

Arteriais



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



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.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

Arteriais



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

MANESCHY, Orlando, MARTINS, Bene Afonso, MENDES, Ana Flávia (org.)

Revista Arteriais, Ano 04, n. 07 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, dezembro de 2018
253 p.

ISSN 2446-5356

- | | |
|------------------|------------------------------|
| 1. Artes Visuais | 2. Artes Cênicas |
| 3. Música | 4. História e Teoria da Arte |

I. Universidade Federal do Pará

ARTERIAIS >>>

Ano 04 | n. 07 | 2018

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

Pró-Reitoria de Pesquisa | Periódicos – Portal de Revistas Científicas da UFPA

Reitor

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof. Dra. Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretora de Pesquisa

Profa. Dra. Germana Maria Araújo Sales

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Adriana Azulay

Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte

Joel Cardoso

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes

Ana Flávia Mendes Sapucahy

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

José Afonso Medeiros de Souza

Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional

Denis Bezerra

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

Orlando Maneschy | Ana Flávia Mendes Sapucahy

Editores Responsáveis

Keyla Sobral | Breno Filo

Bolsista do programa

Keyla Sobral | Carol Magno

Comitê editorial

Orlando Maneschy | Ana Flávia Mendes Sapucahy

Conselho Editorial

Visuais

Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Elisa Souza Martinez, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jens Michael Baungarten, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo-SP.
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa - Portugal.
Lúcia Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Mabe Bethônico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Maria Beatriz Medeiros, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Ivone dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Maria Luiza Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Marisa Mokarzel, Universidade da Amazônia, Belém-PA.
Norval Baitello Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Orlando Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Rosana Horio Monteiro, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.
Sérgio Basbaum, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Valzeli Sampaio, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Musicais

Carlos Augusto Vasconcelos Pires, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.
Catarina Domenici, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Celso Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Tourinho, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Diana Santiago, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Líliam Barros Cohen, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.
Paulo Castagna, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP.
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém-PA.
Robin M. Wright, University of Florida, Florida-EUA.
Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Sérgio Figueiredo, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.
Sonia Chada, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Sonia Ray, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.

Cênicas

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
José Denis de Oliveira Bezerra, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Maria de Lourdes Rabetti, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Fernando Marques, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Manuel Batista, Universidade do Minho e de Aveiro, Minho, PT.
Miguel Santa Brígida, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Wladilene de Sousa Lima (Wlad Lima), Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Revisão:

Carol Magno | Bianca Levy

Revisão Técnica:

Keyla Sobral | Orlando Maneschy

Programação Visual:

Keyla Sobral | Breno Filo | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo

Capa:

Camila Soato, Experiências polissistêmicas, 2013.

Agradecimentos:

Adrián Cangí

Andrea Flores

André Kettelhut

Augusto Jones

Camila Soato

Cinthya Marques do Nascimento

Cláudia Silvana Saldanha Palheta

Edson Fernando

Fernanda Grigolin

Gesiel Leão

Gil Vieira Costa

João Flávio de Almeida

Joaquim Augusto Souza de Menezes

John Fletcher

José Ruy

Juliana do Rego

Luis Alberto Brandão

Luzia Gomes Ferreira

Maria Jucilene Silva Guida de Sousa

Paulo César Sousa Dos Santos Junior

Paulo Roberto Santana Furtado

Priscila Romana Moraes de Melo

Roseane Santos

Waldete Brito

SUMÁRIO

Editorial	10
Portfólio	13
Camila Soato	
DOSSIÊ: ARTE COMO? ENGAJAMENTO POLÍTICO OU FUNÇÃO ESTÉTICA?	32
Ana Flávia Mendes Sapucahy	
Espaços e agentes da obra	34
Luis Alberto Brandão	
O punctum e a temporalidade feminista como construtores do arquivo 17	46
Fernanda Grigolin	
Arte-educação em psicologia: a música como ação e mecanismo de compreensão no processo criativo – interventivo frente a conflitos emocionais na educação superior	54
Maria Jucilene Silva Guida de Sousa	
A escuta musical de estudantes de música em smartphones	61
José Ruy	
Juliana do Rego	
Quer dançar comigo? A pessoa com deficiência na cena contemporânea tucuruense através da experimentação do movimento	68
Roseane Santos	
Afeto: o ciclo do amor em devaneios transversais entre a poética pessoal e a dramaturgia do ator	76
Paulo César Sousa Dos Santos Junior	
Paulo Roberto Santana Furtado	
Máquina Curupirá: dispositivos de um corpo em criação na fronteira entre o xamanismo amazônico e o teatro	86
Andréa Flores	
Pontes para uma atuação psicofísica: resenha Criativa a partir da primeira parte da obra <i>Psychophysical Acting: An intercultural approach after Stanislavski</i>, de Phillip Zarrilli	96
Edson Fernando	
Augusto Jones	
E o palhaço o que é? É uma mulher	127
Priscila Romana Moraes de Melo	

A Bricolagem como forma poética e improvisada: uma visão de vivências do MC dançarino	135
Waldete Brito Gesiel Leão	
ARTIGOS	
Uma coleção de castanheiras possíveis	141
Cinthya Marques do Nascimento	
Perspectivas para uma educação inclusiva: um olhar pontual por meio da utilização de recursos tangíveis e intangíveis	150
Joaquim Augusto Souza de Menezes	
Fabricar a memória da violência: imagens do massacre de Eldorado dos Carajás na arte contemporânea	164
Gil Vieira Costa	
A obra de Hassis como sintoma do sujeito dialético, engedrando novas conexões fora de seu espaço e tempo	182
Cláudia Silvana Saldanha Palheta	
O discurso comunista no construtivismo russo: a arte a serviço da propaganda ideológica	193
João Flávio de Almeida André Kettelhut	
Historiografia dos decolonialismos para o ensino/aprendizagem em artes visuais	204
John Fletcher	
Grada Kilomba e Rosana Paulino: duas pérolas negras atlânticas à beira do Tejo – lembranças do olhar, do escutar e do observar	214
Luzia Gomes Ferreira	
ENSAIO	
Algunas fórmulas de los lenguajes de las artes que modificaron el pensamiento contemporáneo	233
Adrián Cangi	

Fazer Arte, pensar Arte, viver Arte. Este é um compromisso de várias pessoas ao redor do globo; comprometimento sério e levado às últimas consequências! Seja em tempos pacíficos, ou em momentos de adversidade, a arte irrompe encontrando brechas, vaza pelas frestas e, por vezes, de maneira súbita, inesperada, aparece e ocupa seu lugar. É com este engajamento com a arte que lançamos nosso número 7 da revista Arteriais. Em um cenário em que vários países do mundo optaram por governos de extrema direita, o conhecimento, a arte e o humanismo precisam criar potência para seu existir. Este papel de tocar, despertar, propor sanidade e transformar parece ser uma missão.

Nesta sétima edição apresentamos nosso primeiro dossiê: *Arte como? Engajamento político ou Função Estética?*, editado por Ana Flávia Mendes Sapucahy, que propõe refletir acerca do papel político da arte, seus embates estéticos e éticos. Distintos mecanismos de agenciamento aparecem nas várias questões apresentadas nos artigos de Luis Alberto Brandão, Maria Fernanda Rosalem, Fernanda Grigolin, Maria Jucilene Silva Guida de Sousa, José Ruy e Juliana do Rego, Roseane Santos, Paulo César Sousa Dos Santos Junior e Paulo Roberto Santana Furtado, Andrea Flores, Edson Fernando e Augusto Jones, Priscila Romana Moraes de Melo, Waldete Brito e Gesiel Leão. Corporeidade, educação, feminismo, poéticas e posicionamentos de corpos-políticos se fazem presentes.

Na seção Portfólio trazemos uma artista cujo posicionamento na arte e na vida se faz bem definido: Camila Soato olha para as pequenas coisas do cotidiano, o abjeto, as pulsões, os “estranhos” prazeres, a história recente e o passado colonial; a memória de um país. Mete o dedo na ferida, brada pela liberdade dos corpos, pela existência em sua estética da Fuleiragem e desestabiliza os olhos e a mente.

Na seção de artigos, Cinthya Marques do Nascimento em *Uma coleção de castanheiras possíveis*, aponta sua visão para as castanheiras do sul e sudeste do Pará, em especial para a região

de Marabá, onde um ciclo intenso de exploração da castanha-do-Pará ocorreu décadas atrás e hoje estas árvores figuram em listas das ameaçadas de extinção por conta da larga atividade agropecuária. A pesquisadora irá olhar para uma coleção de obras nas quais a imagem da castanheira aparece enquanto memória coletiva da região. Toma parte no processo, não só como observadora, mas como participante, registrando seu próprio percurso ao olhar para essas gigantes da floresta, hoje solitárias nos pastos. Joaquim Augusto Souza de Menezes irá se concentrar nos processos educacionais em *Perspectivas para uma educação inclusiva: um olhar pontual por meio da utilização de recursos tangíveis e intangíveis*, ao debruçar-se sobre leis e decretos para tentar perceber os meandros e sutilezas presentes no intervalo entre as normatizações e as práticas dos processos de ensino inclusivo. No artigo *Fabricar a memória da violência: imagens do massacre de Eldorado dos Carajás na arte contemporânea*, Gil Vieira Costa falará sobre os processos de criação artística tomando como ponto capital o Massacre de Eldorado de Carajás (1996), no sudeste do Pará. Ao olhar para cinco obras criadas a partir da chacina e relacionar com a memória e a brutalidade do fato, evidencia estratégias presentes em cada uma destas, percebendo a construção do discurso proposto, sinalizando os posicionamentos presentes no que tange a elaboração e a dissolução de imagens do evento violento. Em síntese, Vieira da Costa reacende a questão da violência e o papel da arte como reação aos processos colonialistas brutais que afetam a região Norte.

Cláudia Silvana Saldanha Palheta em *A obra de Hassis como sintoma do sujeito dialético, engedrando novas conexões fora de seu espaço e tempo* irá lançar seu olhar para o sul do país, partindo de *Vento sul com chuva* (1957), do artista catarinense Hassis (1926–2001) e do pensamento de Didi-Huberman e de Walter Benjamin para articular questões da imagem e memória no acervo do artista que passou sua vida a ordenar e reorganizar seus arquivos. A pesquisadora inter-relaciona em seu discurso o trabalho do artista

com a produção de Luiz Braga e Susano Correia, entre diferenças e similitudes, bem como sua própria desterritorialização, em fluxo do norte ao sul do Brasil, entre estranhamentos, memórias realidades e reconhecimentos.

Em *O discurso comunista no construtivismo russo: a arte a serviço da propaganda ideológica*, José Flávio de Almeida e André Kettelhut lançarão mão da análise do discurso para olhar para o Construtivismo Russo e sua importância no período Lênin–Stálin enquanto mecanismo de demarcação ideológica. Para isso, articulam o pensamento de Michel Pechêux, entre um momento mais idealista e sua perspectiva mais madura em que aponta a incompletude da linguagem e as tensões entre ordenação do construtivismo e rupturas ocorridas na memória coletiva. Já John Fletcher em *Historiografia dos decolonialismos para o ensino/aprendizagem em artes visuais* irá encadear uma linha do tempo para o pensamento decolonial na América Latina, dando ênfase para a Amazônia paraense e direcionando esta para uma possibilidade de ampliação do campo de debates no âmbito do ensino–aprendizagem, articulando um conjunto de pensadores com formações diversas quem contribuem para um olhar atento aos processos colonialistas que assolam a América Latina, fomentando a criticidade de estudantes e pesquisadores na construção de um escopo minucioso para os processos que se impõem nas periferias do sul global. Também com uma perspectiva decolonial, Luzia Gomes Ferreira irá delinear em *Grada Kilomba e Rosana Paulino: duas pérolas negras atlânticas à beira do Tejo – lembranças do olhar, do escutar e do observar*, seu olhar de “visitante–poeta” sobre exposições da portuguesa Grada Kilomba e da brasileira Rosana Paulino, problematizando arte, racismo e local de fala para refletir sobre as duas margens do Atlântico. Com uma perspectiva afirmativa, Gomes traça seu percurso sensível e político, memórias e reflexões sobre a presença de duas artistas negras no espaço hegemônico das artes visuais em Lisboa, que são o mote para falar de subjetividades, percepção de mundo, colonialismo, liberdade e descolonização dos corpos para uma vida na qual a poesia pode ser uma estratégia revolucionária.

Finalizamos a revista com o ensaio de Adrián Cangi *Algunas fórmulas de los lenguagens de las artes que modificaron el pensamiento contemporáneo*, que aborda modos de instauração de pensamento crítico através de processos de construção de artistas, seus territórios simbólicos, seus compromissos com a arte e suas formas de estar no mundo em performatividade. São ações, intervenções, texto e imagens que revelam maneiras singulares de estar no mundo em estado de criação, em potência de criação.

Os editores

Belém do Pará, inverno de 2018.

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.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

PORTFOLIO >>> CAMILA SOATO



Ocupar e resistir, Óleo sobre tela, 200 x 300 cm, 2017

FULERAGEM E RESISTÊNCIA

A potente pintura da artista brasileira Camila Soato traz questões provocativas político-estéticas através de cenas do cotidiano nas quais materializa em tela, depois de uma pesquisa de imagens relevantes que circulam na internet em operação de apropriação e recriação, resignificando-as pinceladas fortes e camadas espessas, traduzem a ideia de Soato em apresentar uma pintura feita por mulher, em um meio dominado pelos homens, de maneira intensa e pulsante. Ela, através de seu humor ácido e inteligente, aborda um dos temas que defende em várias de suas obras que é o feminismo e o direito que as mulheres tem de serem donas da própria sexualidade e de seu corpo, e se coloca politicamente de forma vigorosa.

Soato apresenta ainda o conceito de *Fuleragem*, trabalhado pelo grupo de pesquisa Corpos Informáticos, com o qual travou contato durante seus anos na Universidade de Brasília. Também pensamos na ideia de “fuleiragem”, aproximando da cantora Aracy de Almeida, que se considerava a rainha da fuleiragem, da malandragem do samba. “Eu sou a maior fuleiragem que existe” dizia Aracy. No caso de Soato, ela traz para o pictórico o sentido da fuleragem, onde aparentemente, não há delicadeza, não há pudor, mas sobra coragem e resistência para tratar de tantos temas importantes. A artista, tal qual, Aracy, carrega na sua pintura *parangolés, badulaques, coisas matusquelas e outras mumunhas mais*, vocabulário esse utilizado diariamente pela sambista e jurada de televisão, sem falar nos palavrões e jogadas malandras que a faziam ser uma mulher a frente do seu tempo.

Soato tem a potencialidade de mulheres desbravadoras, na linguagem precisa, no posicionamento forte e fundamentalmente: livre. Livre para lutar por suas opiniões, para pintar questões que a instigam no passado e no presente. Neste tempo em que vivemos, neblinados por nuvens de um neo-conservadorismo crescente, a pintura de Soato opera uma micropolítica de resistência, um grito, uma fresta de esperança em tempos tão imprecisos.

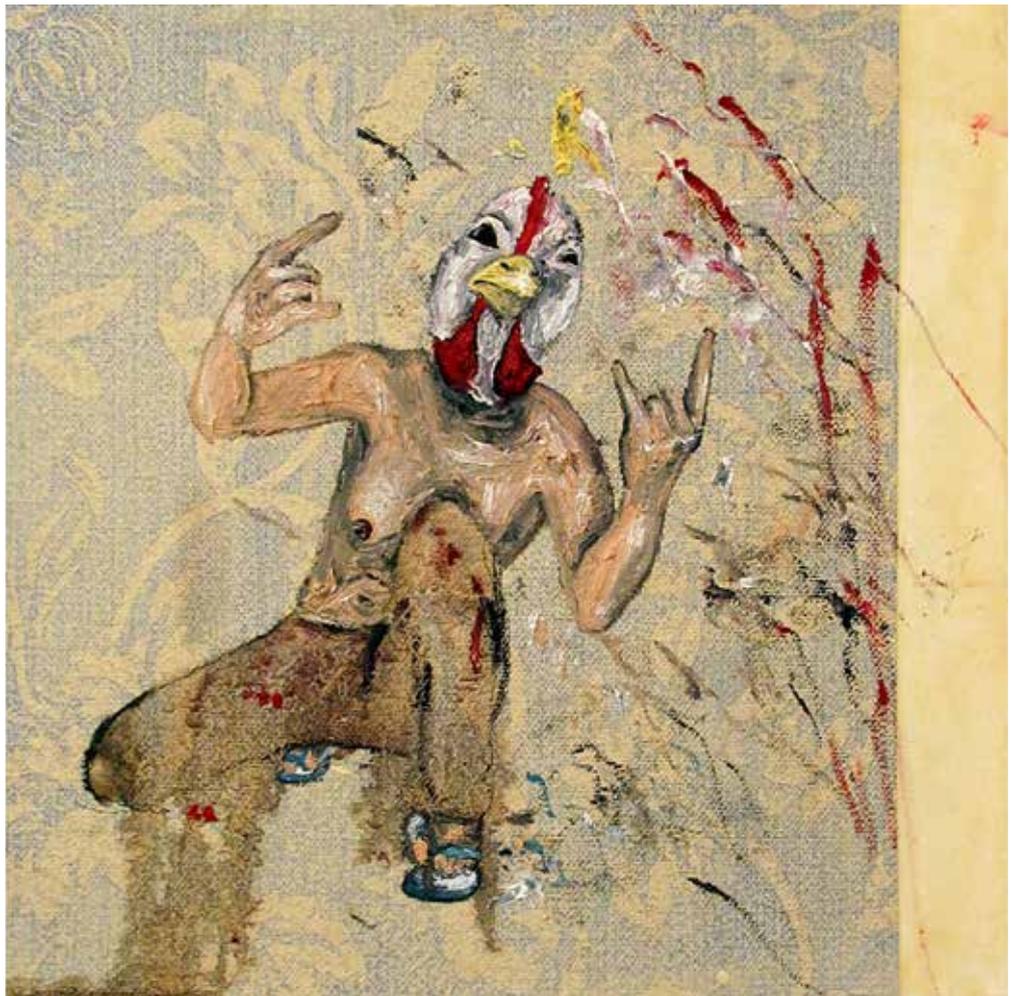
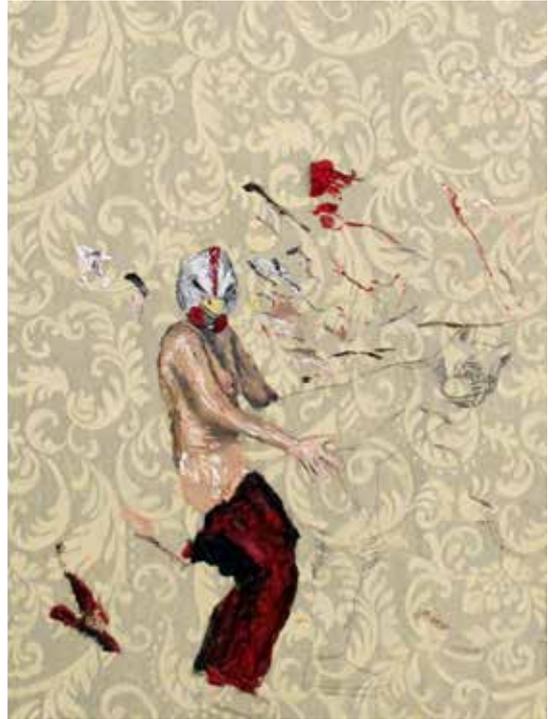
Keyla Sobral



Experiências polissistêmicas, Óleo sobre tela, 40x30 cm (cada), 2013.

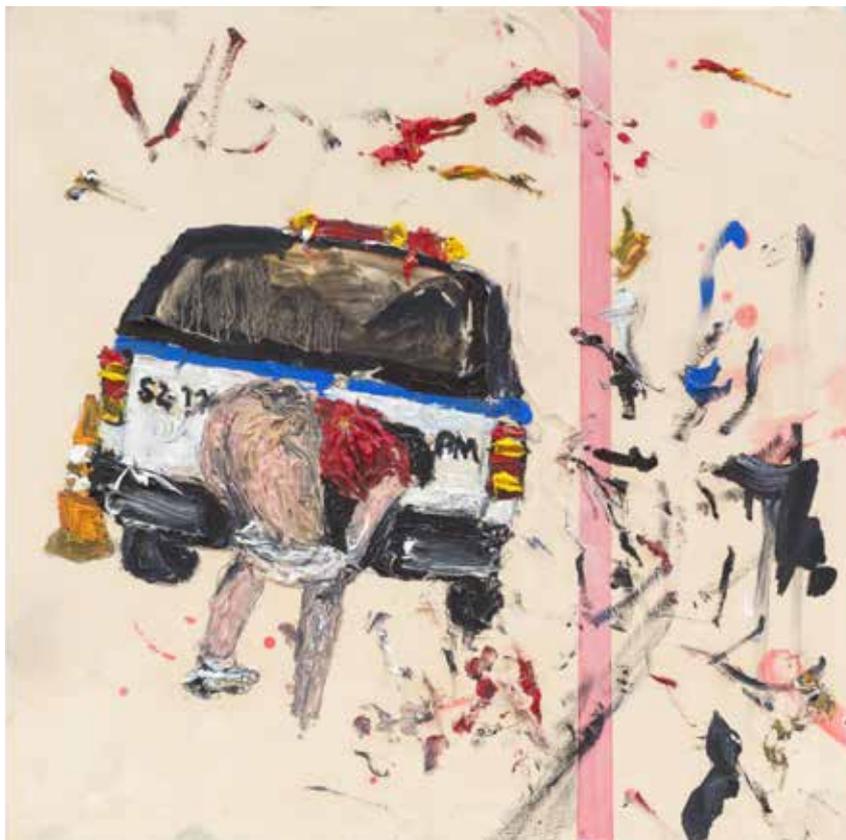


Ocupar e resistir 1, Óleo sobre tela, 200 x 300 cm, 2017



Acima: Feiticeiras 10, Óleo sobre tela, 30x40cm, 2015.

Abaixo: Feiticeiras 20, Óleo sobre tela, 30x40cm, 2015.



Acima: Feiticeiras 19, Óleo sobre tela, 30x40cm, 2015.

Abaixo: Anti - Higiênicas, Óleo sobre tela, Sesc Santana - São Paulo, 2016.



Acima: Feiticeiras, Óleo sobre tela, 30x40cm, 2015.

Abaixo: Feiticeiras 16, Óleo sobre tela, 30x40cm, 2015.



Experiências polissistêmicas, Óleo sobre tela, 40x30 cm (cada), 2013.

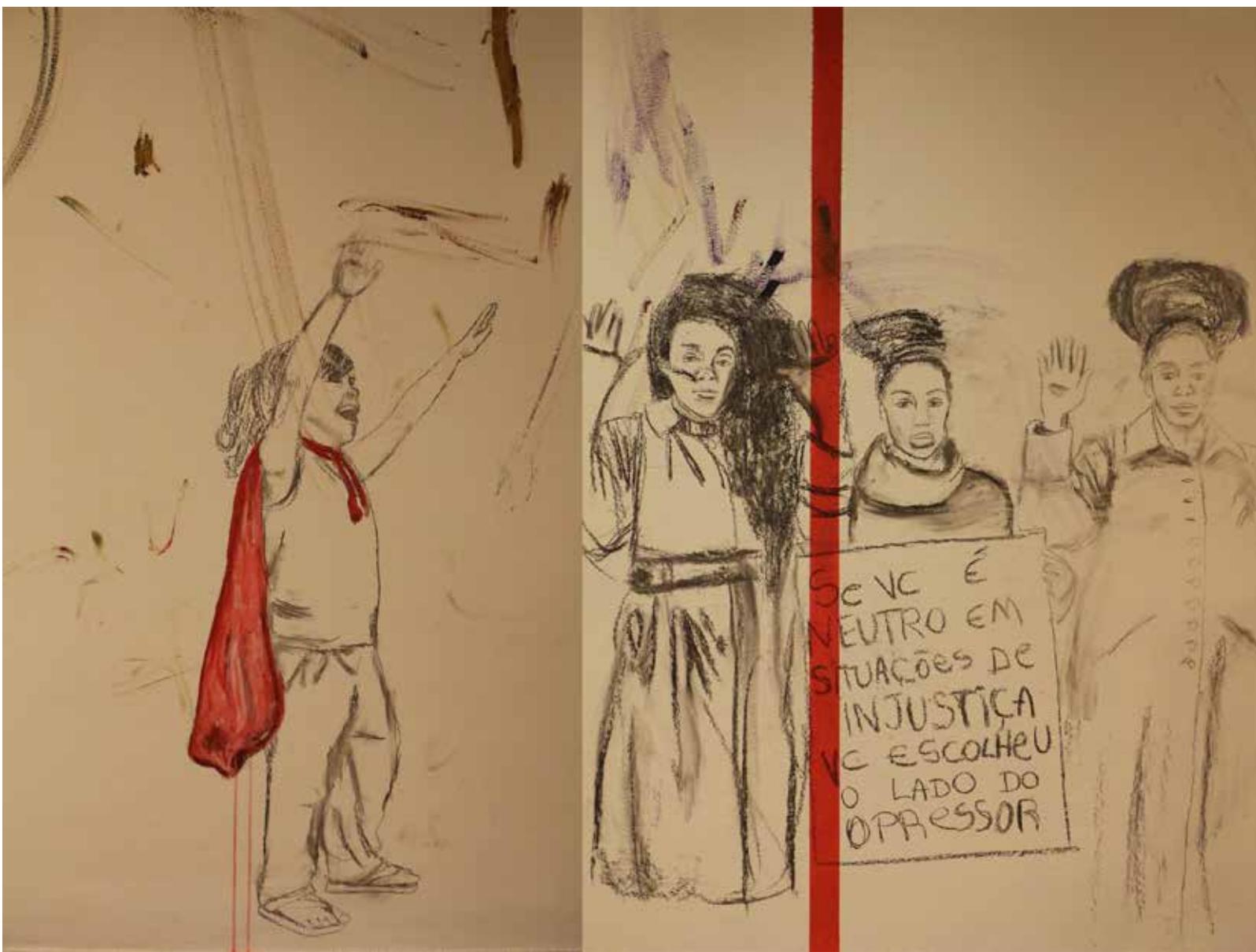


Experiências polissistêmicas, Óleo sobre tela, 40x30 cm (cada), 2013.



Acima: De | Generalda, Óleo sobre tela, 140x225cm, 2016.

Abaixo: Anti-Higiênicas 3, Óleo sobre tela, 300x250cm, 2016.



Anti-Higiênicas 3, Óleo sobre tela, 300x250cm, 2016.

