por Boynton e Kok (2006)

sobre as ideias de infâncias mediadas pela vida de jovens meninos cantores na Abadia de Cluny, França.

²² É uma seção especial da revista *The American Historical Review* (AHR, editada pela American Historical Association), criada para promover debates entre historiadores sobre temas controversos, novas abordagens teóricas ou interpretações divergentes dentro da historiografia.

²³ Ver Rousseau (2007), que descreve um caso sobre esse tema. Ver também questões sobre esse tema ocorridas em *Regensburger Domspatzen*. O coral foi administrado por mais de 40 anos pelo irmão mais velho do Papa Bento XVI, o sacerdote Georg Ratzinger (Relatório, 2017).

SOBRE O AUTOR

Anderson Carmo de Carvalho é pesquisador de pós-doutorado no PROPED/UERJ, doutor em Música pela UNIRIO (bolsista CAPES), mestre pela UFRJ e graduado em Pedagogia e Música (UERJ/UFRJ). Pesquisador no grupo de pesquisa NEPHE/UERJ - Núcleo de Ensino e Pesquisa em História da Educação, participante do Grupo de Estudos e Pesquisa Sociologia da Infância e Educação Infantil (GEPSI/USP) e do grupo Música e Pensamento: fundamentos para uma poética da linguagem (EM-UFRJ/IN-VERSOS). Elaborador do material Rioeduca da área de música da SME-Rio, onde atualmente também é professor de música. Sua pesquisa está voltada para a música feita para crianças no Brasil, suas histórias e compreensões. E-mail: anderson0carm@gmail.com

Recebido em: 10/2/2025

Aprovado em: 30/5/2025

SUÍTE PARAENSE: I. LIGETANDO WALDEMAR

PARAENSE SUITE: I. LIGETANDO WALDEMAR

Sóstenes Dias Siqueira
UFPA

Resumo

A obra *Ligetando Waldemar* propõe um encontro imaginário entre o universo vanguardista do compositor romeno György Ligeti e a escrita idiomática de Waldemar Henrique. Combinando técnicas da música contemporânea - como micropolifonia -, apresentando elementos temáticos e timbrísticos da cultura regional paraense. A peça cria um diálogo inusitado entre os dois universos, o estilo próprio, até então inovador de Ligeti e o regional amazônico. O título sugere essa fusão: “Ligetando” indica uma ligação estilística com Ligeti, enquanto “Waldemar” evoca a alma popular da obra. O resultado é uma composição que explora contrastes e aproximações, reinventando a tradição através da experimentação.

Palavras-chave:

Compositores brasileiros; música de câmara; regional.

Abstract

The piece *Ligetando Waldemar* proposes an imaginary encounter between the avant-garde universe of Romanian composer György Ligeti and the idiomatic writing of Waldemar Henrique. It combines contemporary music techniques - such as micropolyphony - and presents thematic and timbral elements from Pará's regional culture. The piece creates an unusual dialog between the two universes, Ligeti's own, hitherto innovative style and the regional Amazonian one. The title suggests this fusion: “Ligetando” indicates a stylistic link with Ligeti, while “Waldemar” evokes the work's popular soul. The result is a composition that explores contrasts and approximations, reinventing tradition through experimentation.

Keywords:

Brazilian composers; chamber music; “regional”.

INTRODUÇÃO

A presente obra é fruto do projeto de pesquisa *Compositores Brasileiros: música de câmara para sopros*, desenvolvido pela Escola de Música da Universidade Federal do Pará, em 2024, visando fomentar a valorização e a expansão da música brasileira, especialmente a produção musical regional amazônica, por meio da música de câmara para sopros. Essa iniciativa buscou não somente integrar a música de compositores locais ao repertório de câmara, mas também impulsionar a criação de obras inéditas,¹ promovendo um diálogo estético entre tradições musicais regionais e técnicas composicionais contemporâneas.

Uma das contribuições para o projeto é a obra *Ligetando Waldemar*, que se distingue tanto pela sua abordagem estética quanto por sua formação instrumental singular - flauta, clarinete, trompa e clarone.² Essa combinação inusitada oferece novas possibilidades timbrísticas na música de câmara, ampliando o repertório e renovando as práticas interpretativas.

Na obra, observa-se uma interação estilística rica entre referências musicais contrastantes. A flauta e o clarinete evocam a poética do compositor paraense Waldemar Henrique, remetendo a

elementos melódicos e texturais associados ao imaginário amazônico. Por outro lado, a trompa e o clarone revisitam técnicas rítmicas influenciadas pela estética de György Ligeti, em particular o uso de septinas - agrupamentos rítmicos que criam complexidade métrica e tensão dinâmica. Essa fusão resulta em uma sonoridade única, que conjuga o regional com o universal, reforçando uma identidade amazônica ao mesmo tempo, em que dialoga com práticas compostionais modernas.