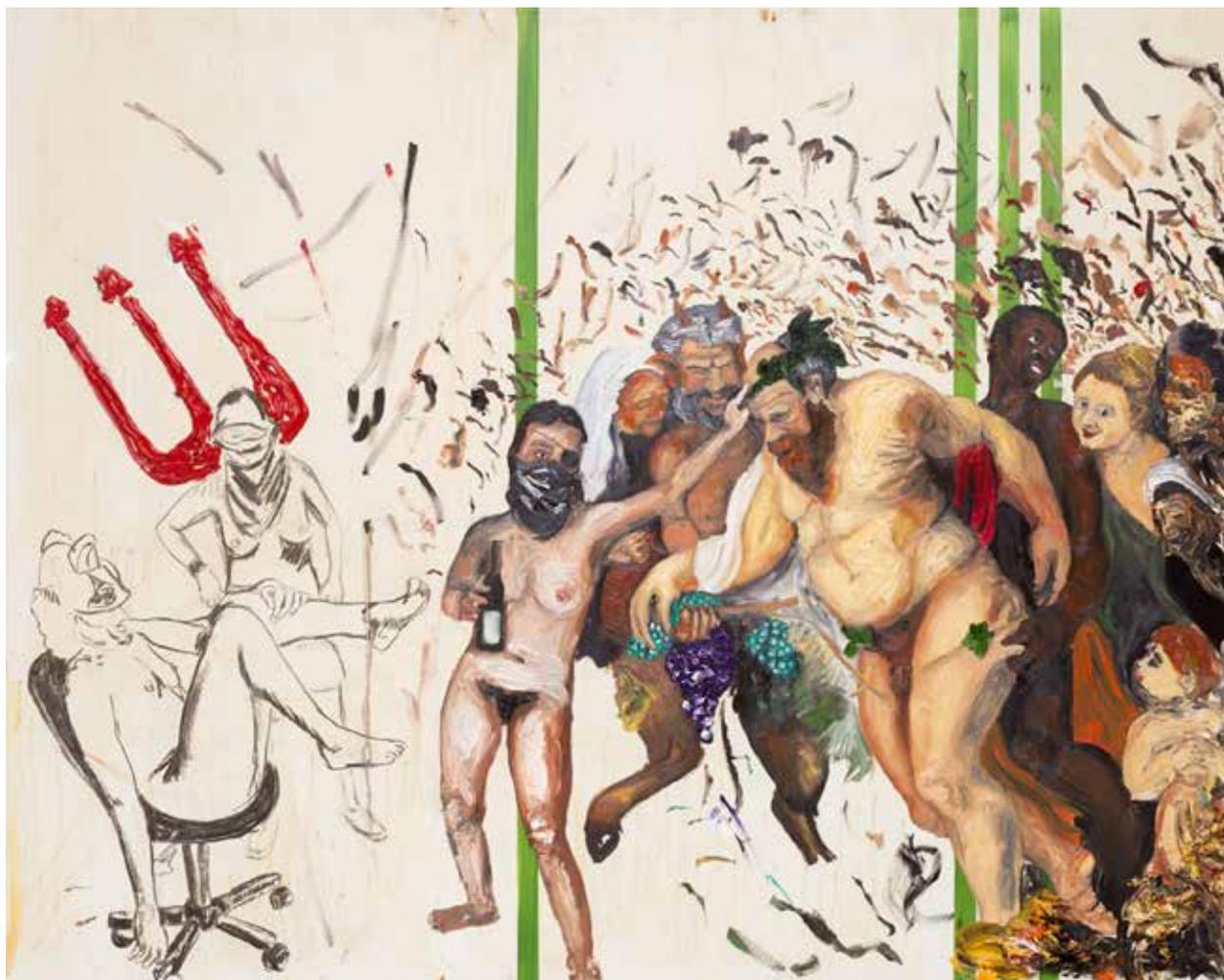


Monet, Manet e Mané, Óleo sobre tela, 450x250cm, 2015.



À esquerda: Hamartía, Óleo sobre tela, 100x220cm, 2015.

À direita: Hamartía 2, Óleo sobre tela, 80x220cm, 2015.



Acima: Sem título, da série Caviar é Uma Ova!, Óleo sobre tela, Galeria Zipper - São Paulo, 2017.

Abaixo: Rembrandt não tem provas mas convicção que é preciso amar sem temer, Óleo sobre tela, 120x240cm, 2016.



Ocupar e resistir 1, Óleo sobre tela, 200x300cm, 2017.



Caravaggio não tem provas mas convicção que é preciso cagar sem temer,
Óleo sobre tela, 120x150cm, 2016.



Feiticeiras 8, Óleo sobre tela, 30x40cm, 2015.

Keyla Sobral (Texto).

Artista Visual, Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará e Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Como artista vem participando de mostras de arte, participando de residências artísticas no País e no exterior. Foi curadora assistente do Projeto Amazônia: Lugar da Experiência, bem como co-organizadora do livro *Amazônia, Lugar da Experiência – Processos Artísticos da Região Norte* (2013) e curadora assistente da Exposição *Vertigem: Novas Aquisições da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA* (2019).

Camila Soato (Portfólio).

Camila Soato (Brasília, Brasil, 1985) vive e trabalha em São Paulo. Atua principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, feminismo, fuleragem, gênero e pintura. Camila Soato, nasceu em Brasília, vive e trabalha em São Paulo. Desenvolve pesquisas prático-teóricas em pintura, desenho e performance. Por intermédio de pinceladas expressivas e até mesmo com uma certa agressividade nas suas pinturas, combina imagens cômicas apropriadas do cotidiano banal, trabalha com o elogio ao descuido, assumindo o erro como índices poéticos. Escorridos, manchas e sujeiras, oriundos de um método de trabalho que privilegia o improviso, são protagonistas juntamente com personagens atrapalhados ou perversos em cenas esdrúxulas. Tudo isso é justaposto á narrativas bizarras. É formada em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, na qual também é mestre em Poéticas Contemporâneas pelo Programa de Pós Graduação em Artes. Doutorado em curso em poéticas contemporâneas na Universidade de São Paulo.

DOSSIÊ >>> ARTE COMO? ENGAJAMENTO POLÍTICO OU FUNÇÃO ESTÉTICA?

A questão apontada neste dossiê parte do *VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Artes*, realizado em 2017. Implantado em 2002 pelo então Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará – NUAR/UFPA, este evento é, atualmente, uma realização do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, totalizando 15 anos de atuação. Trata-se de um espaço institucionalizado de debates e de socialização de pesquisas nas diversas linguagens artísticas em interface com outras áreas do conhecimento, realizadas por profissionais da UFPA e de outras instituições de ensino superior, assim como por aqueles vinculados a instituições de ensino básico e profissionalizante.

O Fórum Bienal de Pesquisa em Artes visa, por meio de discussões, reflexões, comunicações e performances, difundir e, ao mesmo tempo, rever junto com a comunidade, especialmente com a classe artística, os resultados das pesquisas desenvolvidas intra e extra academia, estabelecendo um diálogo que permita maior inserção da academia na sociedade. O evento possibilita aos participantes vivenciar experiências pedagógicas, estéticas, críticas e de formação, estética e ética, no domínio da arte.

Com temática homônima à oitava edição do Fórum, este dossiê emerge de reflexões sobre um antigo debate que ainda polariza opiniões entre quem defende a *arte pela arte* e quem a considera uma ferramenta de engajamento político. O tema toma outras perspectivas a partir dos últimos acontecimentos políticos, econômicos e sociais que tem afetado o Brasil e o mundo. No campo artístico é algo que vem mobilizando teóricos, filósofos e artistas, dividindo opiniões e alimentando

discussões sobre a funcionalidade da arte na sociedade, colocando, aparentemente, as opiniões em pelo menos dois eixos: a arte engajada e a dita 'arte pela arte'.

No atual momento histórico de desconstrução de territórios, o assunto volta à tona em um contexto diverso, em que questões de identidade, gênero, sobrevivência e garantias de direitos de cidadania configuram-se como pauta de urgência. O artista, como qualquer outro cidadão, toma parte, apresenta-se na luta social a partir de seu lugar, de sua linguagem, da sua ética, da sua política, do seu território.

As questões em torno da funcionalidade da arte começaram a ser explicitadas quando se começou a entender a arte através de dois eixos de pensamento: a arte engajada e arte pela arte. Pelo menos desde o período das revoluções industriais (XVIII) este tema vem polarizando as discussões em torno da funcionalidade da arte. "Arte serve para quê?", perguntava Aracy Amaral¹. Em seu livro o autor examina os modos de atuar da arte das décadas de 1930–1970 e reflete sobre a preocupação social na produção dos artistas, apontando a cultura popular com um fenômeno novo.

Muitos pensadores contribuíram para esse debate. Na verdade, trata-se de um tema mais complexo do que parece ser. Fala-se que a arte pela arte é algo que não tem engajamento. No entanto, essa é uma questão que provoca múltiplas interpretações. Alguns artistas e pensadores compreendem que qualquer arte é uma atitude política, mesmo que ela não se assuma como engajada politicamente.

O filósofo francês Jacques Rancière defende que na relação entre arte e política existe uma dimensão política e estética em comum entre ambos. Isto implica afirmar a existência de uma dimensão estética da política, referindo-se a duas noções: a de que existe participação num plano comum, que dá forma à comunidade, e ao recorte desse comum sensível em partes espaço-temporais.

“Arte como?”, pergunta que se aproxima de uma outra bem mais comum: *o que é a arte?* O exposto revela a abrangência do tema deste dossiê, que abre espaço para discussões e produções em exploração na área das Artes, Linguagens, Comunicação e Cultura, estabelecendo espaços de partilha nestas interfaces, num caleidoscópio de assuntos que compõem e envolvem a arte e suas relações com a estética e a política.

Profa. Dra. Valzeli Sampaio
*Idealizadora do VIII Fórum Bienal
de Pesquisa em Artes*

Profa. Dra. Ana Flávia Mendes
e Profa. Dra. Bene Martins
*Coordenadoras do VIII Fórum Bienal
de Pesquisa em Artes*

¹ Amaral, Aracy a. “Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira de 1930– 1970. São Paulo: Ed. Nobel. 2a. Edição Revisadas. 1987/1984.

ESPAÇOS E AGENTES DA OBRA

Luis Alberto Brandão
CNPq | FAPEMIG

Resumo

A partir de questões sobre a noção de obra e seus corolários de unidade e concretude – questões que abarcam os vínculos entre obra e objeto, suporte, condições de apresentação, espaço perceptivo, mecanismos culturais –, proponho uma reflexão sobre as ambivalências de tal noção, bem como sobre as delimitações e os cruzamentos entre alguns dos principais agentes e dos respectivos processos de atuação a que a noção de obra se associa, como autor, editor, tradutor, leitor e curador. A reflexão toma como principal objeto as variantes de alguns textos de Zulmira Ribeiro Tavares publicados em diferentes ocasiões: na revista *Cult*, em 2000; no livro *Vesuvio*, publicado no Brasil em 2011; e na edição canadense, intitulada *Vesuvius*, publicada em 2015, com a tradução feita por Hugh Hazelton.

Palavras-chave:

Obra; Agentes; Espaços.

No presente ensaio, elegemos a noção de *obra* como ponto de partida para o debate sobre quais são seus espaços e quem são seus agentes, quais são os processos de espacialização e de atuação – sejam eles comumente observáveis ou desatendidos, pouco visíveis; formas historicamente consolidadas ou, ao contrário, emergentes ou apenas parte de um campo de possíveis. À noção de obra se vinculam dois corolários importantes, os quais desejamos desdobrar e problematizar: o corolário de *concretude* e o de *unidade*; ou seja, os corolários que indicam que, quando se fala em obra, pressupõe-se que ela possui um fundamento concreto, material; e que ela possui uma circunscrição identificável, limites que possibilitam que ela seja reconhecida como *uma* obra.

Tendo em vista que nos interessa colocar em discussão o que se entende por *concretude*, apresentaremos um exemplo em princípio bastante concreto e trivial; e tentaremos demonstrar, passo a passo, as muitas

Abstract

From questions about the notion of work (œuvre) and its corollaries of unity and concreteness – issues that encompass the links between work and object, support, presentation conditions, perceptual space, cultural mechanisms – I propose a reflection on the ambivalences of this notion, as well as on the delimitations and crossroads between some of the main agents and their respective processes to which the notion of work associates, as author, editor, translator, reader and curator. The main object of the reflection is the variants of some texts by Zulmira Ribeiro Tavares published on different occasions: in Cult magazine, in 2000; in the book Vesuvio, published in Brazil in 2011; and the Canadian edition, entitled Vesuvius, published in 2015, with the translation by Hugh Hazelton.

Keywords:

Work (Œuvre); Agents; Spaces.

incertezas presentes em tal entendimento, em tal princípio e em tal sensação de trivialidade.

Nosso exemplo são três textos publicados na edição de dezembro de 2000 da revista *Cult*. São, obviamente, três obras concretas, cujas autonomias são certificadas pelos respectivos títulos (além do ano em que foram compostas). Os três textos são associados ao nome de sua autora, Zulmira Ribeiro Tavares, e esse nome já configura, pois, outro nível de unidade, à qual a autonomia das obras se subordina. Na página, que tem como título geral “Três inéditos”, constam ainda uma foto e um minicurrículo da autora (os quais ocupam cerca de 1/3 do espaço da página) e, no rodapé, a designação da seção: “Poesia Cult”.

OBRA: NÍVEIS - OU NATUREZAS – DE UNIDADE

Vamos nos abster, aqui, de qualquer receio de especular a partir do que é trivial, ou aparentemente trivial, já que, em nossa opinião,

ÉDITOS TRÊS INÉDITOS

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

DESERTIFICAÇÃO

Um cisne chegando ao poema pelo lado dos lagos e dos salgueiros. Tão banal. Você o retira a tempo pela outra margem puxando-o pelo seu pescoço de cisne. Ele solta um grasnido e some. Sobram algumas penas no ar como seria esperado de um poema que contempla paisagem. Com os dedos em pinça você as recolhe, uma a uma. Serviço limpo. Os salgueiros inclinam-se sobre os lagos. Os lagos refletem os salgueiros. A fatalidade do lugar-comum. Você se inclina sobre os lagos como fazem os salgueiros, mas por uma boa causa. Porém, antes de desmanchar com as mãos na água o que ali entrou sem a intenção do poeta (que você é, não o negue, à procura da resolução absoluta), nela aparece em primeiro plano – empurrando os salgueiros para trás que correm no vento como escoteiros aturdidos – um peixe gordo olhando-o de volta com suas pálpebras de homem pisca-pisca, espécie transgênica nesse campo devastado da poesia.

2000

CHORO PARA PIXINGUINHA

Os que morreram estão perto do muro.
Por terem morrido
afinaram como salgueiros.
Só se os vê de perfil
à tarde
contra o sol inclinando-se
são finos e escuros como
frestas de uma grade.
Assobiam de dentro
do que
não se sabe – nem como
se abraçam com tão finos braços
de corda, de viola.

1997



PARTITURA

Esteira para animais minúsculos
passando em caravana –
podem ser dromedários, elefantes obesos, pássaros desabridos
que assim se apresentam ínfimos, notações,
pontos pretos na risca do areal
para a real surpresa dos tímpanos
quando serão devolvidos
ao tamanho exato do que é vivo.

2000

Zulmira Ribeiro Tavares

nasceu em São Paulo em 1930 e publicou em 1974 seu primeiro livro, *Termos de comparação* (conto, poesia, ensaio), pela editora *Perspectiva*, recebendo o prêmio "Revelação em Literatura" da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). É autora de *O japonês de olhos redondos* (ficção, editora Paz e Terra), *O nome do bispo* (romance, editora Brasiliense), *O mandril* (ficções, editora Brasiliense), *Jóias de família* (novela, Companhia das Letras) e *Cortejo em abril* (ficções, Companhia das Letras).

Poesia **CULT**

Figura 1 – três textos de Zulmira Ribeiro publicados na edição de dezembro de 2000 da revista *Cult*. Fonte: Arquivo Pessoal.

trivialidade diz respeito justamente a um jogo de aparências naturalizadas, ou de evidências que se passam por autoevidências, isto é, que elidem os parâmetros que geram o efeito de evidência, à medida que são tomados como parâmetros indiscutíveis, ou, pelo menos, que não merecem ser levados em consideração. Assim, no exercício de rastreamento da trivialidade ou da suposta trivialidade (exercício que talvez venha a ser também a suspensão de seus efeitos), chamamos a atenção para o fato de haver diferentes níveis (ou, talvez, naturezas) de unidade projetados sobre a noção de obra.

Há, sem dúvida, a unidade de cada texto, cuja concretude se exhibe espacialmente (são três blocos claramente identificáveis como independentes) e há uma unidade maior, que os agrupa a todos, vinculado ao nome da autora. Tal unidade, porém, além de ser de outro nível, mais abrangente (pois exerce uma função subordinadora), parece ser também de outra natureza: trata-se de uma unidade prioritariamente e literalmente nominal, já que sua função é vincular os textos a um *nome* de autor.

Se fosse apenas um nome, poderíamos mesmo sugerir, por um raciocínio simples, que se trata de uma unidade quase sem poder de concretização, ou seja, quase uma unidade abstrata: é possível que a *obras* - as quais, se entendidas como textos reconhecíveis como tal, são entidades concretas + se associem *nomes* - entidades em princípio abstratas (exceto, é claro, se houver elementos que o concretizem).

No exemplo, esse nominalismo, contudo, não é puro, pois vem acompanhado de uma fotografia, elemento altamente concreto tanto em si mesmo (a concretude da visualidade personificadora, pois se trata de uma foto que retrata alguém), quanto como efeito de concretização (o vínculo da imagem ao nome, os quais em princípio se tornam indissociáveis ou, idealmente, correspondentes). Deve-se observar, porém, que a foto está vinculada a um segundo nome, que aparece na margem inferior direita da foto - pela convenção atual, o nome da fotógrafa que a produziu, Bel Pedrosa - , ou seja, a outra instância com valores de propriedade e direito autorais.

Há, ainda, outro elemento importante, o minicurriculo, mas seu efeito de concretização é ambíguo. No minicurriculo, há basicamente três

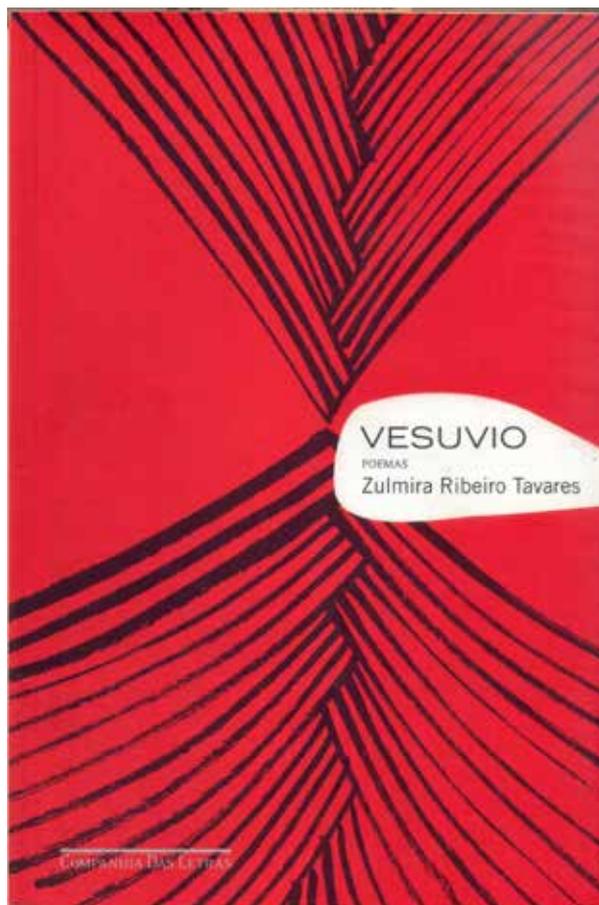


Figura 2 – capa do livro *Vesúvio*, de Zulmira Ribeiro. Fonte: Ed. Companhia das Letras.

espécies de dados: local de nascimento; data de nascimento; títulos de livros, acompanhados de informações de editoras, gênero literário e premiações. Os dois primeiros - local e data de nascimento - reforçam o efeito concretizador da foto em relação ao nome, pois a ambos, foto e nome, tomados como equivalentes, agregam coordenadas espaço-temporais. É bom enfatizar que a existência de uma singularidade de localização e de datação costuma ser um pressuposto indispensável para a própria noção de concretude; no caso, de reforço do caráter empírico do sujeito ao qual se vincula o nome.

A última espécie de dados reforça o nominalismo - e, em certa medida, a abstração -, pois alinha nomes de obras (em sentido mais abrangente, pois nelas se agrupam textos longos ou conjuntos de textos). A noção de obra ganha, assim, uma nova dobra, pois indica uma unidade convencional ampla - a unidade do livro - e a existência de uma obra ainda mais geral, constituída pelo conjunto das obras autônomas; ou seja, a obra como a unidade composta por uma série de unidades; uma metaunidade; ou uma metaobra.



Figura 3 – páginas referentes ao poema “Música”, de Zulmira Ribeiro.
Fonte: Ed. Companhia das Letras.

Temos, pois, uma sequência de unidades em diferentes níveis, sendo que uma mudança de nível pode indicar uma mudança de natureza da própria noção de unidade. Há a unidade do texto (o texto como obra); há a unidade do livro (no qual as obras-textos se reúnem); há a unidade do conjunto das obras; e há, finalmente, a unidade da autoria (que parece se confundir, em parte, com o conjunto da obra; mas tal confusão não é plena, nem pacífica). Tal sequência parece ir de um nível mais concreto (cada texto) ao mais abstrato (o nome do autor como designação do conjunto da obra), lembrando-se que a foto e os dados espaço-temporais desempenham o papel de tornar menos abstrata a nomeação.

Há ainda um último elemento unificador, que reforça a noção de obra (embora não se confunda com ela): a referência a gênero literário. Como os três textos estão dispostos sob a rubrica “poesia”, estão sendo caracterizados, de maneira supostamente inequívoca, como poemas. Ser um poema é também um índice

de unidade, pois entende-se que um poema é uma obra, ou, dizendo-se de forma ainda mais explicitamente tautológica, reconhecer um texto como um poema é identificar a sua unidade como obra poética. Aqui mencionamos um aspecto nada desprezível, que diz respeito às *convenções gráficas* (convenções concretas, fundamentais para a percepção de cada texto em sua unidade de poema): em dois textos há uso de versos, ou seja, do elemento de discontinuidade dos subgrupos de palavras; porém, em um dos textos, intitulado “Desertificação”, a apresentação é contínua, o que perturba a convenção mais difundida que vincula poema a verso, e prosa a texto contínuo. No caso do texto que não se estrutura em versos, o fator de unidade que identifica a obra como poética não se encontra na concretude da apresentação gráfica, visual, espacial, mas precisa ser buscado de outro modo (modo que exige que o texto seja necessariamente lido, e não apenas observado visualmente).



Figura 4 – página referente ao poema “Desertificação”, de Zulmira Ribeiro. Fonte: Ed. Companhia das Letras.

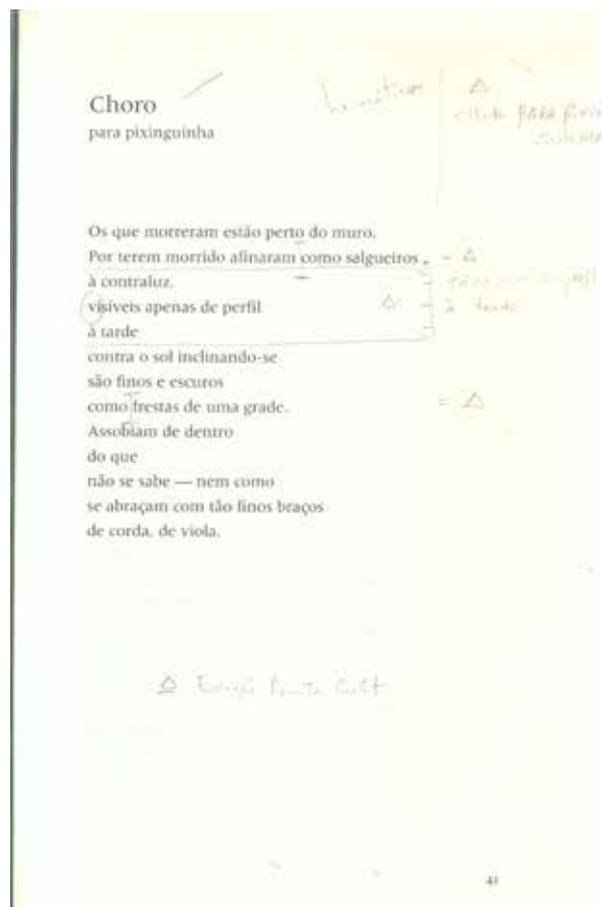


Figura 5 – página referente ao poema “Choro”, de Zulmira Ribeiro. Fonte: Ed. Companhia das Letras.

OBRA: DIFERENÇAS E REPETIÇÕES

Introduziremos agora um novo desdobramento. As três obras-textos apresentadas na revista foram rerepresentadas no livro *Vesúvio*, publicado por Zulmira Ribeiro Tavares cerca de dez anos depois, em 2011. Em nosso rastreamento da suposta trivialidade das constatações, precisamos destacar que o termo “reapresentação” é menos simplório do que pode parecer. Menos simplório porque não explicita uma série de relações de repetição e diferença. Em princípio, trata-se das mesmas obras-textos. Porém, há alterações tanto nas próprias obras-textos, quanto no que poderíamos chamar de “novo contexto de apresentação”, o qual abarca muitas variações, entre as quais as mais nítidas são a nova vizinhança das obras-textos – o conjunto de obras-textos – e o novo suporte, o livro – o qual, é claro, não é apenas um suporte físico, mas também um conjunto de protocolos de validação, de autorização e de leitura (e aqui seria preciso convocar e problematizar todo um debate, imenso

e rico em variáveis, sobre em que medida o significado simbólico e cultural do livro afeta o que se entende por obra).

Já a expressão “publicado por Zulmira Ribeiro Tavares” também merece destaque, por se tratar de uma fórmula aproximada, pouco precisa, já que o “tornar público” envolve um conjunto enorme de agentes, os quais, por uma questão de economia, podemos agrupar sob a designação “agentes do meio editorial” ou, ainda mais simplesmente, o “editor”. Nesse livro específico, à página 91, há uma nota que menciona o fato de que alguns textos-obras haviam sido publicados anteriormente. Curiosamente, no entanto, não há qualquer referência ao fato de neles terem ocorrido alterações, como se se tratasse indubitavelmente dos mesmos textos-obra (ou seja, o fator repetição sobrepuja integralmente o fator diferença).

Não é nosso objetivo, aqui, fazer uma análise dessas variações. Comentaremos apenas brevemente alguns detalhes. No livro *Vesúvio*,

“Partitura” não possui autonomia como poema, e sim faz parte de um poema maior, intitulado “Música”. A distribuição dos versos e a diagramação são bastante diferentes. “Choro para Pixinguinha” ganha novo título: “Choro”, seguido de uma dedicatória “para Pixinguinha”. “Desertificação” recebe duas alterações de texto, pequenas, mas ambas significativas: a expressão “peixe gordo” é substituída por “peixe farto”; e um vocativo fortemente reiterado (“você, você”) é adicionado na parte final do texto.

OBRA: TENSIONAMENTOS DA UNIDADE

Uma pergunta que nos parece inescapável é justamente quanto ao grau de relevância das variações, pois essa pergunta, no limite, tangencia outra: no caso em que as variações são muito importantes, trata-se ainda da mesma obra-texto? Será que é satisfatória a resposta de que se trata de um mesmo texto com diferentes versões? Se sim, satisfatória para quem? É claro que se pode supor ou postular que a unidade da obra-texto se preserva, independentemente das variações. É possível invocar princípios unificadores mais abrangentes, os quais teriam a capacidade de articular as variações. Há o princípio de *autoridade do autor*, entidade formal que sobrepunha a concretude das obras-textos. Há, também, *o princípio da autoridade e de auralização do livro*, que sobrepunha os outros suportes e formas de publicação. Há, ainda, *o princípio do aprimoramento textual*, que tomaria a relação entre versões anteriores e posteriores não apenas como relação temporal, mas de prevalência, ou seja, versões posteriores seriam sempre consideradas mais importantes e “definitivas”, tendo em vista o pressuposto de que necessariamente são mais bem acabadas.

Nada impede, porém, que tais princípios não sejam acatados, e estamos pensando não apenas em leitores individuais, mas em sistemas de leitura amplamente difundidos, sobretudo em contextos culturais – como o atual – em que o acesso às muitas variações de uma obra-texto se torna viável. A partir da suspensão de tais princípios, não seria possível pensar que as variações, quando consideradas simultaneamente, comparativamente, configuram outra obra, outro tipo de unidade? Nos casos em que o tensionamento da noção de unidade pode vir a se mostrar relevante, não é a própria noção de obra que está sendo colocada em jogo?