O impacto perceptivo da obra é igualmente notável. A combinação de materiais rítmicos e de tecido sonoro recria uma atmosfera imersiva, sugerindo ao ouvinte a sensação de estar envolto na densidade da mata amazônica. Esse caráter imagético é alcançado por meio das septinas que simulam sonoridades irregulares da mata, que evocam tanto a vitalidade quanto o mistério do ambiente natural.

Ligetando Waldemar se posiciona como uma obra inédita na literatura da música de câmara, evidenciando o potencial da pesquisa como veículo de expressão cultural e fomento da música brasileira, ampliando seus horizontes criativos e consolidando seu valor no panorama acadêmico e artístico.

Ligetando Waldemar

Projeto de Pesquisa 2024 - EMUFPA
Câmara Paraense

$\text{♩} = 63$

The musical score consists of four staves. The first staff is for Flute (Flauta), the second for Bass Clarinet (Clarinete em Sib), the third for Bass Clarinet (Clarinete baixo em Sib), and the fourth for Trombone (Trompa em Fá). The bass clarinet part begins with a dynamic of *mp*. The bass clarinet and bassoon parts play eighth-note patterns throughout the section.

6 Foi Bôto, Sinhál!

The musical score continues from measure 6. The flute (Fl.) has a short note at the end of the measure. The bass clarinet (Cl.) and bassoon (Cl. b.) play eighth-note patterns. The bassoon part ends with a dynamic of *mp*.

11

Fl.

Cl.

Cl. b.

Trom.

15

Fl.

Cl.

Cl. b.

Trom.

20

Fl. *p* 5 5 5

Cl. 5 5 5

Cl. b.

Tr. 5 5 5

This section consists of five measures. The Flute (Fl.) plays eighth-note patterns with dynamic *p*. The Clarinet (Cl.) and Bass Clarinet (Cl. b.) provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns. The Trombone (Tr.) enters in measure 24 with eighth-note patterns. Measure 24 concludes with a fermata over the bassoon's note.

25

Fl. 5 *p* dolce 5 5

Cl. 5 *p* 5 5

Cl. b. 5 5 5

Tr. 5 5 5

This section begins with a dynamic *p*. The Flute (Fl.) has a melodic line with sustained notes and eighth-note patterns. The Clarinet (Cl.) and Bass Clarinet (Cl. b.) play eighth-note patterns. The Trombone (Tr.) joins in with eighth-note patterns. Measures 28-29 feature a sustained note by the bassoon with eighth-note patterns above it. Measure 30 concludes with a dynamic *p*.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), and Trombone (Tr.). The score consists of two systems of four staves each.

Measure 30: Flute has a sustained note followed by eighth-note pairs. Clarinet has sustained notes. Bass Clarinet has sixteenth-note patterns with grace notes. Trombone has sixteenth-note patterns with grace notes.

Measure 31: Flute has eighth-note pairs. Clarinet has sustained notes. Bass Clarinet has sixteenth-note patterns with grace notes. Trombone has sixteenth-note patterns with grace notes.

Measure 32: Flute has eighth-note pairs. Clarinet has sustained notes. Bass Clarinet has sixteenth-note patterns with grace notes. Trombone has sixteenth-note patterns with grace notes.

Measure 33: Flute has eighth-note pairs. Clarinet has sustained notes. Bass Clarinet has sixteenth-note patterns with grace notes. Trombone has sixteenth-note patterns with grace notes.

Measure 34: Flute has eighth-note pairs. Clarinet has sustained notes. Bass Clarinet has sixteenth-note patterns with grace notes. Trombone has sixteenth-note patterns with grace notes.

Measure 35: Flute has eighth-note pairs. Clarinet has sustained notes. Bass Clarinet has sixteenth-note patterns with grace notes. Trombone has sixteenth-note patterns with grace notes.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. b.), and Trombone (Tr.). The score consists of two systems of music. The first system starts at measure 40. The Flute has sustained notes. The Clarinet and Bassoon play eighth-note patterns marked *p*. The Trombone has eighth-note patterns. The second system starts at measure 45. The Flute has sustained notes. The Clarinet and Bassoon play eighth-note patterns marked *f*. The Trombone has eighth-note patterns marked *f*.