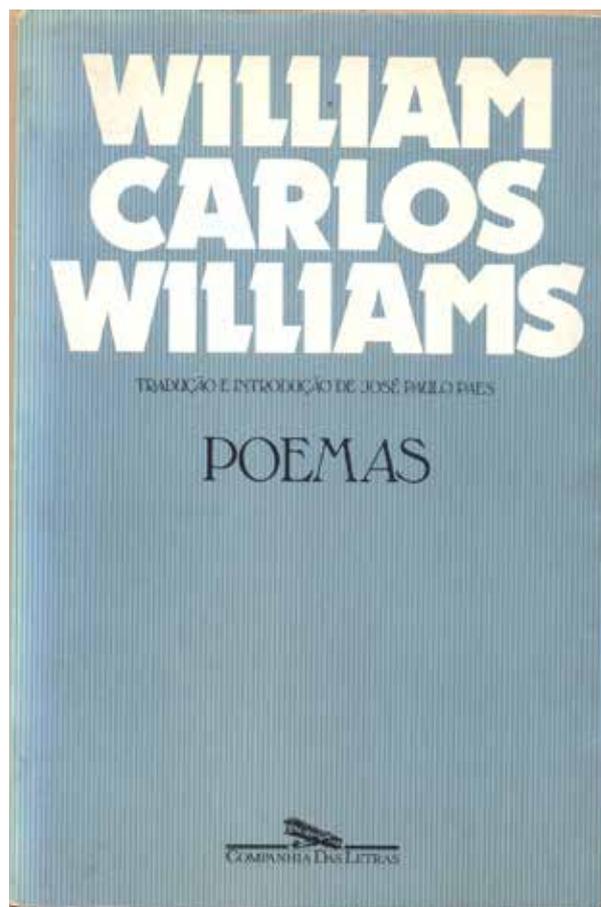


Figura 6 – capa do livro *Poemas*, de William Carlos Williams. Fonte: Ed. Companhia das Letras.

Esse tensionamento pode já estar previsto na obra, como acontece quando sua apresentação, digamos, “oficial” possui mais de uma versão. Como exemplo, citamos o poema “The locust tree in flower”, de William Carlos Williams, que tem duas versões, publicadas em sequência no mesmo livro. Ambas foram traduzidas para o português por José Paulo Paes. Ambivalentemente, as versões são ao mesmo tempo muito parecidas e muito diferentes. Devem, pois, ser tratadas como poemas autônomos? Como parte de um mesmo poema? Como um poema em série? Ou como o tensionamento da própria unidade do poema?

Questões como essas são muito importantes quando se introduzem na equação dos agentes da obra a figura do tradutor e a ação tradutória, pois ambivalência semelhante, no que diz respeito à unidade da obra, sempre ocorre quando se emparelham um suposto mesmo texto apresentado em línguas diferentes. Vale retomar a ideia de que o princípio de prevalência da anterioridade de um texto em relação a outro, princípio acima

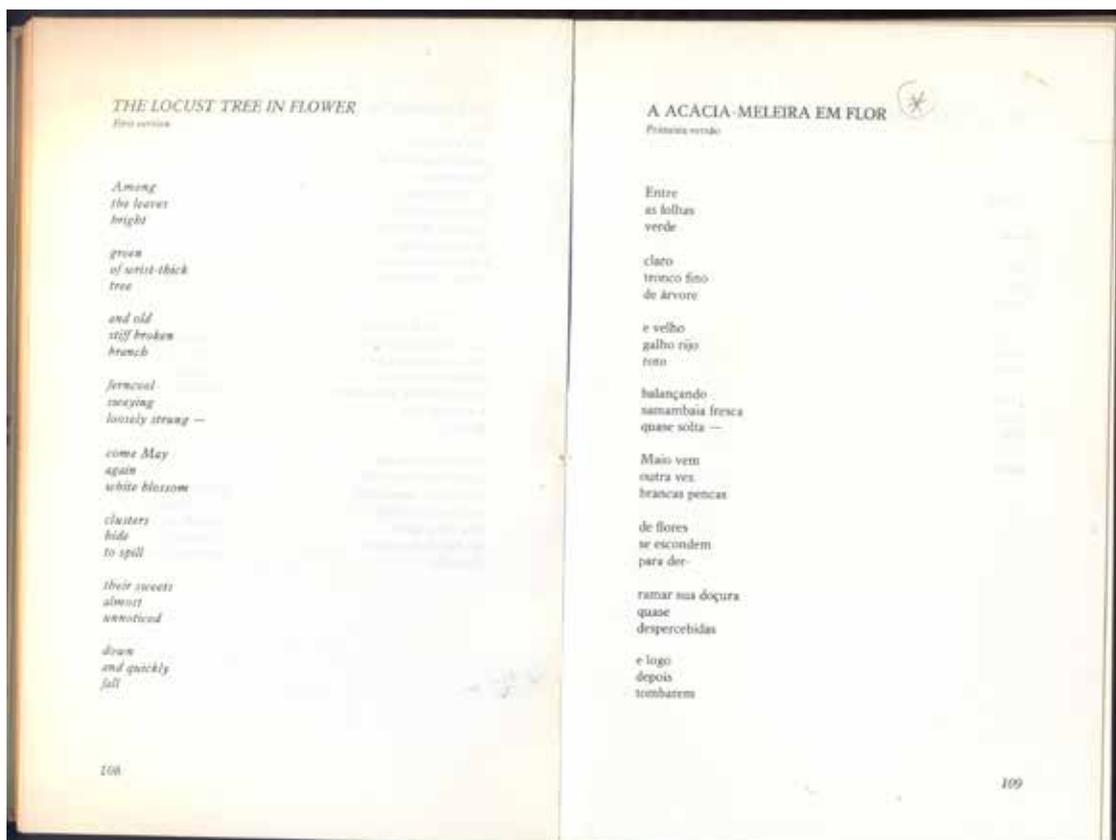


Figura 7 – páginas referentes a primeira versão do poema “A Acácia-meleira em flor”, de William Carlos Williams. Fonte: Ed. Companhia das Letras.



Figura 8 – páginas referentes a segunda versão do poema “A Acácia-meleira em flor”, de William Carlos Williams. Fonte: Ed. Companhia das Letras.

citado quanto a versões preliminares e versões supostamente definitivas (como é o caso das versões em revista e as em livro), também se manifesta na lógica que pressupõe que o texto na língua dita original é anterior ao texto na língua traduzida, anterior não apenas em termos de uma relação de temporalidade de produção, mas também de importância, de prevalência. Essa lógica já é observável na forte carga valorativa que se costuma atribuir à expressão “língua original”. Igualmente vale retomar o comentário de que nada impede que tal lógica seja contestada, ou, pelo menos, colocada em suspenso, sobretudo em contextos em que existe o acesso a muitas versões de um suposto mesmo texto em diversas línguas, e, quando em uma mesma língua, segundo distintos parâmetros tradutórios.

OBRA: AMBIVALÊNCIAS

Toda edição bilíngue ou multilíngue explicita a referida ambivalência quanto à unidade da obra. Isso ocorre de forma ainda mais nítida quando os textos nas diferentes línguas são dispostos lado a lado, reciprocamente tensionando-se no que tange à expectativa de repetição e à inevitabilidade da diferença. Comentaremos brevemente alguns aspectos da edição canadense do livro *Vesuvio/Vesuvius*, traduzido por Hugh Hazelton, e publicada em 2015. O primeiro comentário é que foram ignoradas as versões anteriores dos poemas citados, bem como dos demais poemas publicados anteriormente em outros veículos. Pode parecer irrefutável o argumento de que a proposta era traduzir “integralmente” o livro do modo como ele é “no original” – e, neste, as variações sequer são mencionadas. Pensamos, contudo, se tratar de uma escolha tão arbitrária quanto qualquer outra (embora, é claro, não sem motivações e consequências específicas), pois elege um determinado nível de unidade da obra – o livro – como prioritário, mas supondo que tal prioridade se justifica por si mesma, ou seja, sem justificá-la. Além disso, tal horizonte de “integralidade da obra” se resume ao fato de que todos os poemas do livro e a nota do editor foram traduzidos e apresentados na ordem e nas seções em que aparecem na edição brasileira. Em todos os demais aspectos, que incluem desde os paratextos até a diagramação, não parece ter havido nenhuma intenção tradutória, no sentido de manter um paralelismo – reconhecível em alguma medida – com o livro dito “original”.

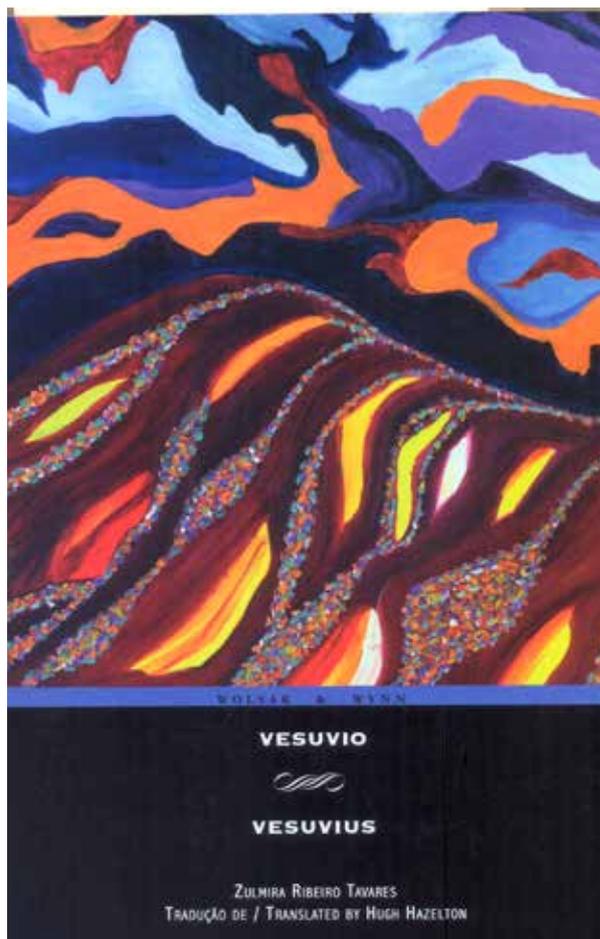


Figura 9 – capa do livro *Vesuvio*, de Zulmira Ribeiro. Fonte: Ed. Companhia das Letras.

Mas tal ambivalência, perceptível na relação entre as duas edições – trata-se da mesma obra-livro ou são obras-livros distintas? –, é claramente percebida no fato de que a edição canadense explora de modo explícito a sua duplicidade. Trata-se de um livro composto de dois livros, com dois títulos, com todos os paratextos apresentados em duas línguas. As únicas exceções são alguns dados da página de créditos. Mesmo sem adentrar no debate sobre o teor – duplo, é claro – dos poemas, comentaremos brevemente o efeito de suposto espelhamento–tensionamento dos poemas citados.

Nos poemas “Música” / “Music”, no qual se incluem os poemas – ou partes de um poema – “Partitura” / “Score”, chama atenção a diferença no espaçamento vertical, a qual rompe o efeito de espelhamento entre os poemas nas duas línguas. Como essa diferença não ocorre em outros poemas do livro, pode-se considerá-la mero erro de diagramação. Considerá-la assim, entretanto, não modifica certa sensação, a nosso ver nada desprezível, de assimetria visual.



Figura 10 – páginas referentes aos poemas “Música” / “Music”, de Zulmira Ribeiro. Fonte: Ed. Companhia das Letras.

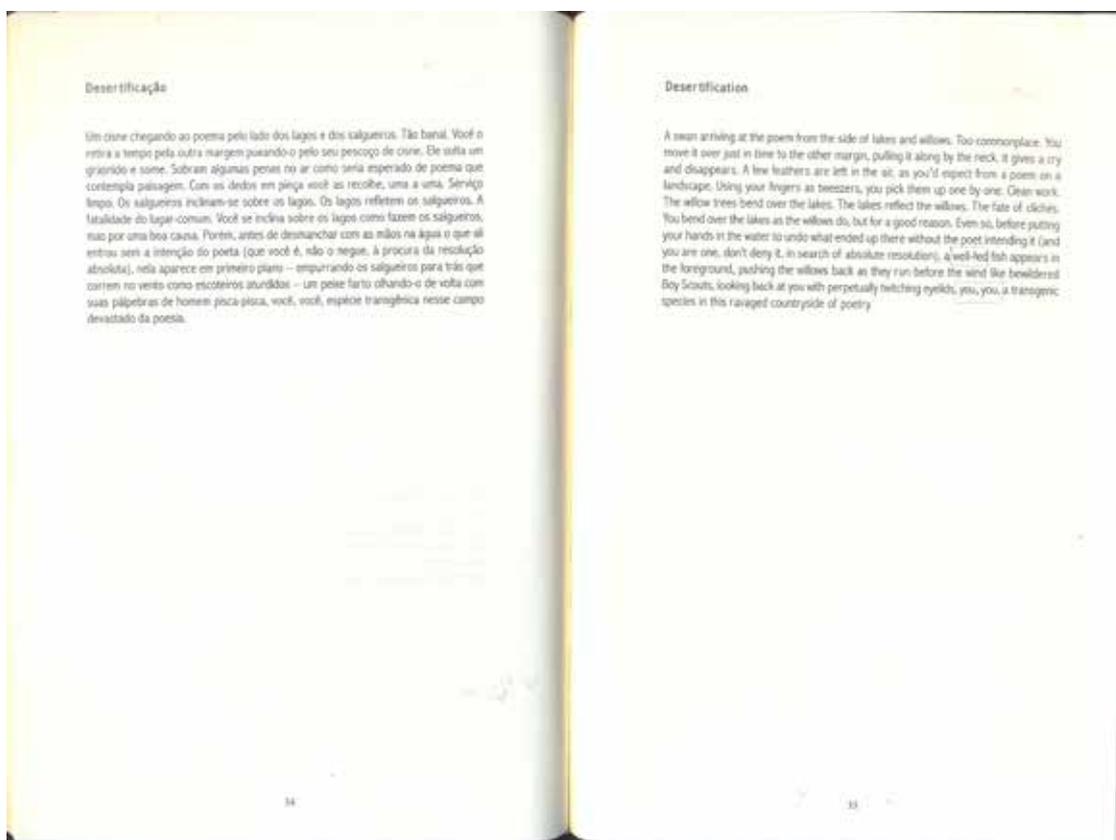


Figura 11 – páginas referentes aos poemas “Desertificação” / “Desertification”, de Zulmira Ribeiro. Fonte: Ed. Companhia das Letras.



Figura 12 – páginas referentes aos poemas “Choro” / “Choro*”, de Zulmira Ribeiro. Fonte: Ed. Companhia das Letras.

Em “Desertificação”/“Desertification”, os travessões no texto em português – os quais possuem função bastante singular, pois claramente destacam um bloco de texto com estranha sintaxe – são substituídos por vírgulas no texto em inglês, homogeneizando, pois, o uso dos sinais de pontuação. Mera questão de padronização editorial? Se levamos em conta que o uso dos travessões é mantido em outros textos traduzidos no mesmo livro, a resposta é negativa.

Sobre os poemas “Choro”/“Choro*”, dois comentários. Primeiro: na edição canadense, a pontuação do poema em português não é igual à do poema na edição brasileira. Nesta, considerando-se o padrão de uso de pontuação e maiúsculas no próprio poema e em todo o restante do livro, há sem dúvida um erro – o quarto verso deveria se iniciar com maiúscula. Tal erro fica ainda mais claro quando se consulta a versão do poema publicada na revista. A edição bilíngue, ao invés de corrigir o erro, introduz um novo, retirando o ponto final do terceiro verso. Segundo comentário: esse é o único poema cuja tradução ganha uma nota de rodapé, com informação sobre o choro como gênero musical e sobre o músico e compositor Pixinguinha. Nessa escolha se observa mais uma

mudança de nível (de natureza?) na noção de unidade da obra, pois o texto se desdobra em texto e paratexto (ou, talvez, metatexto); a ação do tradutor se explicita como para-ação, o tradutor se assume como meta-autor.

OBRA: SÉRIES DE QUESTÕES

A partir do quadro esboçado, apontaremos sucintamente para seis séries de questões que nos parecem estimulantes como possíveis desdobramentos. Detalharemos apenas a primeira série, que diz respeito à possibilidade de identificar e propor tipos de unidade que categorizam a noção de obra. A primeira delas, provavelmente a mais comum, é a unidade que podemos chamar de *estilística*. Esse tipo de unidade, que pressupõe um horizonte autoral relativamente homogêneo e identificável, permite que se considerem como uma mesma obra, por exemplo, a primeira versão de um conto de Murilo Rubião, originalmente um datiloscrito de 1943 enviado a Mário de Andrade (e hoje disponível em livro) e a versão mais recente, com inúmeras alterações (inclusive e paradoxalmente, alterações estilísticas), publicada na *Obra completa* de 2012.

Um segundo tipo se caracteriza não pelo critério unificador propiciado pela linguagem, mas, ao contrário, pelo fato de propor uma abertura à multiplicidade. Talvez o melhor exemplo seja o trabalho de Raymond Queneau e seus *Exercices de style*, em que cada texto é, como o título indica, a experimentação de um estilo diferente. A obra é ao mesmo tempo o que se apresenta e as muitas outras possibilidades, não realizadas, de apresentação. A obra é um algoritmo, ou uma equação, uma série articulada de regras ou variáveis que podem ser atualizadas de diferentes formas. Tal unidade, podemos chamá-la de *unidade matricial*.

Um terceiro tipo de unidade (ou de problematização da unidade da obra) pode ser didaticamente exemplificado com as relações entre o escritor Raymond Carver e o editor Gordon Lish. Com a publicação póstuma, em 2008, do livro *Beginners*, que traz as versões originais dos dezessete contos do livro *What we talk about when we talk about love*, lançado em 1981, tornou-se público o grau da intervenção operada pelo editor. Gordon Lish havia cortado entre quarenta e setenta por cento do teor dos contos. Naturalmente, não se trata de um problema relativo apenas à extensão dos textos, mas à própria configuração de um estilo, de um tom: o famoso “tom lacônico e seco” carveriano, inexistente – ou existente apenas em estado latente – nos textos ditos originais. Mas, nesse caso, qual é o texto original? Quem é o agente da obra prioritário: o editor ou o autor? A dificuldade – ou a impossibilidade – de responder tal pergunta sugere nomear tal unidade como *unidade agonística*.

Há ainda um quarto tipo, que abarca as obras de autoria múltipla. Toda obra coletiva representa, evidentemente, um problema para a noção de unidade e, por extensão, para a própria categoria de obra. Um bom exemplo é o livro *Outras ruminações: 75 poetas e a poesia de Donizete Galvão*, composto de 15 poemas do autor homenageado seguidos, cada um deles, de cinco poemas inéditos escritos a partir de sua leitura, cada um de um autor. Aqui, pode-se entender que a unidade é exógena, residiria no óbvio fato de os poemas estarem reunidos. Todavia, também é possível pensar que a conformação do conjunto viabiliza que os elementos sejam percebidos como unos. A unidade, nesse caso, é entendida não da perspectiva da intenção que gerou o agrupamento dos textos, mas da perspectiva do efeito gerado pela reunião. Há algo resultante da

reunião dos elementos, algo que não se reduz ao que cada elemento gera isoladamente. Esse fator resultante é que seria a obra, pois é por meio dele que se manifesta o efeito de unidade. A esse tipo de unidade, ao mesmo tempo múltipla e articuladora, podemos chamar de *unidade indecidível*.

Concluimos este ensaio enunciando as cinco outras séries de questões, desejando que possam ser desenvolvidas em novas oportunidades.

A primeira: pensar em termos de agentes da obra não implica apenas em uma mudança terminológica – em relação a pensar em termos de “a obra e seus sujeitos” –, mas uma mudança de lógica – focada em ações, processos, e não em entes, seres, sujeitos.

A segunda: quais são, como se estabelecem e como se modificam os modos e os parâmetros de institucionalização da própria noção de obra? E qual a especificidade da obra – literária, visual, cênica, musical, cinematográfica etc. – como instituição?

A terceira: quais são, em chave histórica, as relações entre os agentes da obra? Em especial, em que medida a figura do curador possui hoje uma potência que extrapola o campo das artes plásticas? Por que não pensar, por exemplo, a tradução como processo curatorial, em sentido expandido?

Quarta: de que maneira explorar os elementos caracterizadores dos gêneros textuais e/ou artísticos – como prosa e poesia – em seu papel de delimitadores da noção de obra? Tal exploração poderia se dar a partir, por exemplo, de valores contrastivos do tipo continuidade (prosa) e descontinuidade (poesia); retrospectão (prosa), prospecção (poesia)? Ou como a projeção de tais valores em distintas espécies de unidade, como: unidade estável (prosa), unidade instável (poesia); unidade convencional (prosa), questionamento dos limites da unidade (poesia)?

Quinta e última: o agente da obra mais difícil de caracterizar de forma precisa muito provavelmente continua a ser o leitor (ou o receptor). Como avançar em uma teoria da leitura e da recepção que escape à prioridade cognitivista ou semantizadora? Se o tradutor (ou o intérprete) é um híbrido de leitor e escritor (ou de receptor e autor), de que maneira a radicalidade dessa teoria outra da leitura e da recepção poderia afetar o entendimento da operação tradutória e interpretativa?

NOTAS

01. Este ensaio vincula-se à pesquisa intitulada “Espaços da Obra, Ficções do Espaço”, desenvolvida com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – e da FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. Em sua versão preliminar, foi apresentado como conferência de abertura do VIII Fórum de Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Pará, realizado em novembro de 2017 em Belém do Pará.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de; RUBIÃO, M. **Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião**. São Paulo: IEB, Ed. Giordano; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

CARVER, R. **68 contos de Raymond Carver**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVER, R. **Beginners**. London: Vintage Books, 2010.

CARVER, R. **Iniciantes**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVER, R. **What we talk about when we talk about love**. New York: Vintage Books, 1989.

Cult – **Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo, Lemos Editorial, ano IV, dezembro 2000.

DAMÁZIO, R.; PROENÇA, R.; MELO, T. de. (Org.). **Outras rumações: 75 poetas e a poesia de Donizete Galvão**. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

QUENEAU, R. **Exercices de style**. Paris: Gallimard, 1947.

QUENEAU, R. **Exercícios de estilo**. Trad. Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RUBIÃO, M. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TAVARES, Z. R. **Vesúvio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TAVARES, Z. R. **Vesuvius**. Trad. Hugh Hazelton. Hamilton, Canada: Wolsak and Wynn, 2015.

WILLIAMS, W. C. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOBRE O AUTOR

Luis Alberto Brandão é pesquisador do CNPq e da FAPEMIG, professor titular da Faculdade de Letras da UFMG. Ensaísta e ficcionista, publicou *Teorias do Espaço Literário* (Perspectiva, 2013, Finalista do Prêmio Jabuti, categoria teoria/crítica literária), *Manhã do Brasil* (Scipione, 2010, Finalista dos Prêmios Portugal Telecom e São Paulo de Literatura), *Chuva de Letras* (Scipione, 2008, Prêmio Nacional de Literatura João-de-Barro, Finalista do Prêmio Jabuti, selecionado para o Programa Nacional Biblioteca da Escola, do MEC), *Grafias da Identidade* (Lamparina, 2005, Finalista do Prêmio Jabuti, categoria teoria/crítica literária), *Tablados* (7Letras, 2004), *Um Olho de Vidro: A Narrativa de Sérgio Sant’Anna* (Fale/UFMG, 2000, Prêmio Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria ensaio) e *Saber de Pedra: O Livro das Estátuas* (Autêntica, 1999, Bolsa Vitae de Artes). Atualmente desenvolve o projeto “Espaços da Obra, Ficções do Espaço” e é líder do grupo de pesquisa Espaços Literários e Transdisciplinares, cadastrado no Diretório de Grupos do CNPq.

O PUNCTUM E A TEMPORALIDADE FEMINISTA COMO CONSTRUTORES DO *ARQUIVO 17*

Fernanda Grigolin

Doutoranda em Artes Visuais/Unicamp, bolsista CAPES

Resumo

Uma imagem que punge é a base de uma exposição em artes visuais conjuntamente com um método espacial: a temporalidade feminista. Este breve artigo discute o que é o *Arquivo 17* e suas relações com a arte e a política.

Palavras-chave:

Arte contemporânea; arquivo;
arte e política; feminismo.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é uma reflexão que parte de uma apresentação por mim realizada em 2017 no VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Arte: "Arte como? Engajamento político ou função estética?", a respeito da exposição *Arquivo 17* e seu processo de construção.

A exposição *Arquivo 17* aconteceu de 24 de agosto a 09 de setembro de 2017 no Museu da Imagem e do Som de Campinas (SP). *Arquivo 17* se inseriu no contexto das comemorações do centenário da Greve Geral de 1917, porém não partia de um levantamento representativo: é uma proposta expositiva e de pesquisa com o recorte artístico e as relações possíveis entre arte e política. A montagem da proposta foi pensada com base na Greve de 1917. Ela é parte de um projeto que acompanhou o tema, de modo a somar, uma maneira de olhar levando em conta o marco da greve, contudo não sobre a Greve em si ou em nome de qualquer coisa que se estabelecería de uma forma conclusiva, apesar de assumir-se a preferência de um olhar dado pelo feminismo decolonial contemporâneo e pelo movimento anarquista de cem anos atrás.

A utilização de imagens históricas foi posta em várias situações da edição e do processo: no

Resumen

Una imagen que punge es constructora de una exposición en artes visuales conjuntamente con un método espacial: la temporalidad feminista. El breve artículo discute lo que fue el Archivo 17 y sus relaciones con el arte y la política.

Palabras-clave:

*Arte contemporáneo; archivo;
arte y política; feminismo.*

Jornal de Borda, nos ícones dos sons no espaço virtual e no livro de artista. No campo expositivo, privilegiaram-se imagens de mulheres a partir de uma temporalidade feminista e junto a elas foram trabalhados outros elementos como: som, música, instalações, biblioteca e mapas.

A temporalidade feminista é um termo cunhado pela historiadora da arte Giovanna Zapperi, que viria a ser algo anacrônico, com presente e passado em suspensão e tendo fraturas e descontinuidades (frequentemente apagadas pela historiografia, mas constitutivas da temporalidade histórica), vindo à tona e possibilitando que novos significados se tornem visíveis. Assim, em lugar de o *Arquivo 17* trazer imagens de comícios repletos de homens e seus chapéus, privilegiaram-se relatos, imagens e elementos das mulheres trabalhadoras. Apesar de a Greve ter sido iniciada pelas pessoas do sexo feminino, há uma ausência imagética dessas mulheres tanto nos contextos de rua quanto de reuniões daquela época. Por isso também, integram a exposição uma instalação de sacos de café em homenagem às costureiras de juta e fotografias de álbum de família de mulheres históricas, como as das irmãs Soares.

O *Arquivo 17* pretendeu ser visto como um aparelho espacial, expositivo e discursivo. A



Figura 1 – Exposição *Arquivo 17*.
Fonte: Arquivo Pessoal.

pesquisadora é a própria artista da ação, mas quem convoca é a narradora construída: a Mulher do Canto Esquerdo do Quadro, que é o gatilho da montagem e da construção espacial, e nasce do *punctum*.

ARQUIVO 17: BREVE CONTEXTO

O *Arquivo 17* é um projeto de artes visuais que se baseia em um levantamento de pesquisa e documentação sobre o universo das pessoas trabalhadoras no Brasil no início do século XX, passando pela Primeira Grande Greve Operária, ocorrida no ano de 1917. A greve eclodiu em julho de 1917, porém acumulara resquícios de práticas de piquetes, boicotes e paralisações que datam do início dos anos de 1900 (LOPREATTO, 1996). Houve a greve dos Ferroviários em 1907 e, depois, em 1912, as comemorações do Primeiro de Maio mobilizaram os trabalhadores por meio do Comitê de Agitação Contra a Carestia de Vida. Trabalhadores do setor de calçados e tecelãs realizaram greves nesse momento. Maria Izilda Santos de Matos (1996), em pesquisa focada na indústria de juta, também fala das greves como práticas habituais das pessoas que trabalhavam nesse setor, a maioria mulheres. Em seu levantamento, Matos fala de uma greve com data de 1902 na Fábrica de Tecido de A. Penteado no Brás.

O tema parte de um recorte de gênero: as mulheres trabalhadoras, em especial as tecelãs e as costureiras, e o seu papel importante para as sucessivas greves ocorridas na cidade de São Paulo. Tecla Fabri, Maria Lopes e Teresa Cari escreveram manifestos no ano de 1906 pedindo a união das mulheres costureiras. Associações eram formadas, como a União

das Operárias Costureiras e a Associação das Costureiras de Saco, ambas em 1906. Em 1908, as trabalhadoras do saco de juta realizaram uma sabotagem à própria indústria do café: costuraram os sacos com pontos mais frouxos, que os fizeram se desmancharem quando empilhados nos armazéns e porões.

No início dos anos 1900, a indústria têxtil era o lugar da empregabilidade. As mulheres eram boa parte dos trabalhadores, sendo também indesejáveis em muitos casos, porque protagonistas de revoltas.

A Greve Geral de 1917 é qualificada por Christina Lopreato (1996) como uma experiência inédita e fruto de atuações anarcocomunistas e anarcossindicalistas. “Perplexos, os moradores da Pauliceia assistiram ao desenrolar dos acontecimentos. Jamais tinham presenciado um movimento de tal envergadura” (1996, p. 15). Diferentemente de um movimento espontâneo, Lopreato afirma em sua pesquisa haver sido uma greve preparada e que teve no conceito de *ação direta* sua matriz. Boicotes, piquetes, barricadas e greves locais constituíram o caminho da luta diária que culminou na Greve Geral, iniciada em 9 de julho com a morte de José Martínez em frente à fábrica Mariangela, no Brás. Somaram-se resquícios de maio e de dois fatos primordiais ocorridos em junho: a greve na Cotonifício Crespi (na Mooca) e na Fiação, Tecelagem e Estamparia Jafet (no Ipiranga). O protesto foi iniciado pelas tecelãs que reivindicavam melhores salários, adicional noturno e fim do trabalho infantil.

No dia 11 de julho, 10 mil pessoas marcharam pelas ruas do centro de São Paulo até o cemitério



Figura 2 – Site specific Arrimo–Barricada. Barricada é uma estratégia anarquista, arrimo é uma homenagem às mulheres trabalhadoras da indústria da sacaria, que sustentavam suas casas e foram responsáveis por um motim silencioso. Alargaram as pontas das sacas de café em uma ação contrária aos barões e aos industriais do século passado.

do Araçá. Era um cortejo–manifestação pela morte de José Martínez, sapateiro morto pela polícia. Era a Greve Geral de 1917. Na época São Paulo tinha 550 mil habitantes, e no dia 12 de julho amanheceu sem pão e sem transportes; muitas camadas de trabalhadores aderiram ao movimento. A greve se manteve até 16 de julho e teve participação de 100 mil trabalhadores, e outros eventos tomaram conta da cidade, como saques a mercados e comícios. Um dos pontos que a pesquisa de Christina Lopreato destaca é a solidariedade entre os grevistas.

PUNCTUM QUE FAZ NASCER A MULHER DO CANTO ESQUERDO DO QUADRO

A mulher está em frente à Fiação Tecelagem e Estamparia Jafet sete anos depois da Greve de 1917, e a relação entre o velório de Martinez e o de Jafet gera um ruído temporal e de classe social: 1917 e 1924, um operário e um burguês.

Punctum, para Roland Barthes (1980), é o que punge, é o que tem força de expansão. Essa força, segundo Barthes, é quase sempre metonímica e ligada à imagem por fatores subjetivos e pessoais, ela fere a ordenação, a objetividade do *studium*.

Assim, ao olhar a imagem da mulher com a mão na boca, remeto-me a outras muitas mulheres, múltiplas e diversas, que viveram naquela época como operárias. Não é um exercício racional essa ligação, porém é a força ativadora de todo o processo de construção do arquivo. Sou aquela mulher que aparece na fotografia, no vídeo e no cartaz.

Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro que, em videoarte, pode ser vista como uma tentativa de pensamento em montagem, uma tentativa de pensamento em arte. Um trecho de doze segundos do documentário *Funerais do comendador Jafet* (1924) é retirado, desmontado, remontado e repetido de várias maneiras diferentes, junto a cenas do mesmo documentário, com o propósito de disparar uma relação entre as imagens. O resultado final é uma videoarte de 8 minutos e 28 segundos. Nela, mostra-se uma mulher em uma cena de rua, que realiza um gesto muito limitado, iniciado com a mão na boca até retirá-la, olhando, em seguida, para a câmera. Na montagem expositiva do *Arquivo 17*, eu a coloco ora em imagem em movimento, ora em fotografia. O início e o fim do filme são duas fotografias, o início e o fim



Figura 3 – Para acessar todo o conteúdo do catálogo, a partir do seguinte endereço: https://issuu.com/fernandagrigin/docs/catalogo_certo_a17__6_

do movimento. Na exposição, ela se repete três vezes: sozinha como imagem estática; em montagem com outras imagens no cartaz; e, por fim, no vídeo.

Ao olhar a imagem, posso afirmar quase seguramente: aquela mulher é a costureira de seu próprio vestido xadrez. Talvez tenha sido seu único vestido de festa, que ela usou para estar na rua e encontrar com o cortejo do industrial morto. Talvez ela tenha comprado o tecido na Tecelagem Jafet, já que o xadrez era a especialidade da fábrica. Havia um tipo de xadrez no mercado: xadrezinho Jafet. Ela aparenta ser jovem, entre 25 e 35 anos. É uma mulher branca, talvez fosse tímida, pois, nos doze segundos da sua aparição, está com a mão na boca. Outra possibilidade bem verossímil é ser ela uma das muitas mulheres de quem guardo cópias microfilmadas de registros profissionais na Tecelagem Jafet.

O *punctum* também faz perceber que a imagem não se refere a uma rotina, e sim a uma exceção. Na Primeira República, eram poucas as imagens

nessa perspectiva, as câmeras eram pesadas, e a fotografia, bem como o vídeo, era um lugar do burguês e não do proletário. Dificilmente uma cena de rua nessas circunstâncias de efeméride seria abordada se não fosse em um contexto burguês. Mesmo com a exceção posta, a imagem punge e mostra em cena operários, e ela só adquire legibilidade compreendendo-se a época na qual foi realizada. Essa imagem apenas foi possível devido à produção do documentário e ao contexto: a morte de um importante industrial.

O deslocamento da imagem - sua retirada do movimento e a transformação do frame em fotografia - gera um ruído atrativo e pertinente ao meu projeto. A imagem traz à tona a possibilidade de reconhecer e olhar pessoas em um contexto de rua. E permite o que mais me interessa: ser gatilho de uma exposição.

A TEMPORALIDADE FEMINISTA COMO CONSTRUTORA DO ESPAÇO

O espaço criado pelo que punge é o ponto de encontro da narradora com a história visível e com a história invisibilizada. Para Giovanna Zapperi



Figura 4 – Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro.

(2013), a historiografia feminista e queer possui uma preocupação de descobrir o que foi esquecido ou reprimido, bem como de apontar a economia da visibilidade em que o arquivo é predicado. Ao falar de trabalhos feministas, entre eles o arquivo proposto por Zoe Leonard, Zapperi diz que esses trabalhos são investigações sobre a formação de conhecimento histórico, mas seus usos como arquivo, como matéria visual, também abrem possibilidades de imaginar temporalidades feministas.

A temporalidade feminista existe no que foi construído a partir de uma imagem que fez pungir: o gesto, a vestimenta e a habitação. Seria o arquivo o Espaço-Habitação de encontro entre o gesto público de caminhar da casa para a Fábrica, com uma roupagem própria para ele, no caso a montagem (o caminho em ação, em construção, o método e a abordagem que se escolhe realizar).

Assim, ao reconhecer A Mulher do Canto Esquerdo do Quadro, ao desmontar e montar

um produto fílmico, documentário, e tornar essa mulher narradora, é realizado um primeiro ato, o de início de elaboração de um material para o arquivo ativo, que abriga uma narradora.

A Mulher do Canto Esquerdo do Quadro aparece em três momentos da exposição, além de ser a narradora: como primeira imagem (uma impressão a partir de um clichê fotográfico com bastante intensidade de tinta), compondo a obra Ação Direta e finaliza como videoarte.

O arquivo jamais seria um elemento neutro ou de totalidade. O arquivo é uma incompletude. Tanto Certeau (2006) quanto Didi-Huberman (2012) e Arlette Farge (2009) discorrem sobre essa questão. O arquivo quebra imagens preconcebidas, é um elemento de montagem anacrônica e detentora de um tempo complexo. Há, na montagem, como observa Georges Didi-Huberman (2008, p. 159), uma exposição anacrônica das coisas que são habitualmente separadas. Todavia, é importante

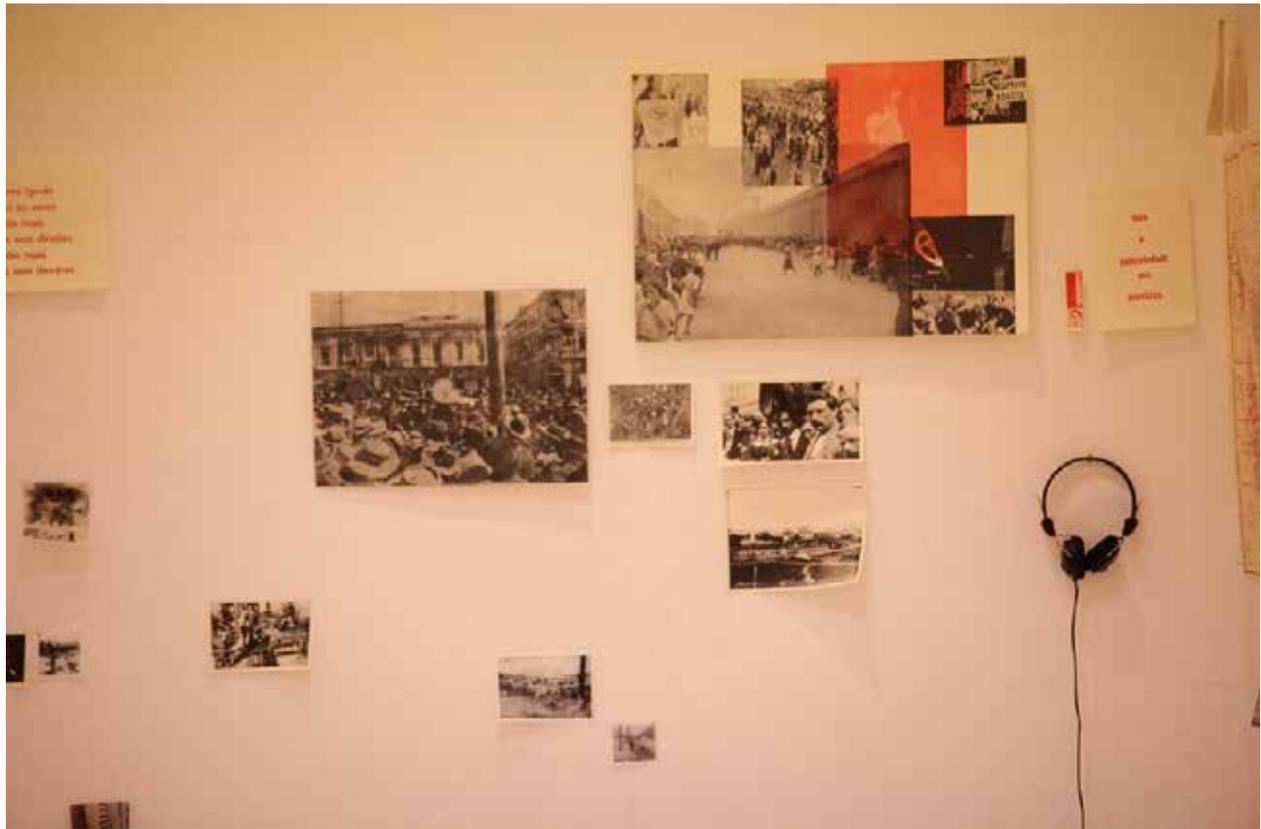


Figura 5 – Greve Geral de 1917.

ressaltar que, para Didi-Huberman (2008), as imagens por si não dizem nada, até o momento em que alguém as toma para analisar, remontá-las e as decompor além dos clichês linguísticos e visuais.

Memória é montagem, montagem é poder, a afirmação de Herberto Helder (2013) ecoa a cada momento em que se juntam e separam os elementos do Arquivo 17. Uma imagem só se torna pensável em uma construção de memória (DIDI-HUBERMAN, 2015). E o que viria a ser a memória se não um processo compartilhado em que nós individualmente somos ao mesmo tempo atores e espectadores de uma vida, de uma interpretação menor dada pelo ritmo cotidiano, das pequenas coisas?

O passado, a memória, a experiência constituem esse fundo de irrealidade que, semelhante a um feixe luminoso, aclara este momento de agora, revela como ele é cheio de surpresa, como já se destina à memória e é já essa incontável gramática sonhadora” (HELDER, 2013, p. 23).

PALAVRAS FINAIS

Olho para o fazer artístico como um ofício, uma ocupação, um lugar de fala e de escuta e, mais do

que tudo, um lugar de conhecimento. Não há lugar para o dom, ou muitas inspirações. O artista está na vida e faz escolhas, a arte como engajamento político é uma escolha e fala muito das crenças, do senso ético e mesmo estético de uma pessoa que se diz artista. Porém, essas colocações são apenas um ponto muito miúdo dentro do que o tema do Fórum propunha. Poderíamos ficar horas, dias e até anos falando do que é engajamento político ou quais são as funções estéticas da arte. Cada um de nós teria muito a dizer, muito a apresentar, há uma gama de teóricos que falaram e falam sobre isso, o próprio Rancière, citado pelo Fórum no texto de apresentação, ou mesmo Hal Foster ou Flusser. Todos opinam de forma interessante sobre as possíveis relações entre arte e política. Mas minha apresentação não está neste lugar. Fui ao evento, especificamente, para falar do *Arquivo 17* e de minha prática artística; e ao falar do ser artista, sou muito insistente em buscar em Simon Sheikh, curador nascido na Dinamarca, as suas colocações sobre o artista como intelectual público.

Quando seríamos nós, artistas, os intelectuais públicos? Para Sheikh, isso ocorre quando estamos engajados no público e somos também produtores



Figura 6 – Detalhe de foto de Angelina Soares. A família Soares vivia na Rua da Mooca, 292.

de um público. E isso envolve: cotidiano, resistência, sociabilidade e uma noção de esfera pública contrária à esfera pública burguesa. O engajamento e a produção acontecem por meio do contrapúblico, que é uma ação contra-hegemônica:

Contrapúblicos [...] costumam implicar uma transformação dos espaços existentes conforme outras identidades e práticas, como nos célebres usos de parques públicos para encontros gays. Aqui, o contexto arquitetônico, edificado para garantir certos tipos de comportamento, permanece inalterado, enquanto o uso deste contexto é drasticamente modificado: atos privativos são realizados em público. (2012, p. 12)

Sheikh afirma que o contrapúblico está além da noção de uma ação para a auto-organização, vinculando-se a enunciar outros sujeitos, outros imaginários:

Contrapúblicos são “contra” [apenas] para o espectro que eles tentam promover, de diferentes maneiras, de imaginar sociabilidades mais estranhas e suas reflexividades; como públicos, eles permanecem orientados para circunstâncias mais estranhas num sentido que não é apenas estratégico, mas constitutivo de associações e seus efeitos. (2012, p. 12)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LOPREATO, Christina da Silva Roquette. **A**



Figura 7 – Fotogravura que abre a exposição. Sou aquela mulher do canto esquerdo do quadro.

semana trágica: a greve geral anarquista de 1917. São Paulo: Museu da Imigração, 1977.

_____. **O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917.** Tese de Doutorado em História. IFCH, Unicamp, 1996.

MATTOS, Maria Izilda Santos de. **Trama & poder.** Trajetória e polêmica em torno da indústria de sacaria para o café (São Paulo, 1888–1934). 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

MENDES, Samantha Colhado. **As mulheres anarquistas na cidade de São Paulo (1889–1930).** Mestrado em História. Unesp, Franca, 2010.

SHEIKH, Simon. **El artista (crítico) como intelectual público.** Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=59084>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

_____. Representação, contestação e poder: o artista como intelectual público. In: **Sobre o artista como intelectual público. Respostas a Simon Sheikh.** São Paulo: Prólogo e Casa Tomada, 2012.

ZAPPERI, Giovanna. **Woman's Reappearance: Rethinking the Archive in Contemporary Art: Feminist Perspectives.** *Feminist Review*, 105, 2013. Disponível em: <www.feminist-review.com>.

SOBRE A AUTORA

Fernanda Grigolin Moraes possui graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo (2002) e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Atualmente é bolsista CAPES/IA – Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: livro de artista, publicação de artista e feminismos. É artista, editora e pesquisadora. Já participou de festivais e exposições no Brasil e no exterior. Recebeu os seguintes prêmios: Funarte Marc Ferrez de Fotografia (2012) e o Proac Livro de Artista (2014), Proac Publicações (2015) e Proac Artes Visuais (2016). Vive e trabalha em Campinas.

ARTE-EDUCAÇÃO EM PSICOLOGIA: A MÚSICA COMO AÇÃO E MECANISMO DE COMPREENSÃO NO PROCESSO CRIATIVO- INTERVENTIVO FRENTE A CONFLITOS EMOCIONAIS NA EDUCAÇÃO SUPERIOR

Maria Jucilene Silva Guida de Sousa
UEMA

Resumo

Este trabalho, Arte-educação em Psicologia: a Música como ação e mecanismo de compreensão no processo criativo-interventivo frente a conflitos emocionais na Educação Superior visa abordar Arte-Educação em Psicologia como estratégia de inovação em Educação Superior, pois acredita-se que, por meio do preparo psicológico do aluno é possível ajudá-lo a enfrentar suas dificuldades de aprendizagem no contexto acadêmico e, conseqüentemente diminuir o índice de evasão e reprovação na Educação Superior. Duas ferramentas que se complementam neste sentido é a Música, como Ciência e como subárea de Artes atrelada à Abordagem Centrada na Pessoa (ACP), teoria do Psicólogo Carl Rogers. Algumas Universidades brasileiras já disponibilizam o trabalho psicopedagógico ao educando, no entanto ainda é um trabalho tímido, diante da grande necessidade evidenciada pelos educandos. Por intermédio da Pesquisa Bibliográfica e da Pesquisa-Ação buscou-se efetivar este trabalho científico, que ressalta a importância de um trabalho interdisciplinar entre Educação, Psicologia e Música e descreve a prática psicopedagógica da autora deste trabalho, quando da sua gestão no Curso de Música Presencial da Universidade Estadual do Maranhão.

Palavras-chave:

Música; ACP; Educação Superior.

INTRODUÇÃO

É possível estudar Arte-educação em Psicologia, num processo interdependente e dialógico, sem que nenhuma delas perca sua essência, já que todas elas priorizam o sujeito em suas diferenças. Este trabalho enfatiza a Arte-

Abstract

This work, Art-education in Psychology: Music as an action and mechanism of understanding in the creative-intervention process in the face of emotional conflicts in Higher Education aims to approach Art Education in Psychology as a strategy of innovation in Higher Education, by means of the psychological preparation of the student it is possible to help him to face his learning difficulties in the academic context and, consequently, to reduce the rate of evasion and disapproval in Higher Education. Two complementary tools in this regard are Music, as Science and as subarea of Arts tied to the Person-Centered Approach (ACP), theory of Psychologist Carl Rogers. Some Brazilian universities already offer psychopedagogical work to the student, however it is still a timid job, given the great need evidenced by the students. Through the Bibliographic Research and Research-Action, it was tried to carry out this scientific work, which emphasizes the importance of an interdisciplinary work between Education, Psychology and Music and describes the psychopedagogical practice of the author of this work, when her management in the Music Course Faculty of the State University of Maranhão.

Keywords:

Music; ACP; College Education.

educação em Psicologia na Educação Superior, haja vista que há uma necessidade urgente de inovações no que se refere a qualidade do ensino e da aprendizagem no contexto acadêmico. Dessa forma, a Música como subárea de Artes e como Ciência se constitui em possibilidades de intervenção psicopedagógica nas dificuldades

de aprendizagem dos educandos de ensino superior; mas como fazer um trabalho dentro de um espaço de tempo tão restrito como o tempo do estudante universitário? Esta inquietação por parte da autora deste trabalho fez com que buscasse fundamentação na Abordagem Centrada na Pessoa (ACP), de Carl Rogers, a qual visa ajudar o ser humano a se sentir aceito, pois a aceitação de si mesmo o leva a autorrealização.

Este artigo surge da prática pedagógica da autora, em sua função de Psicóloga e Psicopedagoga no Curso de Música Licenciatura Presencial, quando da sua gestão de Diretora do referido curso, ou seja, por meio de atividades envolvendo música conseguiu ajudar muitos alunos com dificuldades de aprendizagem, por intermédio do atendimento personalizado baseado na ACP de Carl Rogers. A partir da sua experiência profissional foi articulado o seguinte questionamento, que se constitui no problema gerador do trabalho: quais as possibilidades de utilização da Música atrelada a Abordagem Centrada na Pessoa (ACP) de Carl Rogers como processos de compreensão de conflitos emocionais e intervenção psicopedagógicos, na Educação Superior?

Diante dessa problemática articulou-se o objetivo geral, que é refletir sobre o fazer arte-educação de um psicólogo, por meio de atividades musicais no processo criativo-interventivo a conflitos emocionais de alunos da Educação Superior e ainda, como objetivos específicos, compreender a abrangência do fazer psicopedagógico na Educação Superior, reconhecer a contribuição da Música e da ACP de Carl Rogers como possibilidades de intervenção nas dificuldades de aprendizagem de alunos. Elegeu-se como procedimento metodológico, a Pesquisa Bibliográfica e a Pesquisa-ação.

A ACP DE CARL ROGERS E A MÚSICA NO PROCESSO DE INTERVENÇÃO DAS DIFICULDADES DE APRENDIZAGEM DE ALUNOS DO ENSINO SUPERIOR

Considera-se relevante pesquisar o tema: “Arte-Educação em Psicologia porque entende-se que “toda genuína representação artística é em si mesma o universo, o universo naquela forma individual, aquela forma individual como o universo” (ECO, 2013, p.51); por meio destas

palavras de Humberto Eco pode se compreender um pouco da Teoria do psicólogo Carl Rogers, a qual valoriza a individualidade, a percepção e o ritmo do ser humano ao lidar com suas emoções e comportamentos aprendidos, pois a “emoção está ligada a sentimentos e estes são afetados pela prática musical que – quanto mais prazerosa – mais estimula a química cerebral, propiciando respostas comportamentais” (LOURO, 2016, p.90). Essas respostas comportamentais estão relacionadas à forma como o indivíduo se percebe e aos conceitos que internaliza de si mesmo. “Será que temos consciência do potencial a ser desenvolvido na pessoa quando trabalhamos a linguagem musical?” (DAUD, 2009, p. 07). É neste contexto que a Abordagem Centrada na Pessoa, de Carl Rogers se constitui como embasamento para a prática interventiva do profissional da educação no processo de aprendizagem do aluno da Educação Superior (MELLO:2011), pois “o indivíduo tem dentro de si amplos recursos para autocompreensão, para alterar seu autoconceito, suas atitudes e seu comportamento autodirigido” (ROGERS, 1989, p.16).

Muitos estudiosos buscaram definir Arte, embora se saiba que conceituá-la de maneira clara e concreta sempre será um ato incompleto. Enquanto Herbert Read (1958) conceitua Arte como “expressão” e estimula modificações a nível de sentimentos, Vigotsky (1970) a define como “técnica social do sentimento” e E. Soureau (1973) disse que somente “a Arte exprime os sentimentos informuláveis” (CASTELÃO, 2011). É neste contexto subjetivo de significados que a Psicologia exerce influência na Arte e é influenciada por ela, haja vista que a Arte possui funções psicológicas e promove benefícios psicológicos, que ajudam o sujeito a construir sua aprendizagem.

A arte-educação, parte do pressuposto de que “os estudiosos nesta área não têm como finalidade produzir objetos artísticos propriamente ditos, nem fazer apresentações públicas, mas sim colocar fenômenos artísticos ao serviço da Educação e das experiências terapêuticas (GOHN, 2003). Assim, o estudo de Arte-educação em Psicologia implica em práticas de auxílio ao indivíduo no processo de construção de seu conhecimento, por meio da recreação, socialização e o desenvolvimento pessoal. (LEONTIEV, 2000).

Se existe uma palavra que caracteriza bem o fazer psicopedagógico, essa palavra é criatividade. Pelo fato de não haver receitas prontas para o processo de intervenção, pois cada dificuldade de aprendizagem diagnosticada exige uma postura peculiar por parte do psicopedagogo, que por sua vez, se vê diante de situações diferenciadas em relação aos sujeitos do aprender, os quais são singulares, mesmo apresentando problemas parecidos. “É verdade que o tipo de atenção ou de inteligência varia bastante de pessoa a pessoa. Às vezes somos bem expertos, outras vezes um pouco lentos e desatentos”. (LUCAS, 2005, p. 13-14).

O papel da intervenção psicopedagógica é o “de provocar situações, nas quais aprender passa a ser interessante e conseqüentemente prazeroso” (BARBOSA, 2006, p.25) e, uma das formas de conseguir isso é pela utilização da música, pois esta é movimento e “toda conduta supõe uma ação, um movimento interno ou externo; no primeiro caso poderá ou não refletir-se em algo externo ou observável: gesto, movimento, som, rubor, alteração da pulsação ou da pressão sanguínea” (GAINZA, 1988, p.21).

Toda intervenção psicopedagógica traz - ou pelo menos deve trazer - em seu bojo, a finalidade de promover a felicidade do aprendente, logo a alegria de sentir útil, vivo e importante no processo é condição impreterível, sem a qual não haverá eficácia, nem efetividade no processo de aprendizagem. Segundo Gainza (1988, p. 95): “Educar-se na música é crescer plenamente e com alegria. Desenvolver sem dar alegria não é suficiente. Dar alegria sem desenvolver tampouco é educar”. Isso não significa necessariamente, que se deve desprezar o fato de que a aprendizagem acontece também por meio da dor, mas a finalidade última é o prazer, a alegria de ter alcançado a superação diante das dificuldades apresentadas.

DESCRIÇÃO DA PESQUISA-AÇÃO DESENVOLVIDA NO CURSO DE MÚSICA LICENCIATURA PRESENCIAL DA UEMA

Durante os dois anos de sua gestão no Curso de Música Presencial da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, a autora deste trabalho desenvolveu uma pesquisa em que ao mesmo tempo foi sujeito e objeto desta, ou seja, foi

feita uma Pesquisa-Ação, que segundo Thiollent (1988) é um tipo de investigação social com base empírica, que é concebida e realizada, por meio de uma ação ou com a resolução de um problema coletivo, no qual pesquisador e participantes estão envolvidos, de maneira colaborativa.

Na sua condição de Psicóloga e Psicopedagoga e de Gestora do Curso de Música presencial, a autora percebeu um índice de evasão significativa no curso e, por meio de entrevista e observações percebeu que muitos alunos não tinha muita perspectiva otimista quanto ao término do curso, devido a inúmeros motivos, tais como: relacionamento professor-aluno, dificuldade de base de conhecimento, questões econômicas, pois alguns precisavam trabalhar no mesmo turno que funcionava e ainda funciona o curso, dificuldades de conciliar os estudos com conflitos emocionais diversos e etc.

Assim, a autora deste trabalho resolveu disponibilizar aos alunos, de maneira gratuita o seu serviço psicopedagógico, o qual foi desenvolvido de acordo com a demanda dos alunos, nos seus horários vagos ou pelas suas necessidades mais urgentes. O trabalho funcionou na única sala que o Curso dispunha, onde eram feitas reuniões dos professores. No início percebeu-se muito preconceito por parte de alguns alunos, pela ideia de que o trabalho psicopedagógico pudesse expô-los com as suas necessidades, mas depois de entenderem a seriedade e a ética no processo do Serviço de Orientação Educacional e Psicológico - SOEP, proposto pela professora Assistente II do Curso de Música, Maria Jucilene S. G. de Sousa, os alunos começaram a buscar o atendimento.