Continuation of the musical score from measure 45. The Flute has sustained notes. The Clarinet and Bassoon play eighth-note patterns marked *f*. The Trombone has eighth-note patterns marked *f*. The tempo is indicated as $\text{♩} = 140$.

49

Fl.

Cl.

Cl. b.

Tr.

53 Uirapuru

Fl.

Cl. solo *mf*

Cl. b. *sf p*

Tr. *p*

Fl. *f*

Cl. *f*

Cl. b. *f*

Tr. *f*

Fl.

Cl.

Cl. b.

Tr. *f*

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), and Trombone (Tr.). The score consists of two systems of music.

System 1 (Measures 64-65):

- Flute (Fl.):** Rests in measures 64-65, then plays eighth-note pairs (two pairs per measure) starting at measure 66.
- Clarinet (Cl.):** Rests in measures 64-65, then plays eighth-note pairs (one pair per measure) starting at measure 66, marked *mf*.
- Bass Clarinet (Cl. b.):** Plays eighth-note pairs (one pair per measure) starting at measure 64, marked *p*.
- Trombone (Tr.):** Plays eighth-note pairs (one pair per measure) starting at measure 64.

System 2 (Measures 68-69):

- Flute (Fl.):** Plays eighth-note pairs (one pair per measure) marked *sf*, followed by eighth-note pairs (one pair per measure) marked *f*.
- Clarinet (Cl.):** Plays eighth-note pairs (one pair per measure) marked *f*.
- Bass Clarinet (Cl. b.):** Plays eighth-note pairs (one pair per measure) marked *f*.
- Trombone (Tr.):** Plays eighth-note pairs (one pair per measure) marked *f*, followed by eighth-note pairs (one pair per measure) marked *f*.

72

Fl.

Cl.

Cl. b.

Tr.

76

Fl.

Cl.

Cl. b.

Tr.

86

Fl. *sforzando*

Cl. *sforzando*

Cl. b. *sforzando* *p*

Tr. *sforzando* *sforzando* *sforzando*

This musical score excerpt shows four staves. The first staff features a flute with dynamic markings *sforzando* and *p*. The second staff features a clarinet with *sforzando*. The third staff features a bassoon with *sforzando* and *p*. The fourth staff features a trombone with three *sforzando* markings.

89

Fl. *p* *ff*

Cl. *ff*

Cl. b. *p* *ff*

Tr. *sforzando* *sforzando* *sforzando*

This musical score excerpt shows four staves. The first staff features a flute with dynamics *p* and *ff*. The second staff features a clarinet with *ff*. The third staff features a bassoon with *p* and *ff*. The fourth staff features a trombone with three *sforzando* markings.

92

rall.

Fl. *ff*

Cl. *f*

Cl. b. *mf*

Tr. *sf*

pp

94 G.P. A tempo

Fl. -

Cl. -

Cl. b. -

Tr. -

mp

G.P.

A tempo

p

f

mp

Notas

¹ *Suite Paraense: I. Ligetando Waldemar Henrique* (2024), de Sóstenes Siqueira. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7p36f837or10piSpd84crD>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

² Gravado pelo grupo Câmara Paraense formado por Jonathan Guimarães (flauta - Faculdade de Música, UFPA), Marcos Cohen (clarineta - EMUFPA), Sóstenes Siqueira (trompa - EMUFPA) e Herson Amorim (clarone - EMUFPA).

SOBRE O AUTOR

Sóstenes Siqueira é mestre em Artes (Prof-Artes) pela UFPA. Iniciou seus estudos musicais em 1998 no Conservatório Carlos Gomes, na classe do professor Chromácia Leão. Em 2007 se graduou em música pela UEPA, sob orientação do Dr. Antonio Augusto. Atuou em orquestras internacionais como a Orchestra of the Americas (2013) e a Orquesta Internacional Teatro del Lago (2014). Realizou aperfeiçoamento na ArtEZ Academy of Music, em Arnhem (Holanda) e estudou um semestre na Hochschule für Musik, em Karlsruhe (Alemanha). Produziu e lançou álbuns relevantes, como *Bronzes toca Pará* (2015), *Amazônia de Câmara* (2024) e *Trilhas* (2024). Paralelamente à carreira musical, dedica-se à literatura. Em 2024 publicou *Orquestra Selvagem e Rotina do Músico*. Atualmente, é professor na Escola de Música da UFPA, onde alia excelência artística à promoção da música brasileira e à formação de novos músicos. E-mail: sostenessiq@ufpa.br

Recebido em: 19/12/2024

Aprovado em: 30/5/2025

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser submetidos na plataforma do periódico e em casos de dificuldades, entrar em contato pelo e-mail revista.arteriais@gmail.com ao: Editor-chefe da Revista Arteriais.