As sessões no atendimento individual duravam de 30 a 45 minutos e, além de Orientações de cunho cognitivo eram dadas orientações de cunho emocional, as quais baseavam-se na Abordagem entrada na Pessoa de Carl Rogers, que visa ajudar os alunos a utilizarem seus recursos internos e externos para se autoconhecerem e serem sujeitos de seu processo de aprendizagem. Todavia, a profissional não parou somente com a utilização da ACP, mas resolveu buscar na Música possibilidades de resultados mais dinâmicos durante as sessões.

Já se sabe que não existe falta de interesse em aprender por parte do aluno, o que existe é ausência de uma estratégia adequada para ser executada para seu problema específico. Neste sentido, a intervenção remediadora do psicopedagogo/psicólogo se amplia com a relação entre o sujeito, sua história pessoal e a sua categoria de aprendizagem. Já o trabalho preventivo, objetiva distanciar o máximo possível os problemas de aprendizagem, contribuindo com a instituição nos processos didáticos e metodológicos, na dinâmica institucional com todos os envolvidos no processo.

ALGUMAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS NA PESQUISA-AÇÃO

O trabalho de intervenção por meio da música pode ser associado a algumas premissas teóricas estudadas pelo professor Feuerstein. Ele foi um estudante de Psicologia que começou a examinar a questão sobre a Modificabilidade Humana. (DA ROZ, 2002).

As premissas estudadas por Feuerstein são Modificabilidade Cognitiva Estrutural - MCE, Experiência de Aprendizagem Mediada - EAM, Mapa Cognitivo, Operações Mentais, Funções Cognitivas, Privação Cultural, Avaliação Dinâmica da Propensão à Aprendizagem (LPAD), Programa de Enriquecimento Instrumental (PEI) e Ambientes Modificantes. Para efeitos didáticos, serão descritas apenas as três primeiras na pesquisa-ação desenvolvida pela autora deste trabalho.

A MODIFICABILIDADE COGNITIVA ESTRUTURAL (MCE)

Feuerstein (1991) apud Battistuzzo (2009, p. 15-16) define Modificabilidade (cognitiva) como "a propensão (potencial) de um indivíduo se modificar através de ambas as experiências de aprendizagem direta e mediada direcionadas para necessidades estruturais e comportamentais". Por modificação entende o resultado dos processos de desenvolvimento e maturação física. A modificabilidade refere-se à mudança estrutural que se processa na mente de uma pessoa. Dessa forma, se faz necessário ocorrer desconstrução e/ou desconstrução de significados ou de palavras, de acordo com o contexto em que o indivíduo está inserido.

Em contextos diferentes a palavra muda facilmente de sentido. O significado, ao contrário, é um ponto imóvel e imutável que permanece estável em todas as mudanças de sentido da palavra em diferentes contextos. Foi essa mudança de sentido que conseguimos estabelecer como fato fundamental na análise semântica da linguagem (Vigotski, 1934/2001, p. 465).

Um exemplo prático trabalhado com um aluno do 8º período foi com o jogo do balão rítmico-musical que pode ser trabalhado tanto com crianças quanto com adultos e ainda, pode ser realizada de forma individual ou em grupo. O aluno sofria de autoestima baixa e ansiedade, ou seja, o pensamento que tinha sobre si mesmo era negativo e decadentista, além de potencializar crenças de fracassos naquilo que poderia "vir-a-ser" em sua vida. O objetivo da atividade era buscar desconstruir significados e pensamentos que fortalecia sua autoestima baixa. Pois, concorda-se com Vigotsky (1934/2001, p. 481) que para entender o discurso do outro, "nunca é necessário entender apenas umas palavras; precisamos entender o seu pensamento. Mas é incompleta a compreensão do pensamento do interlocutor sem a compreensão do motivo que o levou a emití-lo". Assim, foi com o jogo do balão, que pode ser trabalhado tanto para crianças, quanto para adultos e ainda pode ser realizada de forma individual ou em grupo.

A psicóloga e especialista em psicopedagogia pediu para que o aluno enchesse o balão, de acordo com o ritmo da música, hora mais acelerada, hora mais lenta. A bexiga foi cheia de ar até certo ponto, a fim de não explodir. Depois foi orientado ao acadêmico que o esvaziasse devagar. Finalmente, voltou a enchê-lo e brincou com o balão fazendo gestos rítmicos de acordo com sua criatividade.

O desenvolvimento do jogo com o auxílio de música - seja ela acelerada ou lenta - influirá sobre o aprendiz, um estímulo mais evidente porque atingirá seus sentidos como um todo, fazendo construir representações mentais significativas, ou seja, a busca por encontrar seu ritmo será auxiliada pelo ritmo da própria música utilizada, ou esta servirá de termômetro para o psicopedagogo verificar o ritmo contrastante do aprendiz ao ritmo mais ideal. Depois do processo dinâmico, passou-se a orientação sobre o potencial do aluno e seu poder de autocontrole no processo de tomada de suas decisões.

EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM MEDIADA (EAM)

A intervenção psicopedagógica com o auxílio de música está alicerçada nesse processo de aprendizagem, no qual o aprendente recebe o auxílio de outro ser humano, que por sua vez, se sente capaz de se envolver responsabilmente nesse tipo de experiência. Aqui a ACP, de Carl Rogers é intimamente ligada com a Música.

As duas formas são interdependentes, a aprendizagem mediada é pré-requisito para a aprendizagem direta. A partir do momento em que o sujeito que aprende se depara com dificuldades de aprendizagem ele se vê amparado pela ajuda do educador, isto é, ambos se constituem responsáveis pelo processo. Por outro lado, se o profissional apenas transmite informações não conseguirá ajudar o aluno construir hipóteses e muito menos auxiliá-lo na tomada de decisões.

Outro exemplo prático, que pode ser explicitado nesse contexto é o jogo da “Vela”, que serve para o especialista, observar bem se um aluno está conseguindo relaxar ou não, e ainda, se consegue acompanhar o jogo, se não possui imaginação correlata à situação que está inserida. Esta atividade foi desenvolvida a um aluno (5º período), que acabara de perder um irmão e não conseguia se concentrar nas aulas.

Articulou-se a atividade assim: o facilitador colocou com tranquilidade e um pouco afastada, uma vela em frente ao acadêmico e acendeu. Depois pediu para ele observar a vela, o que acontece com ela quando for assoprada, depois bater palmas perto da chama, ou se ele pular perto da vela, etc., depois pediu para que o discente em silêncio imagine que ele é a vela, levantando, esticando os dois braços, juntando as mãos por cima da cabeça (imitando a chama). Só a partir deste momento o psicopedagogo começou dar orientações mais específicas para que o aluno pudesse desenvolver sua criatividade (abre-se uma janela, entra ar e a vela se move, se consome e fica pequenininha, pequenininha, cada vez menor; depois abrem-se duas janelas e a vela se apaga etc). Esta atividade foi feita com a música “Dear John Ost” de Déborah Lurie. Esta atividade feita sem música pode exigir um esforço muito

maior - gerando um risco de ter uma sensação de impotência - por parte do ser que aprende. Entretanto se feita com músicas diferentes - de preferência instrumentais, se constituirá matéria-prima para que a imaginação do aluno possa fluir com mais êxito.

MAPA COGNITIVO

O Mapa cognitivo é uma ferramenta de extrema relevância na intervenção psicopedagógica que visa relacionar as características de uma determinada tarefa ao desempenho do raciocínio de uma pessoa. “Mapa Cognitivo é um modelo para analisar as dimensões de uma tarefa de aprendizagem e as operações mentais exigidas e como elas contribuem para uma compreensão das funções cognitivas do indivíduo, sua resposta à mediação, e o potencial de modificabilidade” (FEUERSTEIN; FALIK; FEUERSTEIN, 1991 apud BATTISTUZZO, 2009, p. 26). Mapa cognitivo é, portanto, a representação gráfica de uma representação mental, ou seja, é um enunciado de um discurso expresso por um sujeito, que por sua vez, possui suas próprias representações cognitivas frente a um objeto específico. Uma das muitas possibilidades de construir um mapa cognitivo com o auxílio de música é pela técnica da “Construção mental da casa dos sonhos” e da técnica “Poderia Ser” (LUCAS, 2005).

Uma aluna do 3º período do curso de Música presencial, com incerteza de sua capacidade de continuar o Curso, chegou apresentando esta demanda e foram desenvolvidas três sessões com orientações personalizadas e pela atividade do Mapa Cognitivo.

A psicopedagoga e Psicóloga solicitou à aluna que desenhasse mentalmente a “casa dos seus sonhos” (LUCAS, 2005, p. 104) com sua ajuda, pedindo que relaxasse (mediante as técnicas de relaxamento com música, na qual o especialista diz: Essa casa fica diante de um lago tranquilo e calmo, nela você se sente seguro, relaxado, cheio de energia e criatividade. Assim que terminar de construí-la ela será o refúgio onde entrará em contato com seu ser inteligente (quando precisar ou apenas para se divertir). A atividade inicial objetivou o exercício da reflexão, aqui “entendida como ato mental de reconstrução e reorganização sobre o patamar superior daquilo que foi assim transferido do inferior” (PIAGET, 1995, p. 274).

A psicóloga/psicopedagoga pediu à aluna que em algum momento da construção da casa ela cantasse fragmentos de músicas que conhecia e que tinha a ver com a sensação que ela sentia naquele instante. Na sessão seguinte de atendimento feito pela psicopedagoga e psicóloga, a aluna trouxe uma das músicas – completa – que ela inferiu (só em fragmentos) na construção de sua casa dos sonhos (conhecimento de ponto de referência), a partir daí ele iria reescrevê-la (conhecimento rota-estrada). Depois dessa atividade envolvendo música a aluna afirmou ter condições suficientes para pensar em alguma situação que lhe causava dificuldade e descrevê-la numa folha de papel. Ela conseguiu construir possibilidades. Conforme afirma Piaget (1981, p. 07):

Com efeito, o possível não é algo observável, mas o produto de uma construção do sujeito em interação com as propriedades do objeto, mas inserindo-as em interpretações devidas às atividades do sujeito, atividades essas que determinam, simultaneamente, a abertura dos possíveis cada vez mais numerosos, cujas interpretações são cada vez mais ricas.

Ela fez o mesmo procedimento que já havia ensaiado com a música, agora o foco era seu relato. Posteriormente, a aluna decidiu que iria continuar o curso, mas com uma perspectiva mais otimista.

Objetivou-se com esses exemplos práticos mostrar apenas “gotas de águas” frente a um “oceano de possibilidades” existentes não só em relação aos recursos psicopedagógicos apresentados, mas diante de outros, como o psicodrama, os livros sem texto, a caixa de areia e outros, os quais se tornarão mais expressivos com a utilização de música pautada na criatividade do psicólogo ou psicopedagogo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da situação-problema apresentada inicialmente neste trabalho, por meio da indagação: quais as possibilidades de utilização da Música aliada à Abordagem Centrada na Pessoa (ACP) de Carl Rogers como processo de intervenção psicopedagógico, na Educação Superior? Percebeu-se, que devido à prática psicopedagógica se sustentar na intenção de compreender a formação da pessoa, frente a sua predisposição para aprender, os dois aspectos,

afetividade e inteligência se constituem em pano de fundo para a utilização da Música e da ACP como processos de intervenções psicopedagógicas, pois ambas penetram profundamente nas sensações do indivíduo possibilitando o seu agir por meio de seleções cognitivas seguras e conscientes.

Verificou-se que a música como linguagem permite – a quem a utiliza pedagogicamente – diferentes formas de comunicar, o que implica em invenção e reinvenção de outras linguagens e em transformação do mundo interior e exterior dos elementos humanos (ACP) (ROGERS:2004) envolvidos no processo de aprendizagem do educando do Ensino Superior, no que se refere ao plano cognitivo, psicológico e social.

Sugere-se a implantação do Trabalho Psicopedagógico feito pelo Psicólogo especialista em todos os cursos da Universidade Estadual do Maranhão, pois essa inovação implicará em maior qualidade no processo de ensino-aprendizagem, além de minimizar os índices de evasão e reprovação, recorrentes na graduação desta IES.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Laura Monte Serrat. **Psicopedagogia: um diálogo entre a psicopedagogia e a educação.** 2 ed. Curitiba: Bolsa Nacional do Livro, 2006.

BATTISTUZZO, Lígia Helena Coldana. **Experiência de Aprendizagem Mediada de Reuven Feuerstein: A modificabilidade em alunos de cursos profissionalizantes.** Universidade de Sorocaba: São Paulo, 2009.

CASTELÃO, Maria Luzia Lopes. **Arte-educação: a mediação Cultural e o Trabalho com Equipes Criativas.** Dissert. Mestrado. Universidade de Lisboa: Instituto de Educação, 2011.

DAUD, Alliana. **Jogos e Brincadeiras Musicais.** São Paulo: Paulinas, 2009.

ECO, Humberto. **A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

DA ROZ, Silvia Zanatta. **Pedagogia e mediação em Reuven Feuerstein:** o processo de mudanças

em adultos com história de deficiência. São Paulo: Plexus, 2002.

GAINZA, V. Hemsy de. **Estudos de Psicopedagogia Musical**. São Paulo: Summus, 1988.

GOHN, Daniel Marcondes. **Autoaprendizagem Musical**. São Paulo: Annablume, 2003.

LEONTIEV, D. **Funções da Arte-educação Estética. In educação Estética e Artística: Abordagens transdisciplinares**. Coordenação: Frois, Fundação C: Golauste Gulbenkion, 2000.

LOURO, Viviane (org). **Música e Inclusão: Múltiplos olhares**. São Paulo: Editora Som, 2016.

LUCAS, Bill & CLAXTON, Guy. **Criative-se; um guia prático para turbinar o seu potencial criativo**. São Paulo: editor Gente, 2005.

MELLO, Maria Ines de Souza Azevedo. **A música como instrumento de intervenção psicopedagógica**. V ENLETRARTE: Campo dos Goytacazes/ RJ, 2011.

PIAGET, J. **Abstração reflexionante**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

_____. **Le possible et le nécessaire: l'évolution des possibles chez l'enfant**. Paris: Presses Universitaires de France, 1981

ROGERS, Carl. **Sobre o Poder Pessoal**. 3ª. Edição, S. Paulo, Martins Fontes Editora, 1989.

_____, Carl. **Terapia Centrada no Cliente**. Trad. Lisboa Moraes Editores, 2004.

THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez & Autores Associados, 1988.

VIGOTSKI, L. S. (2001). Pensamento e palavra. In L. S. Vigotski. **A construção do Pensamento e da Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1934).

SOBRE A AUTORA

Maria Jucilene Silva Guida de Sousa é Psicóloga Clínica (CRP: 22/02106), Doutoranda em Arte-educação: Psicologia e Música (UFPA), Pedagoga, Graduada em Letras Português-Inglês, Bacharel em Teologia, Graduada em Música. É Mestre em Língua Portuguesa, Mestre em Educação, Especialista em Libras, Especialista em Psicopedagogia Clínica, Especialista em Metodologia do Ensino Superior, Especialista em Mídias na Educação, Especialista em Orientação Educacional, Especialista em Aconselhamento e Cuidado, Especialista em Avaliação Psicológica, Especialização em Neuropsicologia (cursando). Atualmente é Professora Assistente II no Curso de Música da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), é Psicóloga Clínica e Psicopedagoga clínica no Núcleo de Atendimento Cognitivo-Comportamental- Né-fesh, é Cantora profissional, Coordenadora do Curso de Música EAD da UEMA em São Luis_Ma. E-mail: jucilenelise@gmail.com.

A ESCUTA MUSICAL DE ESTUDANTES DE MÚSICA EM *SMARTPHONES*

José Ruy Henderson Filho
Juliana do Rêgo Medeiros
UEPA

Resumo

O presente trabalho apresenta uma investigação sobre o processo de escuta musical em *smartphones*. Tem como foco alunos do Curso de Licenciatura em Música e visa compreender como estudantes de música realizam suas escutas musicais por meio de *smartphones*. A pesquisa é um desdobramento e ao mesmo tempo aprofundamento de questões abordadas em outra pesquisa, desenvolvida por meio do Programa de Iniciação Científica (PIBIC), que fez um levantamento mais amplo sobre tal processo. Desta vez, no entanto, realiza-se um estudo de casos, buscando responder a questões referentes às funções da escuta musical em *smartphones* e a relação da escuta musical com a formação recebida no curso de licenciatura. A investigação foi realizada com três alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará e para a coleta dos dados utilizou-se as entrevistas semiestruturadas, que após sua conclusão, foram todas devidamente transcritas e analisadas. A pesquisa encontra-se concluída.

Palavras-chave:

Escuta musical; *Smartphones*;
Licenciatura em música.

INTRODUÇÃO

Os avanços científicos e tecnológicos modificaram gerações e relações, e no cenário musical os acontecimentos relacionados a esses avanços foram marcantes e modificaram a forma como o homem se relaciona com a música.

Em 1877, o cientista norte-americano Thomas Edison inventou o fonógrafo, o primeiro aparato capaz de gravar e reproduzir a fala humana. Esse aparelho deu início à evolução da indústria fonográfica, entretanto possuía alguns limites,

Abstract

This paper presents an investigation about the process of listening to music on smartphones. It focuses on students of the Licenciatura Course in Music and aims to understand how music students perform their listening through smartphones. The research is an unfolding and at the same time deepening of issues addressed in another research, developed through the Program of Scientific Initiation (PIBIC), which made a broader survey on this process. This time, however, a case study is conducted, seeking to answer questions related to the functions of listening to music on smartphones and the relationship of listening to music with the training received in the undergraduate course. The research was carried out with three students of the Licentiate Course in Music of the State University of Pará and for the collection of the data the semistructured interviews were used, which, after their conclusion, were all properly transcribed and analyzed. The search is complete.

Keywords:

Musical listening; Smartphones; Degree in music.

como a impossibilidade de realizar cópia das gravações que eram registradas em cilindros de cera. Após o fonógrafo o gramofone surgiu como um avanço que trouxe a introdução dos discos em substituição aos cilindros (GOMES, 2014).

Os avanços seguiram e por volta da década de 1920 “[...] a indústria fonográfica passou por uma série de transformações acarretadas pelo advento do rádio e pela substituição da gravação mecânica pela gravação elétrica [...]” (GOMES, 2014, p. 76).

Com essas transformações, surgiu o vinil (no ano de 1940), seguido pelo surgimento das fitas magnéticas e chegando às mídias digitais que modificaram ainda mais o cenário musical. Nesse cenário, com o surgimento do CD (*Compact Disc*) em 1980, houve a possibilidade de se ampliar a capacidade de armazenamento de músicas.

Em 1987 surge o mp3, que foi “[...] inicialmente criado com a intenção de comprimir o áudio para possibilitar a transmissão pelas redes de dados limitadas em velocidade” (HENDERSON FILHO, 2016, p. 302). Esse formato de arquivo iniciou um processo revolucionário na escuta musical, associado ao crescimento, nos anos seguintes, da internet e das conexões cada vez mais velozes.

Com o surgimento de celulares capazes de reproduzir música, deu-se início a uma nova era da escuta musical, entretanto, atualmente fala-se muito mais dos *smartphones*, os telefones inteligentes (MERIJE, 2012).

É comum presenciarmos cenas do cotidiano em que as pessoas estejam com fones de ouvido: caminhando, em uma viagem de ônibus, de avião, na sala de espera de clínicas e hospitais, na sala de aula, e em muitos outros espaços e momentos. (HENDERSON FILHO, 2016, p. 302).

Essas cenas se tornam cada vez mais comuns e partindo desta observação de que a popularização dos *smartphones* configurou um novo cenário da escuta musical para todos, foi elaborado um projeto para o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) intitulado “Música móvel: um estudo sobre a escuta musical de estudantes de música em *smartphones*”, este projeto realizado no período de agosto de 2016 a junho de 2017, teve como interesse investigar o que essas pessoas tão conectadas a seus celulares escutam, como escutam, que tipos de músicas escutam e qual a função dessa escuta.

Com base nesse estudo e nos dados levantados pela pesquisa (Cf. HENDERSON FILHO; MEDEIROS, 2017) é que surge a presente investigação, visando o aprofundamento da primeira ao levantar a seguinte questão: Como os alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA) realizam a escuta musical em *smartphones*?

A presente investigação apresenta como objetivo geral compreender como se processa a escuta musical de jovens estudantes de música por meio de *smartphones*. Como objetivos específicos busca: identificar as funções da escuta musical em *smartphones* e investigar se existe relação da escuta musical com a formação recebida no curso de Licenciatura em Música da UEPA.

Esta pesquisa se justifica por sua busca em compreender o processo da escuta musical de músicos em *smartphones*, considerando que estes aparelhos tem adquirido um espaço significativo na vida das pessoas.

Não é difícil encontrar evidências do grande valor que a música tem para as pessoas. O difícil é explicar por que as pessoas gostam de ouvir música [...]. Os significados atribuídos à música na relação de audição podem estar vinculados a diferentes aspectos [...]. (SANTOS, 2007, p. 34).

Hoje, grande parte dos brasileiros já possui um aparelho smartphone, que são aqueles que “apresentam-se como uma tecnologia que reúne várias mídias num só aparelho (telefone, internet, televisão, console de jogos, recursos de computadores pessoais)” (MERIJE, 2012, p. 36). Assim como cada aparelho tecnológico criado a partir do fonógrafo (1877) teve sua importância para a área da escuta musical, é de importância investigar a escuta musical em um novo degrau da evolução, sendo este os aparelhos *smartphones*.

A METODOLOGIA DA PESQUISA

O trabalho aqui exposto abrangeu em sua primeira etapa a pesquisa bibliográfica e para sua realização foi utilizado o método de pesquisa de Estudo de Caso. A mesma foi realizada com três alunos, sendo um aluno de cada turma (4º semestre, 6º semestre e 8º semestre) do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará. Os alunos foram selecionados a partir de dados levantados e analisados da pesquisa para o PIBIC. Para a coleta de dados foi utilizada a entrevista que consiste em “[...] uma técnica de pesquisa para coleta de informações, dados e evidências cujo objetivo básico é entender e compreender o significado que entrevistados atribuem a questões e situações [...]” (MARTINS; THEÓPHILO, 2009, p. 88).

A entrevista citada para a utilização nesta pesquisa foi a do tipo semiestruturada, que é conduzida por um roteiro, entretanto apresenta a liberdade de serem acrescentadas novas perguntas ou questões pelo entrevistador. A partir da elaboração do roteiro necessário para a aplicação das entrevistas, foram realizadas as mesmas com estudantes aqui intitulados de Estudante 1, Estudante 2 e Estudante 3.

OS RESULTADOS DA PESQUISA

Todos podemos nos relacionar com a música de diversas formas, tais como: a apreciação, as atividades de performance ou através do processo de criação musical. Entretanto segundo Silva e Barbosa (2017, p. 3): “[...] a escuta é, sem dúvida, a primeira e mais importante ferramenta de contato [...].”

Sabemos que a escuta musical é uma ação natural tanto para músicos como para não músicos e essa ação apresenta uma função, uma finalidade. A respeito das funções da escuta musical dos entrevistados, foram citadas as funções: aprender, apreciar (*aspecto sonoro*) e relaxar (*função de expressão emocional*). O Estudante 1 afirma escutar música para aprender:

Participo de várias bandas, são muitas músicas, vai ter uma hora em que eu não vou conseguir gravar tudo e memorizar, existem dias que eu ensaio com três, quatro bandas diferentes, com a última banda eu já estou indo tocando no automático, quando eu estou no estúdio há mais de seis horas ensaiando com várias bandas às vezes eu acabo esquecendo determinado padrão, ritmo e curva, determinada manufatura, acentuação, textura, introdução da música, eu acabo esquecendo o arranjo. No celular, já está gravado o que eu estou fazendo ou eu gravo o que eu vou fazer, [...] eu chego em casa e vejo o que eu fiz, pra poder estar desenvolvendo sempre [...] a minha função na banda que eu estou trabalhando [...]. (ESTUDANTE 1, 26/10/2017).

Observa-se através da resposta o uso da escuta musical como meio de aprendizagem. Para a Estudante 2 a escuta tem o foco na apreciação das músicas, e diz:

Eu faço download das músicas [...] boa parte [...] algumas é possível, outras não, porque nem todas as músicas tem gravação, muitas foram cantadas e não foram gravadas ou mesmo não apresentam uma gravação boa, então eu nem faço o download. [...] eu não ouço para aprender, ouço para apreciar [...]. (ESTUDANTE 2, 27/10/2017).

Essa resposta está diretamente ligada ao som, aos aspectos sonoros. Segundo Santos (2007): “[...] os aspectos sonoros referentes às qualidades intrínsecas do som - timbre, densidade, altura, intensidade - e da música - ritmo, melodia, harmonia, andamento - são menos citados” por alunos quando indagados a respeito do ‘porque ouvir música’ “do que as unidades de análise da categoria ‘estados emocionais’ [...]”. (SANTOS, 2007, p. 71).

O Estudante 3 afirma ter sua escuta musical centrada no relaxamento e apresenta a escuta musical como:

[...] uma verdadeira terapia, porque, por exemplo, no ônibus quando eu ouço uma música é uma forma de me distanciar um pouco da situação que acontece ali, o congestionamento, ônibus lotado, então a música para mim, assim, a escuta da música é mais uma [...] terapia, um prazer [...]. (ESTUDANTE 3, 27/10/2017).

Esta resposta se configura como função de expressão emocional (SANTOS, 2007), essa função consiste na ideia de que a expressão e o extravasamento de ideias e emoções fazem parte da música. A respeito do caráter terapêutico da música, sabemos que diversos sentimentos, sensações e estados de espírito são sentidos através da música, isso evidencia “[...] a existência de uma função de caráter [...] terapêutico exercida pela escuta musical” (SANTOS, 2007, p. 58).

Ao investigar a função da escuta musical e relacionar com atividades de aprendizagem vivenciadas ao longo de suas vidas, os entrevistados afirmaram utilizar para: aprender músicas que serão executadas em seu trabalho como músico baterista (Estudante 1), utiliza para aprender e observar técnicas tanto de cantores como instrumentistas (Estudante 2) e ter realizado a utilização para aprender músicas em inglês trabalhando a pronúncia da língua nas músicas (Estudante 3).

A RELAÇÃO DA ESCUTA MUSICAL COM A FORMAÇÃO RECEBIDA NO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UEPA

Neste tópico, foi inserida nas entrevistas a discussão a respeito do uso dos celulares em sala de aula. Foi questionado se em algum momento dentro da vivência individual de cada

aluno, houve a utilização da escuta musical no smartphone em/para alguma matéria do curso de licenciatura e todos os estudantes responderam que já utilizaram em algum momento do curso.

O Estudante 1 se encontra no 8) semestre e destacou o uso da escuta musical no seu smartphone para o trabalho em campo da matéria “Estágio supervisionado I” e completou:

Nessa disciplina, estágio, eu me vi tendo que aprender músicas muito rapidamente pra desenvolver nas aulas e talvez a professora do meu estágio até confiando muito em mim, só me disse “olha, a música que você vai tocar é essa e amanhã eu quero que você traga ela assim e assim”, eu nem dominava tanto e nem conhecia a música, o que eu fiz? Recorri ao Youtube, procurei a música, depois recorri a um outro site onde tinha as cifras da música, aprendi a música, quando cheguei na sala de aula a professora queria que a música fosse tocada em outro tom, o que não foi dificuldade em um primeiro momento, porque eu já tinha estudado violão, [...] o problema foi realmente cantar, ela pediu que eu cantasse e mudasse o tom, só que eu não sou um cantor de fato, eu estudo canto pro curso de música, [...] então eu falei “olha professora, eu não sei se eu vou conseguir cantar, porque não é o meu tom de música, eu não estou acostumado”. Na verdade era uma situação em que eu estava treinado pra tocar naquele tom que eu aprendi através do Youtube e do site onde tinham as cifras, então ela disse: “toca assim, aí a gente vai cantar, eu vou cantar e você vai aprender”, eu tive a sacada de já usar o celular gravando um vídeo do que nós estávamos fazendo, já para ter aquela ideia e voltar a estudar em casa. Então foi isso que eu fiz, voltei com o vídeo, observei, escutei bastante, vi a performance e comecei a treinar naquele novo tom. (ESTUDANTE 1, 26/10/2017).

Além do destaque para a escuta musical no smartphone dentro do processo de aprendizagem da música, destaque na fala apresentada a citação do Youtube como aplicativo de escuta musical e o aplicativo de cifras como apoio. Segundo a pesquisa apresentada por Henderson Filho e Medeiros (2017), a respeito dos aplicativos utilizados pelos estudantes do curso de Licenciatura em Música da UEPA para escutar música no smartphone:

[...] o mais citado foi o próprio reprodutor de música do celular (61%). Contudo, 19% dos respondentes citaram o Youtube como reprodutor utilizado, o que nos permite refletir a respeito do crescimento da música associada ao vídeo (ou clipes), pois o Youtube é um site de compartilhamento de vídeos que apesar de oferecer grande variedade destes, tem gerado

considerável espaço para a música. (HENDERSON FILHO; MEDEIROS, 2017, p. 7, grifo nosso)

Segundo Cota (2016), esse aplicativo é:

[...] um grande palco onde os músicos podem expor suas ideias e criação. Ressalta-se ainda, que é capaz de realizar concertos em tempo real pelo Youtube. Essa possibilidade endossa o que Iazzetta e Kon (1998) afirmaram sobre uma nova organização espaço-temporal, ou seja, o palco ou a sala de concertos passam a estar com as pessoas onde quer que elas estejam, desde que haja acesso à internet. (COTA, 2016, p. 306).

Henderson Filho e Medeiros (2017) afirmam ainda que:

O crescimento não ocorreu somente na relação entre música e vídeos, mas também na *associação a letras e cifras*. Cerca de 84,3% dos respondentes afirmaram associar a escuta musical à visualização simultânea de vídeos, cifras e/ou letras. (HENDERSON FILHO; MEDEIROS, 2017, p. 7, grifo nosso)

A Estudante 2 que está cursando o 4º semestre do curso, afirmou ter utilizado a escuta musical na matéria “Prática em conjunto” e afirmou que “[...] às vezes usávamos na matéria de prática em conjunto, nós ouvíamos pra aprender música, pra aprender o arranjo, essas coisas”. (ESTUDANTE 2, 27/10/2017).

Com o Estudante 3 que cursa o 6º semestre, a escuta musical no smartphone ocorreu na matéria “Informática aplicada a música” e o mesmo afirma:

[...] nessa disciplina os alunos tem de fazer arranjos por meio de softwares. Para que isso ocorra é necessário escolher uma música, gravar separadamente os instrumentos e fazer as edições nos programas especializados. Todas essas tarefas são feitas através da escuta que às vezes ocorre por meio do smartphone [...] eu achei essa disciplina interessante [...] muitas vezes nós íamos fazer as edições das músicas queríamos fazer muitas vezes ao pé daquela, digamos assim, ao pé da letra, ouvíamos a música e queríamos fazer do mesmo jeito que estava lá [...] Alguns faziam improvisos, algumas mudanças, mas no meu caso, da minha equipe, nós ouvíamos muito pra perceber que horas entrava determinada batida da bateria, ou aquele contratempo, qual é, em que parte vai colocar ele, então, era a própria disciplina, ela exigia isso, essa, essa escuta da música que a gente estava trabalhando.” (ESTUDANTE 3, 27/10/2017).

Quando perguntado aos mesmos se a escuta musical é incentivada pelo curso, professores ou ocorre de uma forma própria do aluno, os entrevistados 1 e 3 apresentaram concordância em

suas falas em afirmar que há utilização por parte dos professores e que o estudante está inserido de forma significativa nesse uso. Para o Estudante 1 a escuta musical ocorre de forma intencional e não-intencional, e confirma haver a utilização da escuta musical por parte dos professores, no entanto os professores “não falavam pra nós ‘façam o mesmo que eu’, porém, todos nós víamos aquela situação, instintivamente nós tentávamos fazer igual” (ESTUDANTE 1, 26/10/2017). A respeito do interesse do aluno, o entrevistado afirma: “[...] no segundo momento vem o interesse do próprio aluno [...], por exemplo, houveram muitos alunos que [...] não se interessavam e talvez tenham deixado de descobrir muitas coisas boas [...]”. (ESTUDANTE 1, 26/10/2017).

O Estudante 3 afirma que os professores utilizam a escuta musical e incentivam a mesma, acredita e destaca que o trabalho da escuta musical deve ser buscado pelos estudantes apresentando o professor apenas como incentivador:

[...] os professores, eles já partem do pressuposto de que o aluno, ele já está tão inteirado com essa tecnologia que ele mesmo já acaba utilizando o smartphone para aquela disciplina [...] Ele mesmo, o aluno acaba utilizando, assim, entre aspas, por osmose, de tanto no dia-a-dia estar ali, utilizando aquilo [...] seja baixando uma música e compartilhando pra que todos possam ouvir, então acaba que o professor, ele lança a semente [...]. Muitos professores nossos fazem assim, eles colocavam a música [...] pra turma ouvir e muitas vezes indicava pra nós: “olha! Ouçam essa obra e essas daqui”, e listavam [...] as obras que nós poderíamos, deveríamos ouvir, então acaba que nós íamos atrás e baixávamos essas músicas, essas obras, e ficávamos ouvindo, ou na nossa casa, ou no ambiente de trabalho, [...] geralmente o quê que eles faziam? [...] Eles (os professores) pegavam o equipamento de som, colocavam pra gente ouvir e após a escuta, muitas vezes eles repetiam, dando ênfase em determinados pedaços da música ou determinados trechos e davam a sugestão de ouvirmos mais obras daquele compositor [...] então eu vejo que eles utilizam sim.” (ESTUDANTE 3, 27/10/2017).

A Estudante 2 declara a respeito do uso dos smartphones como plataforma de apoio que:

Eu acho que muitos dos professores, eles não estão muito atentos a isso, porque o celular hoje é uma coisa que é muito acessível, não é? E cabe ao professor mesmo, eu vejo assim, dessa forma, cabe ao professor mesmo perceber, “caramba, tu estás com o celular o tempo todo, então eu vou mandar alguma coisa aqui pra você aprender sabe, com o celular”. Ele tá ali o tempo inteiro,

you tá no ônibus, você tá no intervalo, em qualquer lugar você tá mexendo no celular e em qualquer lugar você pode estar aprendendo com celular, então cabe ao professor mesmo ter essa sacada, de ideia, de poder utilizar isso a favor. (ESTUDANTE 2, 27/10/2017).

O Curso de Licenciatura apresentou influência sobre a escuta dos alunos. Segundo os Estudantes 1 e 3 o curso possibilitou o contato com outros estilos musicais e compositores que os mesmos não haviam ouvido anteriormente. Para o Estudante 1 que não era acostumado a ouvir determinados gêneros de música declara que:

[...] Eu não era acostumado a ouvir e passei a ouvir depois que entrei no curso, por que nós encontramos muita gente que houve e que é legal, nós trabalhamos dentro do curso com isso, trabalhamos em prática em conjunto: brega, bossa, samba também, então isso tudo passa a fazer parte do nosso cotidiano. (ESTUDANTE 1, 26/10/2017).

O Estudante 3 destaca:

Muitas músicas que eu comecei a ouvir recentemente foi depois de disciplinas que foram ministradas aqui: história da música, música popular brasileira [...] como eu te falei, eu gosto muito de música erudita e muitas músicas eruditas que eu comecei a ouvir recentemente são de compositores que eu nem sabia que existiam. Antigamente eu costumava ouvir Mozart, Haydn, Beethoven, Bach, mas com as disciplinas aqui na UEPa eu fui vendo outros compositores, de períodos mais recentes da história da música. Então, de uma certa forma influencia sim. (ESTUDANTE 3, 27/10/2017).

É possível observar com os comentários a relação de influência que o curso de licenciatura exerce sobre o repertório musical escutado por seus alunos. Nota-se que o curso possibilita o estreitamento do contato dos estudantes com diversos gêneros musicais através tanto da convivência com outros estudantes com gostos musicais diversos quanto pelo trabalho nas disciplinas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida desta pesquisa foi a compreensão da evolução e transformação dos meios de gravação e reprodução sonora desde a invenção do fonógrafo até chegarmos ao smartphone, pois essa evolução impactou a forma de se produzir, comercializar e consumir música. Observamos que a atividade de ouvir música ocupa um lugar considerável na vida das pessoas e esse consumo é motivado atualmente

pelas tecnologias móveis, que possibilitam a escuta musical em qualquer lugar. A pesquisa aqui apresentada teve como finalidade a compreensão do processo da escuta musical de jovens estudantes de música por meio de *smartphones*, pois a evolução tecnológica continua a afetar a relação do ouvinte com a música.

Os resultados apontam para o aumento do espaço significativo que os *smartphones* tem na vida das pessoas, em destaque os estudantes de música. Através dos resultados podemos observar a respeito do 'porquê' os estudantes escutam mais música no smartphone do que em outros aparelhos, sendo este 'porquê' a *acessibilidade/mobilidade*, que nos remete aos "fatores determinantes do sucesso do celular" criados por Gonord e Menrath (2005 apud VICENTIN, 2008, p. 34).

Quanto à influência exercida pelo curso, é possível observar através das falas dos entrevistados que o curso de licenciatura exerce sobre o repertório musical escutado por seus alunos uma influência significativa. Nota-se que o curso possibilita o estreitamento do contato dos estudantes com diversos gêneros musicais através tanto da convivência com outros estudantes com gostos musicais diversos quanto pelo trabalho nas disciplinas, como Prática em Conjunto.

Sobre as funções da escuta musical em *smartphones*, os resultados apresentaram três funções: aprender, apreciar (*aspecto sonoro*) e relaxar (*função de expressão emocional*). O aprender está relacionado com o ato de escutar uma música e através dessa escuta trabalhar o aprendizado e execução de padrões e expressões musicais, parâmetros sonoros entre outros. O apreciar está diretamente ligado ao som, aos aspectos sonoros, que segundo Santos (2007) são "[...] referentes às qualidades intrínsecas do som - timbre, densidade, altura, intensidade - e da música - ritmo, melodia, harmonia, andamento" (SANTOS, 2007, p. 71). Já o relaxar se configura como *função de expressão emocional* (SANTOS, 2007), essa função consiste na ideia de que a expressão e o extravasamento de ideias e emoções fazem parte da música.

Os resultados apontam ainda para a forma como os estudantes utilizam a escuta musical em atividades de aprendizagem: o Estudante

1 utiliza para aprender músicas que serão executadas em seu trabalho como músico baterista, a Estudante 2 utiliza para aprender e observar técnicas tanto de cantores como instrumentistas. Já o Estudante 3 fez utilização para aprender músicas em inglês trabalhando a pronúncia da língua nas músicas.

Quanto à relação da escuta musical com a formação recebida no curso de Licenciatura em Música da UEPA, todos os entrevistados afirmaram já ter utilizado a escuta musical para alguma matéria do curso e afirmam receberem influências do curso sobre a escuta musical. Para os Estudantes 1 e 3 o curso possibilitou o contato com outros estilos musicais e compositores que os mesmos não haviam ouvido anteriormente. Quando indagados a respeito do incentivo à escuta musical, os Estudante 1 e 2 afirmaram não receber incentivo do curso, para o Estudante 1 "o curso em si ele ainda carece de muita mudança pra que isso seja um fator ocorrente. [...] as ferramentas do curso são muito [...] fracas (ESTUDANTE 1, 26/10/2017). Os Estudantes 1 e 3 concordaram que o incentivo vem mais por parte dos professores e destacam que o aluno deve ter iniciativa e não apenas esperar pelo professor.

Sendo de conhecimento geral que a formação do professor é um processo de contínua construção, tomo como base esta pesquisa e proponho que a escuta musical seja mais explorada dentro do ensino superior, tendo em vista que os acadêmicos de música têm uma relação estreita com a mesma, sendo assim a atividade de escuta musical deve ser fortalecida dentro da formação do futuro professor.

Para Teixeira (2016): "O aprendizado não acontece [...] só na sala de aula, ele também ocorre em qualquer lugar. O professor deve incentivar a prática do aprendizado fora da escola, e os *smartphones* [...] podem ser considerados como ferramentas para que isso aconteça." (TEIXEIRA, 2016, p. 7).

O smartphone trata-se de um recurso em potencial para apoiar o aprendizado musical, mas ainda pouco explorado por professores nos cursos superiores de música, entretanto Freitas e Lima (2010) afirmam que não é somente utilizar as tecnologias para que o processo de aprendizagem ocorra de forma consistente, é necessário saber usar de forma pedagógica a tecnologia escolhida.

REFERÊNCIAS

COTA, Denis Martino. O youtube e os dispositivos móveis como agentes transformadores da interação com a música. **Anais [do] IV Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música**, 4., 2016, Rio de Janeiro: SIMPOM, p. 304 a 311, 2016.

FREITAS, R. V.; LIMA, M. S. S. As Novas Tecnologias na Educação: Desafios Atuais Para a Prática Docente. In: IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, 2010, São Cristóvão. **Anais eletrônicos do IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade**. São Cristóvão, 2010.

GOMES, Rodrigo M. Do fonógrafo ao MP3: Algumas Reflexões sobre Música e Tecnologia. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n. 5, p. 73 a 82, 2014.

HENDERSON FILHO, José Ruy. Música Smart: um estudo etnográfico sobre a escuta musical em dispositivos móveis. **Anais [do] II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia [e] II Colóquio Amazônico de Etnomusicologia**. Belém, PA. p. 299 - 304. jun. 22-24, 2016.

HENDERSON FILHO, José Ruy; MEDEIROS, Juliana do Rêgo. Música mobile: um estudo sobre a escuta musical de estudantes de música em smartphones. **Anais [do] XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical**. Manaus, AM. 16-20 de outubro. 11 p. 2017.

MARTINS, Gilberto de Andrade; THEÓPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da Investigação Científica para Ciências Sociais Aplicadas**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MERIJE, Wagner. **Mobimento: educação e comunicação mobile**. São Paulo: Pirenópolis, 2012.

SANTOS, Cleonice dos. **Preferências musicais de alunos de 5ª. A 8ª série da rede municipal de ensino de Curitiba. "Significados da escuta"**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Pará, Curitiba, 2007.

SILVA, Helena Lopes da; BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Escuta (cria)tiva: Propostas para o desenvolvimento da escuta musical na educação básica. **Foro de Educación**, v. 15, n. 22, enero-junio / janeiro-junho, Cabrerizos – España, 2017.

TEIXEIRA, Pedro Henrique Araujo. **A utilização de aplicativos musicais para smartphones e tablets com sistema operacional android como forma de auxílio para professores de música**. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade do Estado do Pará, Belém – PA, 2016.

VICENTIN, Diego Jair. **A mobilidade como artigo de consumo. Apontamento sobre as relações com o aparelho celular**. 2008. 159 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2008.

SOBRE OS AUTORES

José Ruy Henderson Filho é Doutor em Música (área de concentração: Educação Musical) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre em Ciências da Computação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2002), especialista em Informação na Educação (1998) e licenciado em Música (1995) pela Universidade do Estado do Pará. Professor Adjunto da Universidade do Estado do Pará. Coordenador institucional do PIBID/UEPA desde 2011. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Educação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: formação de professores, educação online, educação musical, música no Pará e música e tecnologia.

Juliana do Rêgo Medeiros é Graduanda do curso de Licenciatura em Música da UEPA – Universidade do Estado do Pará, estudante do curso Técnico em Música no Instituto Estadual Carlos Gomes com habilitação em Flauta doce, integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Música – GEPEM e Bolsista PIBIC – Iniciação Científica.

QUER DANÇAR COMIGO? A PESSOA COM DEFICIÊNCIA NA CENA CONTEMPORÂNEA TUCURUIENSE ATRAVÉS DA EXPERIMENTAÇÃO DO MOVIMENTO

Roseane Monteiro dos Santos
UEPA

Resumo

A temática abordada neste projeto de criação/experimentação ora apresentada reflete um interesse em contribuir na discussão que tem como alicerce o contexto dos pressupostos teóricos de Ann Cooper Albright, a qual discute a inserção das pessoas com deficiência física na cena artística, propondo ao mundo a visualização dessas pessoas enquanto efetivamente artistas da cena, além da chamada dança inclusiva. *Objetivo:* Investigar através da experimentação, movimentos artísticos-cultu-rais propostos por pessoas com e sem deficiência para a cena contemporânea tucuruíense. *Metodologia:* Baseia-se em uma pesquisa-ação. A amostra foi constituída de 05 (cinco) pessoas, sendo estas: 02 (duas) com deficiência física, 1 (uma) de baixa visão e 02 (duas) sem deficiência. Para coleta e análise dos dados usamos o diário de campo, observação, grupo focal e laboratórios de criação. *Resultados:* As investigações resultaram em descobertas e ressignificações dos corpos-sujeitos envolvidos, com superações corporais e psicológicas com rica troca de ações. *Conclusão:* As experimentações foram além do esperado, mas foi constatado que a sociedade e os próprios artistas em Tucuruí têm dificuldade em ver além da chamada dança inclusiva.

Palavras-chave:

Pessoa com deficiência; Dança contemporânea; Movimento; Intérprete-criador.

INTRODUÇÃO

A temática abordada neste projeto de criação/experimentação ora apresentada reflete um interesse em contribuir na discussão que tem como alicerce o contexto dos pressupostos teóricos de Ann Cooper Albright, a qual discute a inserção das pessoas com deficiência física na

Abstract

The theme discussed in this creation / experimentation project presented here, reflects an interest in contributing to the discussion that builds on the context of the theoretical assumptions of Ann Cooper Albright which discusses the insertion of people with physical disabilities into the art scene, proposing to the world the visualization of these people as effectively performers of the scene, in addition to the so-called inclusive dance. Objective: To investigate, through experimentation, artistic-cultural movements proposed by people with and without disabilities for the contemporary scene in Tucuruí. Methodology: It was based on an action research. The sample consisted of 05 (five) persons, of whom: 02 (two) with physical disabilities, 1 (one) of low vision and 02 (two) without disability. For data collection and analysis, we used the field diary, observation, focus group and breeding laboratories. Results: The investigations resulted in discoveries and re-significances of the involved subjects-bodies, with corporal and psychological surpasses with rich exchange of actions. Conclusion: The experiments were more than expected, but it was found that society and the artists themselves in Tucuruí have difficulty seeing beyond the so-called inclusive dance.

Keywords:

Person with disabilities; Contemporary dance; Movement; Interpreter-creator.

cena artística, propondo ao mundo a visualização que existe nessa inserção uma rica troca de criar e compartilhar movimentos entre pessoas com e sem deficiência, além da chamada dança inclusiva.

A ideia de uma proposta investigativa de movimentos, pautada em uma ressignificação, onde a pessoa com deficiência de qualquer

característica deixa de ser somente uma repetidora dos movimentos propostos e passa para um trabalho de intérprete-criadora é o que este projeto se lançou.

O projeto ainda se respalda nos pressupostos teóricos de Rossi e Munster (2013); Koudela (2013); Belém (2011); Rocha (2010). E a partir desses pressupostos, somamos o questionamento que foi feito pelo elenco, composto de pessoas com e sem deficiência, ao público nas ruas de Tucuruí: Quer dançar comigo? E assim, tivemos a oportunidade de verificar as reações deste público ao perceberem que existem também artistas da dança com deficiência.

Fortalecendo esta discussão, é interessante ressaltar que a dança contemporânea propõe olhares diferenciados quanto à estética, formas de criação e padrões inerentes à dança, direcionando os artistas deste contexto ao diferente, ao grotesco, deformado, não comum, resultando assim em ferramentas diferenciadas e ricas para criações, ampliando ferramentas e assim ampliando da mesma forma os resultados no que diz respeito à criação de movimentos que podem ser utilizados não só na cena artística, mas também no cotidiano do bailarino-artista-cidadão.

A partir desse ponto, a pessoa com deficiência tem seu espaço e deve participar das pesquisas que permeiam a dança não somente como artistas das discussões sobre inclusão ou questões de políticas públicas e sim como efetivamente artistas da cena com espaço, ação e acesso a essa cena.

Assim sendo, inserir o corpo-sujeito com deficiência na criação artística da cena contemporânea proporcionando momentos críticos-reflexivos, é abrir caminhos para o recriar, refazer, ressignificar e assim não vitimando, nem subestimando este corpo na cena em uma perspectiva contribuinte de novos resultados a pesquisadores que se lancem nessa área que ainda necessita destas pesquisas e de incentivos a essas.

Levar para a cena dançante contemporânea corpos-sujeitos com e sem deficiência para experimentar a metodologia teatral, através por sua vez da metodologia do foco e da improvisação, permitirá aos envolvidos a *oportunização* de suas ações criativas a partir da interiorização dos objetivos, com ênfase ao fazer artístico (KOUDELA, 2013).

Levar ainda para a cena contemporânea corpos-sujeitos com e sem deficiência e repletos de sentidos e significados, a partir de uma proposta de experimentação, de utilização da dança-teatro, do contato-improvisação, auxiliando para o efetivo conhecimento de quem eu sou e o que posso fazer realmente com meu corpo de forma a perceber, ouvir e criar contribuirá para investigações necessárias no fazer artístico da cena tucuruense (BELÉM, 2011).

Esta pesquisa foi resultado do concurso de bolsa de criação, experimentação, pesquisa e divulgação artística da Fundação Cultural do Estado do Pará Tancredo Neves, por meio do edital n) 1/2015 e teve como produto final um espetáculo com nossa MultiCorpo Cia de Dança, a qual trabalha com corpos-sujeitos diferenciados como pessoas com deficiência, gordos, magros, travestidos para busca de novos olhares ao movimento dançante.

O objetivo geral foi investigar através da experimentação, movimentos artísticos-culturais propostos por pessoas com e sem deficiência para a cena contemporânea tucuruense. E seus objetivos específicos: oportunizar a criação/experimentação/compartilhamento entre pessoas com e sem deficiência; promover discussão entre o elenco do projeto a respeito do fazer artístico em uma perspectiva reflexiva dos contextos que permeiam este fazer; oportunizar uma construção particular de criação/experimentação artísticas dos envolvidos para efetiva ferramenta aos movimentos artísticos; verificar a reação do público nas ruas de Tucuruí ao serem questionados pelo elenco: Quer dançar comigo?; instigar as pessoas com e sem deficiência a pesquisarem juntas na mesma cena, propostas de atuações expressivas; socializar os resultados desse projeto de criação/experimentação em espaços públicos para difusão da arte e dos incentivos públicos a ela proporcionados; proporcionar ganhos financeiros aos prestadores locais de serviço na área artístico-cultural, ação relevante no interior do estado do Pará.

JUSTIFICATIVA

As concepções sobre corpo são fortemente influenciadas pelo momento histórico do ser humano, alimentada por questões socioculturais, filosóficas, educacionais, artísticas onde o encontramos em um estado pleno de significados através do viés tempo. Procurar entender as

concepções acerca do corpo não é tarefa simples, visto que estas concepções estão em constante movimento e sendo ressignificadas até hoje em nosso século XXI.

Nosso corpo é dotado de movimento mesmo quando estagnado, mesmo quando aparentemente preso em uma cadeira de rodas, limitado em condições físicas, psíquicas ou culturais e esse movimento se dá por meio da percepção do interno e do externo do nosso corpo. As variações biológicas, a construção de nosso pensamento, nossas percepções no tempo/espço resultam em construções de movimentos além dos visualizados em um corpo sem deficiência (TURSI, 2012).

Em se tratando de corpo com deficiência visualizamos as mesmas influências somadas ao fato de, mesmo com a ciência avançando, ainda necessitamos de mais pesquisas sobre a discussão dos sentidos e significados desse corpo-sujeito. Não nos atentamos nesta pesquisa a uma discussão de inclusão ou políticas públicas, e sim a um fazer artístico necessário à pessoa com deficiência.

Quando falamos do corpo com deficiência na área artística na interface dança-deficiência, os espaços para trabalharmos nesta área crescem, os estudos avançam, porém, as publicações ainda são escassas no que diz respeito à profissionalização. São vistas pesquisas e atuações no que diz respeito a esta profissionalização que a dança direciona a corpos-sujeitos definidos e magros, com performances extremas e em uma concepção de beleza que ainda nos confunde, porém, para pessoas com deficiência enquanto efetivamente artistas, ou seja, em um mercado de trabalho, essas atuações são limitadas (PLÁ, 2013).

Verificamos, da mesma forma, que as manifestações sobre dança e a pessoa com deficiência são significativamente visíveis, todavia ainda em uma linha de bailarinos com deficiência que produzem performances visuais com suas muletas e cadeiras e na reprodução de movimento e pouco na linha do intérprete-criador como propõe a dança contemporânea (ROSSI, MUNSTER, 2013).

Leis que não contribuem e investimentos nacionais na área cultural escassos são exemplos para que apenas comecemos o diálogo da pessoa com deficiência enquanto artista além da visão da inclusão, sobre isso Plá (2013, p. 23), narra que

“a arte aqui já leva a carga da deficiência antes mesmo de ser arte. Ela é utilizada primordialmente para transmitir mensagens de inclusão”.

Somera (2008), por sua vez, relata que até mesmo os engajados no meio artístico têm dificuldades em se verem com tal e também de se verem como não amadores, já que a falta de incentivo nos próprios grupos nos quais são inseridos está presente. Sendo assim, verificamos que são muitos contextos que poderiam ser pesquisados nesse meio da dança através da pessoa com deficiência.

Necessitamos que estes contextos sejam pesquisados em um olhar que transcenda os conhecimentos pré-estabelecidos para que nos enriqueçamos com os resultados no fazer artístico. A respeito desse ponto, Albright, 1997, traduzida por Barbo e Dantas, 2009, p.3, fundamenta-nos.

A interseção entre dança e a deficiência é um lugar extraordinariamente rico para explorar as construções sobrepostas da habilidade física do corpo, da subjetividade e da visibilidade cultural. Buscar o significado destas construções é fazer uma escavação arqueológica para dentro dos medos psíquicos que a deficiência cria. [...] Assistir a corpos deficientes dançando nos força a ver por meio de uma visão dupla, e nos ajuda a reconhecer que, mesmo que uma performance de dança seja baseada nas capacidades físicas do dançarino, ela não é limitada por ela.

Esta perspectiva nos faz pensar sobre os ricos resultados que podem ser causados a partir do processo de experimentação entre corpos com e sem deficiência. Esta relação abrangente nos faz pensar também que nós coreógrafos, diretores artísticos, atuantes do fazer cênico, podemos trilhar entre o fazer-dançar e o fazer-pensar em uma relação crítico-reflexiva, contribuindo nos aspectos sociais, culturais, educacionais dos cidadãos, remetendo-nos, dessa forma, a compreendermos a cena não só como um lócus artístico, mas também como um lócus social.

As vivências voluntárias que experimentei com as pessoas com deficiência mental na antiga Casa de Saúde Transitória em Belém, hoje Abrigo Lar de Ismael, mais a experiência dos corpos-sujeitos que dançaram minhas coreografias na APAE e na Associação Carajás da Pessoa com Deficiência, ambas as instituições no município de Tucuruí (PA), trouxeram-me uma percepção muito particular sobre os movimentos propostos a esses corpos que entravam na cena e apresentavam a mensagem.

Vê-los não somente repetir estes movimentos a sua maneira, mas também interpretá-los de forma transcendente, preenchendo a cena com um corpo-sujeito dotado de sentidos e significados me instigou a buscar outros horizontes no fazer artístico, experimentando na cena tucuruense a ação de intérpretes-criadores entre pessoas com e sem deficiência, a partir de ferramentas estudadas na área da dança, em especial da dança contemporânea.