A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do(a) mesmo(a) autor(a) e ou coautor(a) para um mesmo número, ou em números sucessivos da revista. No caso de Artigo, o tempo entre uma publicação e outra dever ser de **18 meses**.

Os *Artigos* deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo título, título em língua estrangeira, resumo, palavras-chave, abstract, **Keywords**, texto e referências.

Todos os trabalhos deverão ser enviados na plataforma do periódico, em arquivo no programa Word.

Os textos dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaios Visuais devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens inferior, superior, direita e esquerda 2,5.

ARTIGO

FORMATAÇÃO DO TEXTO

A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

1 - TÍTULO - TÍTULO TRADUZIDO

2 - Resumo com cerca de 08 (oito) a 10 (dez) linhas, justificado, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

3 - Palavras-chaves: de 3 a 5, alinhamento justificado, separados por ponto e vírgula.

4 - Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaios Visuais, seguido da identificação do(s) autor(es) - nome completo,

instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

5 - Incluir uma Minibiografia profissional com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) e um e-mail para contato.

6 - Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

7 - As notas de rodapé devem ser formatadas em espaço simples, fonte tamanho 10 e alinhamento justificado.

8 - Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data (Autor, data). As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

9 - As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma, conforme normativas atualizadas ABNT 2023:

- Uma obra com um autor: (Autor, 2011, p. 30);
- Uma obra com até três autores: (Autor; Autor; Autor, 2007, p. 120);
- Uma obra com mais de três autores: (Autor et al., 2010, p. 21-22).

Mesmo no caso das citações indiretas (para frases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

10 - Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex.

Tabela 1, etc.) e com referência da fonte das informações. No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

11- Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

12 - REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. **Título do Periódico**, Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. **Título**. Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto, bem como informar a fonte.

RESENHA

Esta seção se constitui em resenha de obras publicadas no Brasil ou no exterior. As resenhas devem vir acompanhadas de imagem da capa do livro e sua referência bibliográfica de acordo com as normas da ABNT. A resenha deve possuir um título diferente do título do livro resenhado.

ENTREVISTA

Esta seção é composta de entrevistas com pesquisadoras(es)/artistas vinculados as artes. Sendo que a autoria se reparte entre a/o entrevistada(o) e a/o entrevistador(a). A entrevista deve ser precedida de um texto curto de apresentação da entrevistada, contextualizando sua temática e a situação em que foi realizada. Podem ser utilizadas fontes visuais, audiovisuais etc., dentro das regras para o seu uso, de acordo com as orientações do periódico.

TRADUÇÃO

Serão aceitas traduções de textos de língua estrangeira para a língua portuguesa, devidamente acompanhadas de autorização do detentor dos direitos do texto original.

PARTITURA

A composição deve ser enviada em arquivo WORD e PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que

utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se uma minibioografia profissional e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

ENSAIO VISUAL

Compreende um ensaio composto por no mínimo 7 e no máximo 15 imagens, acompanhadas por links para plataformas audiovisuais quando pertinentes à proposta submetida. O formato do ensaio visual deve seguir os seguintes parâmetros:

- 1) Orientação da página: retrato.
- 2) Incluir título original e traduzido, em no mínimo 5 linhas e no máximo 10 linhas; resumo (abstract), palavras-chave (Keywords) de 3 a 5 palavras.
- 3) Caso seja pertinente, incluir um texto reflexivo, de no máximo 5 páginas, a respeito do ensaio submetido.

4) Abaixo de cada imagem deve ser inserida uma legenda correspondente, conforme modelo abaixo:

Figura 1. Título, autor, ano, técnica, dimensões. Indicar as fontes das imagens. Links de repositórios devem ser indicados em notas de rodapé.

5) As imagens devem ter resolução mínima de 200 dpi, com no mínimo 800 pixels e no máximo 1600 pixels.

6) Os textos opcionais incluídos nos ensaios visuais devem ser escritos em Times New Roman, Fonte 12, espaço 1,5, margens 2,5.

7) Os autores devem possuir os direitos legais de uso das imagens submetidas, respeitando as legislações de direitos autorais (Lei 9.610 de 19/02/1998 - http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/I9610.htm - e Convenção de Berna da Organização Mundial da Propriedade Intelectual - <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/direitos-autoriais/legislacao-de-direitos-autoriais/pdfs/internacional/berna.pdf>).

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905