Dessa forma, este projeto teve sua relevância por tratar de um contexto que necessita de incentivos para sua experimentação, ou seja, o da pessoa com deficiência e assim proporcionou resultados que puderam contribuir para a produção da cena, a partir de cada um dos envolvidos no referido projeto. E, para isso, buscou as questões sociais, culturais, educacionais, psicológicas que cada corpo-sujeito pudesse apresentar para assim, ressignificá-las e prepará-las para termos o resultado de um fazer artístico crítico--reflexivo.

Então, surgiu assim o projeto: Quer dançar comigo? A pessoa com deficiência na cena contemporânea tucuruense através da experimentação do movimento que concorreu ao edital 2015 proposto pelo Governo do Estado do Pará, obtendo sua aprovação o que favoreceu o fomento da criação, da experimentação, da pesquisa e da divulgação da arte a qual estou envolvida em sua interface dança-deficiência, além dos benefícios significativos à área cultural, social, econômica e artística do município de Tucuruí.

METODOLOGIA

Esta pesquisa baseou-se em uma pesquisa-ação, ou seja, com enfoque qualitativo. A pesquisa-ação, segundo Thiollent (2007) caracteriza-se como um estudo teórico-prático, de modo que participantes e pesquisadores estejam envolvidos, onde todos têm sua participação planejada, o que pode proporcionar ao grupo pesquisado possíveis mudanças de atitude e/ou comportamentos de forma interativa.

A pesquisa aconteceu na MultiCorpo Cia de Dança idealizada e dirigida por mim há 11 anos e que procura trabalhar com corpos dançantes diferenciados como pessoas com deficiência, sem experiência em dança, travestis, enfim, fora do contexto tradicional. A Cia atua em Tucuruí (PA), município localizado a 457 km da capital Belém.

A amostra foi constituída de 05 (cinco) bailarinos com e sem deficiência, sendo estes: 02 (duas) com deficiência física que já tiveram a experiência de estar na cena, mas sem experiência de intérpretes-criadores, 1 (uma) de baixa visão que não teve nenhuma experiência na cena e 02 (duas) sem deficiência e com experiência na cena, inclusive no que diz respeito à ferramenta de intérpretes-criadores.

Baseada ainda por Rocha (2010) foram utilizados como instrumento de coleta e análise dos dados:

- Diário de Campo: para os registros em todos os encontros, das situações e ações dialógicas onde ocorreu o efetivo interesse do pesquisador e dos participantes diretos ou indiretos na pesquisa na ação escutada, falada registradas em vídeos.
- Observação Participante: na qual o pesquisador efetivamente participa do processo observando-o, agindo e registrando-o por completo. Esta etapa foi a ação da pesquisadora como intérprete-criadora.
- Grupo Focal: processo em que se oportuniza aos participantes lidar com as situações individuais e coletivas a fim de expor, criar, recriar, refletir, criticar para assim transformar as experiências no decorrer de todo o processo, incentivando-os a todo o momento. Nesta etapa foi aplicada uma entrevista aos envolvidos e registrada em vídeos.
- Laboratório de Criação: espaço onde foram realizados os laboratórios teórico-práticos de técnicas teatrais, dança contemporânea e contato-improvisação, os quais proporcionaram aos envolvidos as experiências e saberes necessários às produções criativas do projeto. Aqui também foram concretizadas a experimentação, interpretação, produção e discussão em um processo de análise dos movimentos que compuseram o produto final, ou seja, o espetáculo.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A temática abordada neste projeto de criação/experimentação resultou no espetáculo de dança contemporânea: Quer dançar comigo?, de aproximadamente quarenta e cinco minutos proporcionado pela pluralidade da dança contemporânea, através da experimentação, da linguagem verbal e da improvisação em uma construção coletiva entre os atores da cena e dos bastidores, interligados pela vontade de gerar



Figura 1 – Fotografia 1 - Cena de criação própria e improvisação.
Fonte: Arquivo MultiCorpo Cia de Dança. Centro de Convenções de Tucuuruí, 2015.

um produto que proporcionou ao público uma visão além do visto no cotidiano corporal com deficiência ou não.

A fotografia 1 registra a cena em que mais os bailarinos utilizaram-se de sua criação/improvisação dentro do espetáculo. Essa criação foi diversa, rica, profunda, inesperada tanto das pessoas com deficiência quanto sem deficiência, na qual ideias e padrões foram ressignificados. Todos os artistas envolvidos acreditaram em seu poder de criar e interpretar e para que esse resultado fosse positivo às metodologias que a dança contemporânea pode transitar, com sua sempre investigação, foram fundamentais.

Os laboratórios, as ferramentas do contato-improvisação, os jogos teatrais, tudo foi constantemente utilizado e ressignificado a cada processo. Propor para cada participante sua investigação mais intrínseca diversa, utilizando-se para isso do imaginário, da sensibilização e da inquietação, resultou em movimentos muito particulares, mas que puderam ser experimentados entre todos os participantes.

Corroborando com esse ponto, Rocha (2010, p. 56) em sua pesquisa com pessoas com deficiência visual, elaborou um quadro para utilização na

criação e chamou de elementos estruturantes do processo de criação, no qual teve como resultado formas positivas de criar e ressignificar através do processo de sensibilização e instrumentalização do corpo-sujeito “não haveria outro jeito, senão tomar como fonte a suas respectivas maneiras de criar, sistematizar, lançar, dialogar e, acima de tudo, atuar”.

A fotografia 2 registra o momento em que os bailarinos foram à campo captar ferramentas a partir da pergunta proposta pelo projeto: “Quer dançar comigo?”, a qual foi levada à área externa dos envolvidos diretamente no espetáculo, chegando à feira municipal de Tucuuruí. A pergunta era feita de forma aleatória a qualquer pessoa, sendo estas feirantes ou clientes destes, onde, nós da Cia MultiCorpo, bailarinos com ou sem deficiência, solicitávamos a autorização para registros e lançávamos a pergunta diretamente.

Mesmo com as chamadas discussões sociais acerca da pessoa com deficiência quanto à inclusão, aceitação entre outros, os resultados para esta pergunta foram os mais diversos e foram diretamente ligados se o bailarino tinha ou não a deficiência, então, os sem deficiência quando faziam a pergunta eram rapidamente respondidos e de forma prática, o seja, o entrevistado já se



Figura 2 – Fotografia 2 - Momento do questionamento: Quer Dançar comigo?
Fonte: Arquivo MultiCorpo Cia de Dança. Feira Municipal de Tucuruí, 2015.

propunha a dançar e geralmente a música que estava naturalmente sendo ouvida pela feira. Porém, quando quem fazia a pergunta eram os bailarinos com deficiência, principalmente os físicos e nos apresentávamos como bailarinos profissionais, os resultados eram de espanto, desconfiança quanto a acreditar que eles poderiam dançar e de maneira profissional. Algumas pessoas se propunham a dançar com eles, outras não.

Sobre isso, Teixeira (2010, p. 4) em uma pesquisa junto à Roda Viva Cia de Dança (bailarinos com e sem deficiência) fala que “[...] torna-se incompreensível a não aceitação do corpo deficiente nos grupos tidos como tradicionais” e que mesmo com todos os discursos inclusivos em nosso século, as pessoas com deficiência têm dificuldades devido às imposições sociais e muito mais na questão artística-profissional.

Melhorias psicológicas, sociais, motoras e de autoestima foram verificadas no projeto através dos relatos dos participantes. A fotografia 3 registra um momento relevante para toda Cia e em especial ao bailarino Cícero Silva, no que diz respeito às questões emocionais e psicológicas, pois seu medo de sair da cadeira de rodas para

experimentar movimentos no plano baixo, era aterrorizante. À princípio, quando a proposta foi lançada ao bailarino ele relutou bastante, porém no decorrer dos laboratórios ele foi adquirindo confiança, até que uma cena foi proposta e ele se entregou aquele momento. Foi marcante sua emoção e satisfação em conseguir quebrar esse medo e o quanto ele pôde criar nesse plano, inclusive resignificando a cena de início.

A dança, e em especial, a dança contemporânea, amplia as ações positivas de seus instrumentos ao corpo com deficiência, além das questões inclusivas e motoras e passando para aspectos da saúde mental e emocional. Visualizar neste trabalho a pesquisa para criação de repertórios nesses corpos serviu como enriquecimento entre os estudos como resultados positivos na área.

Contribuindo com esse resultado, Rossi e Munster (2013, p.19), falam: “[...] nos últimos cinco anos, houve a preocupação com temas que envolveram aspectos acerca da saúde, fazendo da dança um agente importante para a melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiência”. As autoras ainda narram sobre os resultados positivos da dança para os aspectos de autoestima, comportamento e a saúde mental.



Figura 2 – Fotografia 3 - Cena em que o medo de sair da cadeira de rodas, desaparece.
Fonte: Arquivo MultiCorpo Cia de Dança. Centro de Convenções de Tucuruí, 2015.

CONCLUSÃO

O processo de criação no meio artístico requer muitas ferramentas, ações e disposição para nos lançarmos à investigação e assim visualizarmos resultados significativamente positivos entre as pessoas sem deficiência que transitam no meio social. Imaginemos então este processo entre as pessoas com deficiência, onde o princípio é saber se estas pessoas se encontram efetivamente transitando na sociedade, buscando serem vistas além de suas limitações.

A pesquisa ora apresentada resultou em contribuições positivas para o fazer dançante da pessoa com deficiência, além das questões inclusivas, propondo investigações a partir das ferramentas que a dança contemporânea apresenta. Observamos que medos psíquicos das pessoas com deficiência foram retirados, a autoestima elevada. Os artistas envolvidos concluíram a pesquisa certos de sua capacidade de criar e recriar e com repertório amplo a partir do mergulho que fizemos em nossos corpos, independente dos rótulos de pessoas com deficiência e sem deficiência.

Sabemos que as dificuldades em transitarmos no meio artístico são profundas e elas são potencializadas aos artistas com deficiência. Buscamos cada vez mais meios para pesquisas na

área é fundamental. Precisamos de mais artistas que se lancem a estas propostas e com parceiros científicos, privados, ações da gestão pública em que tudo pode convergir para estas pesquisas, a fim de obtermos cada vez mais resultados positivos.

As experimentações foram positivas e além do esperado, por outro lado, foi constatado também que a sociedade e os próprios artistas em Tucuruí têm dificuldade em ver as pessoas com deficiência como artistas, além da chamada dança inclusiva, esta sociedade ainda os enxerga com olhos de desconfiança e acreditamos que esta visão ainda foi potencializada pelo fato de estarmos no interior do estado, onde ações na área artística quanto à produção, formação de plateia e captação de incentivos financeiros são mais difíceis.

Porém, desta pesquisa, surgiram as realizações do dever alcançado, sobre acreditarmos em nossas possibilidades de intervenção, de criação, de resignificação em nosso corpo-sujeito. Surgiu também a ratificação de que as inquietações que surgem em nossa trajetória enquanto humanos são fundamentais para nos manterem atuantes enquanto cidadãos, artistas, e que essas ações nos levam a transcender nossas barreiras, que podem aparecer em corpos com ou sem deficiência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRIGHT, Ann. **Moving Across Difference: Dance and Disability**. Tradução de Consuelo Vallandro Barbo e Mônica Fagundes Dantas. Em: <file:///C:/Users/Rose/Downloads/37658-149615-1-PB.pdf>. Acesso em 23.03.2015.

BELÉM, Elisa. **Abordagens do movimento: o contato-improvisação e o toque nas práticas do estúdio Dudude Herrmann**. Revista Cena – Capa, 2011. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20836/13126>. Acesso em 23.03.2015.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

PLÁ, A. P. **Projeto “Pés? - Teatro-dança para pessoas com deficiência”**. 2013, 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Publicidade e Propaganda) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ROCHA, Deizi Domingues. **Corpos, tempos e espaços: Descobrimos caminhos para a composição coreográfica do corpo com deficiência visual**. 2010. 91 f. Monografia (Especialização em Pedagogia da Educação Física) – Curso de Pós-Graduação Especialização Lato Sensu em Educação Física – Universidade Comunitária da Região de Chapecó - UNOCHAPECÓ, Chapecó, 2010. Disponível em: <http://www.uniedu.sed.sc.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/Deizi-Domingues-daRocha.pdf>. Acesso em 23.03.2015.

ROSSI, Patrícia; MUNSTER, Mey de Abreu Van. **Dança e deficiência: uma revisão bibliográfica em teses e dissertações nacionais**. Movimento, Porto Alegre, v. 19, n. 04, p. 181–205, out/dez de 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/39132/27450>. Acesso em 23.03.2015.

SOMERA, N. **O artista com deficiência no Brasil: Arte, Inclusão Social e Campo Artístico**. 2008. 163 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **Deficiência em cena: o corpo deficiente entre criações e subversões**. Ensaio Geral, Edição Especial, Belém, v1, n.1, 2010.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 11. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2002.

TURSI, Rafael. **Como dança quem não dança?**. In: Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 7., 2012, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre, 2012.

SOBRE A AUTORA

Roseane Monteiro dos Santos é Mestre em Ciência da Motricidade Humana pela Universidade Castelo Branco (UCB-RJ). Especialista em Pedagogia do Movimento Humano pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Licenciada e Bacharel em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) CREF 003865 G/PA. É professora Assistente do Curso de Educação Física e Enfermagem do Campus XIII da Universidade do Estado do Pará. É professora Nível Superior B da Prefeitura Municipal de Tucuruí. Pesquisadora da área do movimento. É bailarina e coreógrafa profissional DRT n) 113/PA. Tem experiência na área de Educação Física escolar, Motricidade Humana com foco em crianças, idosos e pessoas com deficiência, atuando principalmente nos seguintes temas: Educação Física; Dança/Educação/Performance, Crescimento Físico e Estado Nutricional, Atividade Física no Envelhecimento Humano; Dança para Pessoas com Deficiência. É idealizadora e coordenadora do Tucuruí em Dança. É diretora Artística do Studio de Dança Rose Monteiro. É idealizadora e diretora artística da MultiCorpo Cia de Dança. É idealizadora da Tucuruí Cia Municipal de Dança e da Cia Parafolclórica Municipal de Tucuruí. Ocupou o cargo de Diretora Executiva de Cultura da Prefeitura Municipal de Tucuruí em duas administrações distintas.

AFETO: O CICLO DO AMOR EM DEVANEIOS TRANSVERSAIS ENTRE A POÉTICA PESSOAL E A DRAMATURGIA DO ATOR

Paulo César Sousa Dos Santos Junior
Paulo Roberto Santana Furtado
ETDUFPA

Resumo

Este artigo é um memorial descritivo do processo de criação da cena "AFETO: amor fervente en(tre) trânsito ordinário" construído como parte da avaliação da disciplina "Dramaturgia do Ator" do curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará, no ano de 2017. Partimos de atravessamentos sobre os estudos de Gaston Bachelard no livro "A poética do devaneio" e apontamentos do *trabalho sobre si* presentes na "Dramaturgia Pessoal do Ator" de Wlad Lima, em uma confissão poética, onde o corpo homossexual, do intérprete criador desta cena, expõe suas vivências do *ciclo do amor* em devaneios transversais entre a poética pessoal e a dramaturgia do ator, desenvolvendo uma escrita autobiográfica narrada da perspectiva das personas criadas durante o processo, entendendo o *devaneio poético autobiográfico* na criação cênica como um ato necessário de empoderamento de si e resistência.

Palavras-chave:

Devaneio; Dramaturgia do ator; Poética pessoal; Corpo homossexual.

INTRODUÇÃO

Abro as portas do meu mundo para o seu deleite. Minha cartilha de devaneios está em tuas mãos. Aqui não serei uma cobaia, pois amo; Não congelarei meu coração, pois ferve; Não ficarei olhando da porta, pois entro sem olhar; Não terei medo de me aproximar, pois sem saber, já transito em você; Não temerei julgamentos, pois sou tão ordinário quanto teus sonhos mais sacanas. Não vou expor meus cálculos, os serei, pois o amor não é ciência, é devaneio. (Cena AFETO: Amor fervente en(tre) trânsito ordinário, 2017).

Abstract

This article is a descriptive memorial of the process of creation of the scene "AFETHE: fervent love in (ordinary) transit" constructed as part of the evaluation of the "Dramaturgy of the Actor" course of the Licensed Theater course of the Federal University of Pará, 2017. We start from cross-over on Gaston Bachelard's studies in the book "The Poetics of Daydreaming" and notes from his work on Wlad Lima's "Personal Actor's Dramaturgy" in a poetic confession where the homosexual body of the creative interpreter of this scene, exposes his experiences of the cycle of love in transverse daydreams between the personal poetics and the dramaturgy of the actor, developing an autobiographical writing narrated from the perspective of the people created during the process, understanding the autobiographical poetic reverie in the scenic creation as a necessary act of empowerment and resistance.

Keywords:

Daydream; Drama of the actor; Personal poetics; Homosexual body.

Quem é o corpo que fala?

Há várias formas de responder esta pergunta. A forma científica, metafísica, antropológica, histórica, anatômica, etc. Porém, o que nos interessa neste artigo não é escolher uma única forma de comunicar os acontecimentos, conceitos e atravessamentos do processo criativo aqui descrito, mas deixar o corpo que cria falar, entendendo que em nosso contexto poético, o corpo que fala é um corpo que confessa, direcionando-se diretamente a você que lê. É um corpo poético fragmentado em cinco partes; e quem escolhe a

forma de se comunicar é o fragmento deste corpo que será agenciado a responder as perguntas que surgirão a cada momento da escrita.

Como é o corpo que escolhe?

Este corpo, é um corpo que tem o seu lado psicológico e físico unidos em uma única palavra: corpo. Um corpo homossexual que tenta libertar-se das amarras do pensamento heteronormativo que tem sobre ele próprio. É um corpo que grita nas narrativas cênicas que produz. Um corpo que não espera, apenas age, aguentando apenas três tentativas em qualquer relacionamento amoroso. Errou a primeira vez “tudo bem!”; errou a segunda, “complicado”; errou a terceira, “tchau, tchau!”. Este corpo responde com rituais pessoais repetitivos e ordinários.

Este corpo é fragmentado.

Calma. Ele se explica:

No decorrer das pesquisas e experimentações cênicas, percebi que é “comum” para nós que residimos em um corpo homossexual nos sentirmos fora de contexto, ou fragmentados, pois somos corpos agenciados a apresentar fragmentos aceitáveis de si em cada lugar que frequentamos. Em minha liberdade poética, me fragmento nesta escrita, tal como me convencionaram a fazer no meu dia a dia. Uma ironia sobre nossos corpos que lutam para libertar-se.

Que corpo é esse que escreve?

Sou um corpo de 22 anos, jovem e ordinário, que se vê preso a um ciclo com as mesmas fases, porém que se renovam com rostos e nomes diferentes. Um corpo cansado, e subestimado em sua existência. Um corpo que tem este ciclo como Cicatriz Indutora¹.

Sou um corpo, que se explora como seu próprio objeto de pesquisa. Este corpo homossexual, evidencia percepções sobre os Ciclos dos relacionamentos amorosos que viveu por meio das histórias pessoais revisitadas em perspectivas cênicas específicas para o trabalho do ator, utilizadas na montagem da cena solo “*AFETO - Amor fervente en(tre) trânsito Ordinário*”, apresentada como parte da conclusão da disciplina Dramaturgia do Ator, do curso Licenciatura em Teatro da UFFA, ministrada pelo Prof. Msc. Paulo Santana, auxiliado pela Prof. estagiária Tânia Santos.

Meu corpo falará de amor, sexualidade, teatro e principalmente de afeto. E os três, são bem vivenciados quando nos valemos da intuição. Neste artigo, este corpo que confessa, também é intuitivo, partindo da perspectiva de que as metodologias e técnicas de encenação e atuação são as sustentações para nossos devaneios tornarem-se cenas, cênicas e cínicas. Importantes para a racionalização e comunicação do mundo que “Se forma no nosso devaneio, um mundo que é nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é nosso...” (BACHELARD, 1988, p. 8).

Este corpo homossexual, percebendo suas cicatrizes protuberantes, resolve ressignificá-las como poéticas cênicas, estas cicatrizes não vêm de fora ou de longe, elas vêm de dentro, das vísceras, que remexidas despertam formas de fazer que já estão presentes na carcaça que envolve o

Coração

órgão que pulsa bombeando sangue para todo o corpo em um compasso eletrizante e uma intensidade que lhe traz um significado ambíguo quando falamos de amor. Se o teu coração parar de bater a morte bate à tua porta, se o homem não amar algo ou alguém, a morte bate tua porta antes que seu coração pare de bater. Para escrever este artigo meu corpo teve que bater na porta de sua ancestralidade.

MATERIAIS E METODOLOGIAS DESTE CORPO

Em um breve recesso da Universidade que fica em Belém (PA), passei um período na casa de meus pais em Bragança (PA). Matar a saudade de meses sem vê-los e revirar as caixas que ficaram em meu quarto, cheias de poesias da minha adolescência e cartas que recebi de amores passados. Também, aproveitaria esta visita para escrever este e os outros tantos trabalhos acadêmicos acumulados. Não consegui. Ao conversar com meus pais sobre a solidão a qual me encontrava naquele momento, tive respostas que não mostravam interesse para que eu sáísse desta situação. Por que eles preferiam que eu ficasse sozinho? Ao me questionar percebi o quanto que eu ainda estava impregnado por conceitos e ações que não representam meu corpo homossexual, entre elas, algumas convenções do amor a dois que não cabem em outros tipos de relação que não sejam

heterossexuais, sobre as quais conversaremos nos próximos parágrafos.

Com a percepção do estado e contexto onde meu corpo-pesquisa estava inserido, me abracei na possibilidade de aproveitar essas caixas de lembranças, que estavam no meu quarto e na minha memória, para explorar os antecedentes a este momento, devaneando sobre meus amores, e principalmente, deixar-me experimentar, na prática, as palavras de Bachelard (1988, p. 7-8):

Notamos, aliás, que um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Tocamos aqui no domínio do amor escrito. Essa moda está acabando. Mas o benefício permanece. Ainda existem almas para as quais o amor é o contato de duas poesias [...] Para dizer um amor, é preciso escrever. Nunca se escreve demais. [...] Os devaneios de duas almas solitárias preparam a doçura de amar. Um realista da paixão verá aí apenas fórmulas evanescentes. Mas não é menos verdade que as grandes paixões se preparam em grandes devaneios. Mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade.

Interpretei-o de forma literal e comeci a devanear sobre minhas histórias de vida, e registrando-as em meu caderno de devaneios AFETO, dividindo-o em cinco partes: *Amor* - histórias afetuosas, críticas ao romantismo heteronormativo e aos finais felizes inalcançáveis; *Fervente* - homossexualidade, a contradição da fé e a descoberta do prazer; *En(tre)* - Atravessamentos, precipitações e histórias rápidas; *Trânsito* - sobre as paixões passageiras, o rodízio de corpos e a marginalização histórico-social do corpo homossexual e de ações populares na comunidade gay; e *Ordinário* - Os momentos em que fui ordinário, as relações mais complicadas e os espíritos zombeteiros contemporâneos.

A cada história escrita neste caderno de devaneios, fatos reais eram distorcidos, viravam um mundo a ser desbravado com a minha empolgação e necessidade de reescrevê-los em minha memória. Eu mudava os desfechos, manipulava os fatos para que chegassem mais próximos de como eu queria que tivessem acontecido, ou apenas transcrevia poeticamente aquilo que me ensinaram estas experiências. Não medi esforços para ser sincero comigo mesmo, julgar menos e analisar mais. Porém não conseguia falar no presente, tudo era sobre o passado. Naquele momento meu corpo

sentia-se distorcido, fragmentado tal como as partes do meu caderno de devaneios, como se as decisões, ações e conceitos incorporados até então não o representassem. Que corpo é esse que me veste? Como me olhar neste momento? O que resta de amor em mim?

Para que me sinta pleno e verdadeiro respondendo estas perguntas e pensando sobre este corpo nas próximas linhas deste artigo, também dividirei seu desenvolvimento tal como meu caderno de devaneios, explorando estes 5 fragmentos de meu corpo homoafetivo. Cada parte da escrita, desenvolve os pensamentos das 5 personas experimentadas durante o processo. São 5 partes de um corpo, confessando sua trajetória.

AMOR

Quando saí da casa dos meus pais em 2014, aos 18 anos, para morar na capital do estado, Belém, tive total apoio para estudar aquilo que realmente eu quero e acredito: O teatro. Mesmo sabendo das dificuldades do trabalho artístico em nosso país, não me via fazendo outra coisa. Coloquei a máscara da coragem e alimentei minha sede de fazer e ser arte.

Desde cedo, mesmo sendo muito tímido, me envolvia em tudo o que tinha relacionado a arte na escola. Ainda lembro da sensação estranha de quando aos 05 anos pisei pela primeira vez em um palco, na minha colação de grau do maternal. Nos anos seguintes sempre tendia para o teatro, seja em resultados de disciplinas, projetos das feiras pedagógicas, ou eventos dentro das escolas que estudei. Até que durante a sétima série, com 14 anos de idade, fui chamado para participar de um grupo de teatro da cidade, o *Grupo de Teatro Espaço & Arte*, um grupo com 30 anos de história. Nesse mesmo período eu estava conhecendo o meu primeiro namorado, mas estava mais interessado e focado no teatro, queria fazer tudo da melhor forma possível, segundo os conhecimentos do poeta e diretor amador que nos regia naquele grupo. Em pouco tempo meu namoro acabou. Fiz pouco caso com este término, ainda não era assumido para a minha família e estava em processo de aceitação. Tenho certeza que foi nesse momento que eu me casei com o teatro, e todos outros homens pelos quais me apaixonei tornaram-se apenas amantes extraconjugais e passageiros.

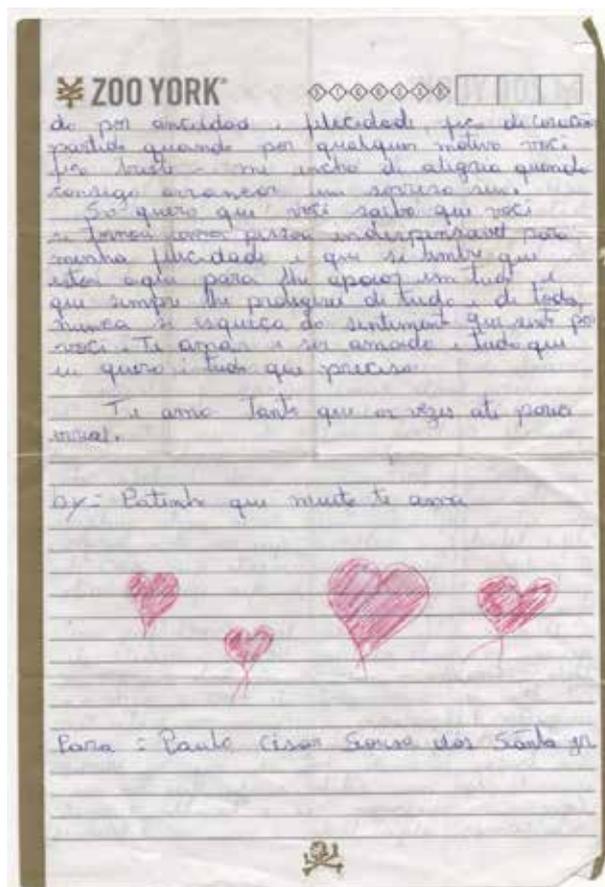
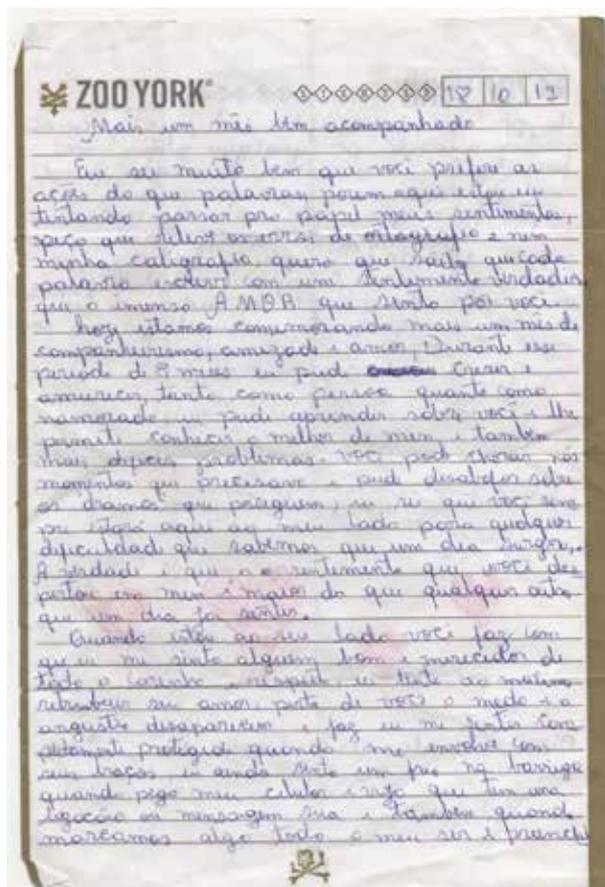


Figura 1 – Carta escrita pelo meu primeiro amor, recebida em 18 de outubro de 2012.

Ao escrever o caderno de devaneios AFETO pude me perceber internamente, fiz-me história, arte e poesia. Presenteei-me com uma nova visão sobre meu ser, dessa vez escritas em papel, diferente das escritas do corpo que a prática do teatro como ator proporcionou-me até então. Como um amante da vida, sempre tive vontade de ter um diário, mas uma grande preguiça de escrever me dominava, parecia-me pouco interessante falar sobre mim ou sobre aquilo que eu sentia, a quem poderia interessar? Com a minha entrada na universidade e o aprofundamento nos estudos sobre atuação, encenação e direção, entendi não apenas a importância desta prática, mas como minha escrita poderia ser em sua plenitude: Poética.

Na conclusão prática da disciplina Dramaturgia do Ator, apresentei uma cena que leva o mesmo nome do meu caderno de devaneios. Os atravessamentos que as escritas deste caderno trouxeram para minhas ações e percepções do cotidiano deste corpo, são o foco principal desta cena - suprimidos em míseros 12 minutos - onde cada palavra escrita

no caderno de devaneios, foi sentida e exposta na execução das partituras corporais e na síntese que a ação cênica me possibilitou. Assim, tendo o preenchimento de sentido que o ator solista necessita ao trabalhar suas personas.

Esse estado de entrega me revigorou de tantas formas que continuo escrevendo as minhas histórias no meu caderno de devaneios, que sem dúvida ainda terá muitas páginas escritas. Sempre acontece algo que se encaixa em algum de seus eixos, como se minha personalidade se dividisse tal como este caderno. Arrisco-me a dizer que a partir dessa prática estou começando a entender o que é de fato amar. O que mais me instiga é que quanto mais me nego a racionalizar o amor, mas necessito entendê-lo e senti-lo.

Durante a cena AFETO apresentada no dia 23 de agosto de 2017, em um momento pontual fiz a leitura desta carta, que é um dos meus maiores tesouros afetivos. Neste momento a emoção era plena, sem qualquer tensão interpretativa forçada. Era o ator em estado performativo, no qual a persona² da ação

cênica confessava a intimidade sentimental deste corpo para o público. Era a minha realidade recortada e ressignificada a serviço da cena, pegando atalhos no *Rizoma Deleuziano*, na multiplicidade de sentidos, "um modelo de resistência ético-estético-político, trata-se de linhas e não de formas. Por isso o rizoma pode fugir, se esconder, confundir, sabotar, cortar caminho [...] Aumenta-se as conexões, em linhas de intensidade, sem fechar as estruturas"¹³, tal como esta potencialização do ator em estado de entrega, desbravando-se sem conversões ou limites.

FERVENTE

Essas histórias de amor deixam cicatrizes que nos atravessam para além de alegria ou da dor, são essas experiências que nos fazem buscar novos amores e persistir em continuar a sina do ser humano: a coletividade. O que seria de nós sem o ato de amar? Seja o amor por uma pessoa, um objeto ou uma ação. Amo o teatro, em contrapartida apenas me apaixono pelas pessoas. E é necessário que isto fique claro, pois, como falar de dramaturgia do ator, sem falar da realidade deste artista, e o contexto temático da obra a ser montada em relação aos seus desejos? Como disse Wlad Lima (2004, p. 49) na *Dramaturgia Pessoal do Ator*:

Exposto os intercessores deste criador, é preciso conseguir revelar os princípios de sua criação. Estes princípios são aquilo que, de maneira alguma, ele pode abrir mão. São pensamentos-ações, isto é, pensamentos que movem as ações, em todas as atividades cotidianas, principalmente, as experimentações criativas.

Em estado de devaneio forjei minhas histórias na escrita literal, no papel, para que em seguida as escrevesse em meu corpo. Uma colagem de recortes oriundos da memória deste corpo. O devaneio começa a ganhar forma por meio das ações, neste processo de experimentação onde o ser exposto em cena, encontra-se entre o *véu cênico*⁴ e o voyeur que o observa, deleita-se e julga-o, tal como você leitor.

Uma lembrança que veio a minha mente ao começar as experimentações cênicas, foram os momentos de irracionalidade da adolescência, quando a minha vida era um quadrado no qual eu estava no centro, já abraçado ao teatro, com algumas garrafas de aguardente nas mãos, tomado pela culpa que estar com alguém do mesmo sexo



Figura 2 – Registro da cena AFETO, 23 de agosto de 2017.

me causava. A culpa, medo e preocupação com meu pai, minha mãe e deus.

Por muito tempo, proibidos de dizerem o nome, não haveria nestes amores muito tempo para a fala, para a discussão da relação, para a elaboração discursiva, para a invenção narrativa da relação afetiva. Tendo à disposição fragmentos de um discurso amoroso que não lhes dizem respeito, elaborado em torno das relações afetivas heterossexuais, os amantes homossexuais sofreriam de uma espécie de afasia, por se sentirem sempre deslocados, fora de lugar, diria mesmo ridículos naquele discurso. (ALBUQUERQUE, 2010, p. 45).

No artigo *Amores que não têm tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética da existência homossexual*, Durval Albuquerque Júnior, retrata a estética presente nas obras criadas por artistas homossexuais a partir dos pensamentos de Michel Foucault. Neste artigo é exposto o contexto histórico-social da marginalização das relações homossexuais, as quais tendem por narrativas do ato sexual e

de relações carnis, pela falta de tempo que o medo e a não aceitação provocaram nas relações homoafetivas de um passado não tão distante, e que ainda reverbera nos corpos homossexuais da juventude contemporânea, pois percebi que por toda a adolescência o amor que vivenciei, não contemplava a materialidade e essência do meu corpo e seus desejos reais. Tempos depois descobri que era viciado nessa masturbação sentimental.

Partitura 1 - Sentado no canto direito posterior do caixote que fica ao centro do foco, de costa para o público. Respiração ofegante. Faz movimentos de Masturbação. É surpreendido por sua mãe batendo na porta do quarto, porém não para de masturbar-se. Fala como se estivesse dialogando com sua mãe.

_ Oi mãe? O que foi?

_ Eu? Bem; Eu tô estudando!

_ Preciso de muita concentração aqui. Não dá pra sair do quarto.

_ Fala que eu não tô.

_ É quem? Para de masturbar-se.

_ O que ele quer? Apreensivo, vira-se para a plateia.

_ Eu não tenho mais nada dele aqui.

_ Não! Não deixe ele entrar. Minha porta está trancada pra ele.

(Trecho da cena Afeto: amor fervente en(tre) trânsito ordinário, 2017).

No momento exposto acima, a representação da masturbação sentimental é mimetizada em uma partitura corporal, ganhando um caráter cênico, saindo da pré-expressividade do *devaneio sobre o corpo* adolescente que me vestia, para tornar-se escritura cênica. O caráter cômico desta ação física acontece com a exposição da intimidade que permeia a situação encenada. Ridícula, aprofundando-se no rancor e imaturidade desta persona na adolescência. Este corpo que descobre sua sexualidade, é o que é amedrontado a renegá-la.

(EN)TRE

Nas demais partituras da cena, perceberemos esta mesma essência, porém com outras densidades de ação, que encadeiam as nuances de temperaturas na encenação do trabalho do ator solista. Segundo Renato Ferracine (2001, p. 88) no livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*:

Podemos dizer que a ação física é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho, e como já dito, é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e sua arte.



Figura 3 – Registro da cena AFETO, 23 de agosto de 2017.

A partir do devaneio poético sobre minhas experiências de vida, consegui entender meu corpo e suas condições dentro da *cicatriz - o ciclo do amor -* temática principal deste processo. As ações físicas executadas no trabalho atoral ao serem organizadas formam as partituras corporais, que conseqüentemente, estabelecem a narrativa visual, externa, da escritura cênica. Sendo uma síntese das escritas e reflexões produzidas.

Na cena, criei 5 partituras, que executei por diversas vezes, sendo que em cada repetição, mudava a velocidade, o peso, expansão ou a densidade do movimento, e conseqüentemente alterava o seu sentido de acordo com a temperatura necessária naquele momento. A base deste trabalho vem do estudo dos fatores do movimento de Rudolf Laban, que analisava os "*aspectos espirituais, mentais e emocionais do movimento*" onde para experienciá-los plenamente é necessário ativar o "*corpo, a mente e o espírito*" (RENGEL, 2003, p. 16).

O espírito ativado, na concepção de Laban seria o sentido ou a origem do movimento, porém dentro do espírito da persona que era exposta na cena neste momento, existia um rancor e necessidade de perdão. Não de pedir perdão, de concedê-lo ao ser que é tido como justificativa para o preconceito de muitos seres brutos e intolerantes: deus.

Não. Os religiosos não são o objeto deste rancor, pelo contrário, admiro sua fé. A questão que o alimenta é a má utilização do sentido do amor. O amor platônico, que se transformou na metafísica, base do monoteísmo cristão que rege nossa sociedade ocidental. Esse amor de deus, muitos marginalizados não conhecem, ou melhor, não sentem.

Partitura 3 - Ao lado esquerdo do caixote - Com a perna esquerda em cima do caixote, tronco curvado e mãos juntas, em estado de reza. Representação do perdão.

_ Não esperarei que meus desejos se realizem, os farei reais. Não farei mais preces para que olhes de novo pra mim. Hoje meu corpo é pleno em si mesmo. *(olhando para o público)* Meus joelhos só se dobrarão novamente quando deus fizer as pazes comigo, pois eu não devo nada a ele.

O CORPO GRITA

Os seres de má fé que proclamam palavras brutais e agem como monstros medievais, em nome de um deus ditador e fiscal de nossos desejos, não têm o meu respeito, e carregam a culpa de todo o rancor que guardo em minha alma. Do rancor que me faz lutar todos os dias de minha vida contra uma depressão e ansiedade sufocantes. Mesmo tendo a consciência que meu corpo é livre, corruptível, não santo, aberto e afetuoso. Derramo-me entre braços que não conheço, e principalmente nos braços de quem bem me quer. O corpo que apresento neste momento da cena é o mesmo que carrega estas cicatrizes, e que a cada dia se risca com mais escrituras internas e externas tentando reafirmar sua importância e necessidade de GRITAR. *Ficar sem fôlego.*

TRÂNSITO

[...] uma prisão ou um deus. Não tem metade. Ou senão a metade é um picadinho, uma anatomia, um esboço, e nada disso dá em corpo. O corpo é um cadáver ou é glorioso. O que o cadáver e o corpo de glória compartilham é o esplendor radiante imóvel: definitivamente, é a estátua. O corpo se consoma na estátua. (NANCY, 2012, p. 45).

No caso da cena AFETO, essa estátua seria a síntese autobiográfica que as partituras corporais

expressam, sobre a essência do empoderamento de si. A junção e repetição destas partituras ganham no decorrer da cena um fluxo contínuo que representa o ciclo do amor vivenciado por este corpo. A fluidez de imagens em trânsito são as cicatrizes expostas na cena. O fluxo estabelecido neste momento abrange diversas acontecimentos da memória deste corpo. A persona ofegante e extremamente presente e entregue a ação cênica, desenha um círculo, essa forma geométrica sem início ou fim. A encenação criada a partir destes experimentos, este círculo, torna-se o *eixo transversal entre a poética pessoal e a dramaturgia do ator.*

O ritual, o ciclo está sendo revivido neste momento, o êxtase provocado toma conta da cena. Evidencia-se a capacidade cênica de organizar o caos, seja este interno ou externo, vomitando-o na frente da plateia, que insiste em dar um sentido ao que acontece sob seus olhos. Rompe-se o véu. O discurso agora é direcionado aquele que antes apenas assistia confortável o sofrimento, a exaustão e a (des) regularização do meu ser. Provoco-os, xingo-os, rompo seus pudores, tudo isto em um *devoir* Artaud:

[...] que observou que as normas e os padrões estéticos rígidos do teatro tradicional traziam elementos inibidores para o desenvolvimento de novas linguagens teatrais e para a vivência de novas experiências cênicas, particularmente aquelas vinculadas a novas expressões do corpo e da voz. Tais barreiras são oriundas, principalmente, da herança do próprio teatro europeu, que torna a representação cênica tradicional apenas imitação, ou seja, a realidade ficcionada limita as ações das realidades na cena do teatro e rechaça o universo ficcional. (FERNANDES, 2001, p. 70).

Os textos ditos nesse momento, carregam a crueldade deste homem que após passar por momentos de desrespeito, agora julga; Após entregar-se plenamente sem ser valorizado, agora amedronta aqueles que antes eram motivo de felicidade; E após despejar sua inocência na lama, lambuza-se nela como um porco. Transporte-me por alguns instantes para o momento em que me libertei de um amor possessivo, um daqueles que eu deixei pelo caminho na terceira tentativa. Os xingamentos proferidos para a plateia, eram os mesmos que proferi para aquele que tanto pisou, cuspiu e abusou do meu afeto.

A dor do desprezo entra no peito como uma estacaafiada. Já a senti, e já provoqueei esta dor, todas vezes que disse "Eu te amo" e logo em seguida saí



Figura 4 – Registro, 23 de agosto de 2017, cena AFETO.

correndo me distribuindo em doses secas de gozo amargo. Crueldade que não pratico mais (por enquanto). Mas que me atravessa e transporta para os momentos em que gozei ao lado do amor, com restos de outros caras pelo corpo. Um trânsito de corpos, pura libertinagem, a qual eu não inventei, sempre existiu, é a sina do corpo homossexual marginalizado, seja ele afeminado, passivo, ativo, versátil, heteronormativo, que se aceita ou não, todos são corpos marginalizados, alguns muito mais e outros muito menos, mas são marginalizados. Essa marginalização só mudou de roupa, mas ainda dissemina-se facilmente, em nossa era tecnológica e do encurtamento de distâncias; da virtualidade; dos aplicativos que prometem um vício disfarçado de amor.

Partitura 2 - Pula no canto direito frontal do caixote - Abre as pernas, escora-se sobre o caixote, cabeça cai para trás. Representação do prazer.

_ Não guardarei meu corpo em altares santos. Não me renderei às convenções dos hipócritas. Me distribuirei segundo meu próprio desejo de paus, pais, paz.

ORDINÁRIO

Hoje, não me sinto mais o garoto do interior que veio para a capital em busca de realizar um sonho. Essa inocência estereotipada foi jogada no lixo junto com todo o meu medo de errar; o medo de falar; o medo de me expor; o medo de ter medo. Hoje, quase no final do meu curso de licenciatura em teatro não tenho medo do ridículo, ou que zombem de mim - fique à vontade caro leitor - na verdade sou o espírito zombeteiro da minha própria vida. Sinto-me pela primeira vez em minha vida, vivo. Essa confiança não está sendo construída com facilidade, pelo contrário, o suor escorre todos os dias no meu rosto a cada bateria de ensaios. A dor na perna após um alongamento mal realizado por puro cansaço faz eu me sentir um masoquista. Distribuo-me, mas não me prostituo. Melhor a dor do pouco público, do que a da consciência pesada. E agencio-me sabendo que:

Agenciar é o verbo que orienta a análise do fazer atoral [...]. O ator tem à sua disposição toda a realidade, para, com ela, estabelecer uma simbiose. A realidade, já disse Deleuze, é multiplicidade. Repito que é bem diferente de entendê-la como múltipla. É necessário substanciá-la: multiplicidade. O teatro sendo realidade inventada, precisa inventar as suas multiplicidades. Os atores precisam inventar acontecimentos, conectar-se com acontecimentos - e estes, de diferentes naturezas e não apenas lingüísticos - para vir a ser, tornar-se, estar em devir, em movimento. Construir mapas com múltiplas entradas para esta invenção, que não é jamais imitação, nem interpretação, é experimentação. (LIMA, 2004, p. 36).

E neste contexto, jogo-me na mesma necessidade de brincar que tinha em minha infância. Invento, recorto, aproveito-me e ainda empresto minhas histórias pessoais, para produzir teatro. Aqui, fui extremamente autobiográfico, confesso que após toda esta experiência, eu necessitava desta confissão poética, que eu sei que te tocou de alguma forma, e lhe fez chegar até o final da leitura deste (des)artigo.

Mas não se engane comigo, em contrapartida a esta confiança interna que me contempla nestas linhas finais, ontem quebrei mais um coração. É-me curioso como é fácil quebrá-lo. Curioso também como não consigo mais sentir remorso por isso. E mais forte ainda saber que já fui idêntico a este garoto que teve a (in)felicidade de me encontrar, entregando seu coração ao primeiro que lhe deu um sorriso e afeto. Falta-lhe calma, como um dia



Figura 5 – Registro da cena AFETO, 23 de agosto de 2017.

também me faltou. Sobra-lhe vida, como hoje não me sobra mais, pois aproveito-a até as bordas.

Os atravessamentos da disciplina Dramaturgia do Ator para este corpo homossexual são inúmeros, para além da cena, e me fizeram perceber o quão, hoje, sou um ordinário. E que bom que me encontro neste estado. Agora sou um ordinário consciente, posso ser mais responsável com os meus sentimentos e os sentimentos alheios. O coração que quebrei, por exemplo, não foi por mentiras, e sim por extrema sinceridade de saber que o amor só é pleno quando sentido dos dois lados do muro. Que o teatro só é teatro, quando fingimos ser - fica ao seu critério escolher o que é real e o que é fingimento dos fragmentos do corpo tema desta escrita - E quanto ao ator que remexeu, analisou e ressignificou toda sua trajetória em prol de uma cena que expusesse sua principal cicatriz, afirmo que nunca mais pisará no palco sem sentir ou receber AFETO.

Partitura 4 - Sobe no caixote - corpo ereto, massageia o peito esquerdo\coração. Representação do amor.

_Não negarei o pulsar do meu coração e muito menos suas cicatrizes. Apenas o guardarei na mesma geladeira onde deixaste o teu. E mesmo que o teu coração continue lá por toda eternidade, eu sei que um dia o meu voltará a pulsar. Eu não pertenceo ao meu passado, o meu passado me pertence!

NOTAS

01. Cicatriz Indutora é a instigação base de todas as cenas desenvolvidas pelos alunos da disciplina; consiste na percepção e exploração de uma cicatriz sentimental, ancestral ou/e física do atuante, como apêndice da criação de sua cena/performance.

02. Nesse caso a persona seria a expansão da personalidade do ator através das ações físicas e representativas desenvolvidas na cena.

03. Disponível em: <<https://razoainadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>>. Acesso em: 06 set. 2017.

04. Para Jerzi Grotowski o que diferencia o ator do personagem é o Véu que o ato cênico coloca nos olhos da plateia. O ator é ele mesmo realizando ações orgânicas oriundas de impulsos reais. O público é que o vê como personagem. Ele não é, realiza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Durval. Amores que não têm tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética da existência homossexual. **Revista Aulas: Dossiê Estéticas da Existência**, UNICAMP, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A Poética Do Devaneio**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

FERNANDES, Edson. A voz e o corpo: linguagem, estética e complexidade para uma reflexão no teatro de Antonin Artaud. **EccoS Rev. Cient.**, São Paulo, n. 2, v. 3, 2001.

FERRACINE, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. São Paulo: Editora Imprensa, 2001.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. A história de vida no processo de criação de Hamlet - Um Extrato de Nós com o Grupo Cuíra em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2004.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, jan./dez. 2012.

QUILICI, Cassiano. ARTAUD e a nostalgia do rito. **Revista Olhar**, ano 3, jan-dez/2001.

_____. O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o "Trabalho Sobre Si" a Partir de Diálogos Interculturais. **Revista Urdimento**. Florianópolis, v. 2, n. 19, novembro de 2012.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

SOBRE OS AUTORES

Paulo César Sousa Dos Santos Junior é Graduando da Licenciatura em Teatro e estudante do curso técnico em ator, ambos da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Coordenador do Zecas Coletivo de Teatro.

Paulo Roberto Santana Furtado é Prof. Msc. da Licenciatura em Teatro da UFPA, coordenador da Lic. Teatro PARFOR e diretor do Grupo Palha.

MÁQUINA CURUPIRÁ: DISPOSITIVOS DE UM CORPO EM CRIAÇÃO NA FRONTEIRA ENTRE O XAMANISMO AMAZÔNICO E O TEATRO

Me. Andréa Bentes Flores
UFMG/UFPA

Resumo

Tenho denominado de Máquina Curupirá o processo criativo que desenvolvo como pesquisa poética acerca das comicalidades indígenas da Amazônia, que tem a imagem do lendário Curupira com os pés virados para trás como atitude poética e política de um corpo que se quer deformado, fora da forma, do comportamento e do pensamento colonizado. Neste artigo, cartografo três intensidades do acontecimento cênico em processo, a saber, a multiplicidade do corpo por economia da alteridade; a adoção da atitude de atriz-xamã; e a negação do acontecimento como espetáculo, aproximando-o da noção de Máquina. Em cada intensidade, atravesso a criação pelo meio, reconhecendo os dispositivos com os quais opero, em cena, o transver, o riso entre indígenas amazônicos em ficções e fabulações contaminadas de trapaças, malinagens e epistemologias xamânicas da floresta profunda, que questionam o caminhar com os pés virados para frente.

Palavras-chave:

Comicalidade indígena; Epistemologias da floresta; Xamanismo; Processo criativo.

As portas se abrem, para que as testemunhas entrem. Eu as convidei. São poucas, aproximadamente três ou quatro, que se acomodam nos cantos da sala. A sala fica em qualquer lugar. Até aqui, não há um lugar definido para o acontecimento que surge com meu corpo, ao longo dos laboratórios de criação que eu tenho desenvolvido. Nesses laboratórios, espaços abertos a experiências de criação, por vezes estou só, noutras partilho o momento com parentes que se agregam a esta pesquisa. E vou descobrindo, em processo, espaços, corpos, textualidades, xamanizações possíveis para esta pesquisa-cena.

Abstract

I have named as Curupirá Machine the creative process that I develop as poetic research about indigenous comicalities from the Amazon, which has the image of the legendary Curupira with his feet facing back as poetic and political attitude of a body that recognizes itself as deformed, out of colonized shape, behavior and thought. In this article, I map three intensities of the scenic happening in process: the multiplicity of the body by economy of otherness; the adoption of the attitude of actress-shaman; and the denial of the happening as a spectacle, bringing it closer to the notion of Machine. On each intensity, I cross the creation from the middle of it, recognizing the devices with which I run, on the scene, the act of transverthe laughter among Amazonian indigenous into fictions and fabulations contaminated with cheating, tricks and shamanistic epistemologies of the deep forest, that question the walking with the feet facing forward.

Keywords:

Indigenous Comicalities. Epistemologies of the forest. Shamanism. Creative Process.

O que abro ao público, ao leitor, é um espaço de trabalho, de processo criativo, que é, em si mesmo, uma cartografia poética. Ela atravessa pelo meio, sempre pelo meio, um acontecimento cênico em processo, *Curupirá*, poética cênica que é minha pesquisa de doutoramento em Artes. Convido o leitor, que aqui será tratado como testemunha, a entrar, por alguns instantes, em uma breve cartografia de meu processo de criação e pesquisa. Para que compreendam o que acontece aqui, nesta pesquisa cartográfica tenho traçado um mapa poético de comicalidade indígena amazônica, no qual transvejo, em cena, o riso que emana de

dentro da floresta. Transver, aqui, aprendido na poesia de Manoel de Barros (1996) como ato do olhar do artista, que vai além de ver e rever; mais do que isso, para o poeta, o mundo pede para ser transvisto. Minha poética tem essa qualidade de olhar, que cria sem almejar reproduzir o mesmo, mas que poetiza a experiência em fabulações, ficções, invenções.

O riso para o qual olho, transvendo, está presente no cotidiano, nos mitos e ritos de diversas nações indígenas locais. Sigo pistas deixadas por relatos de outros pesquisadores que circulam pela região, bem como nascidas em minhas próprias experiências, seja através do contato presencial entre ameríndios, seja entre saberes e práticas xamânicas amazônicas que experiencio. Esse é um riso epistêmico, já que em sua operação convoca objetos de conhecimento de si mesmo e do mundo, próprios do pensamento que emana da floresta, de maneira que as epistemologias da floresta convocam, aqui, singularidades de pensamento e criação. O convite é para que vocês compartilhem comigo algumas intensidades em maquinação no processo criativo, que tento mapear diante de vocês, aqui, em breve abertura de minha sala de trabalho.

Não há sequência lógica, cenas prontas, começo ou fim. Estamos no meio de algo, a atriz-pesquisadora, seus parentes e vocês. O que tenho são pistas a serem agregadas ao mapa em algum ponto da geografia poética que percorro ao traçá-lo e, por isso mesmo, assumo seu estado inconcluso, em processo, não linear. Ensaio uma performatividade na escrita que tem meu diário de bordo do processo como uma das linhas possíveis, mas que vai além dele, em um pensamento-ação sobre a experiência vivida até aqui.

Divido estes acontecimentos em três intensidades, que assim escolhi, para seguir esta cartografia dentro de cartografia. São como três dispositivos comunicantes que uso para produzir o ato de transversar. Mais adiante retomo a ideia de dispositivo sobre a qual me refiro aqui. Os três dispositivos, três intensidades, são organizadas aqui como três dias diferentes de trabalho, que esbarram um no outro e com isso também embaralho a temporalidade deste momento que vocês testemunham, dando liberdade a quem quiser ficar apenas por um dia, dois ou quem sabe participar de tudo. Também é possível chegar-se no segundo

dia e somente depois experimentar o primeiro e então seguir para o terceiro, ou desistir por aí mesmo... Aventure-se no tempo, testemunha, e faça seu próprio itinerário de atenção no texto deste artigo. Eu finalizo esta escrita sem terminá-la, com uma imagem solitária. É uma espécie de síntese do pensamento desenvolvido aqui, mas também provoca outros desdobramentos, que deixo disponíveis para que o leitor desenvolva. Mas não é preciso esperar chegar ao final para isso. Se quiser, ela pode ser sua linha de partida. Obrigada por terem vindo.

1º DIA: OLHOS DE ESPÍRITO OU TORNAR-SE XAMÃ

A parente Iara Sousa entrega-me o dispositivo de trabalho diário. Um pano de algodão de bordas desfiadas, com as quais posso amarrá-lo na cabeça, cobrindo o rosto. Pouco se vê com ele. As luzes se apagam, restando apenas a que ilumina o corredor da casa, fora da sala, tornando a visão ainda mais restrita. Estou, de certa forma, adaptada a ele, embora cada experiência seja única, especialmente agora que tenho público com quem compartilhar. Eu o recebo em meu rosto e repouso a costa sobre o pequeno colchonete no chão, onde caibo com as pernas flexionadas e mal tenho espaço para os braços. Devo ficar naquele espaço e, no tempo máximo de uma hora, passar da posição deitada para a de pés, com o máximo de lentidão possível. O trabalho começa. O tempo escorre.

sinto que morri. olhos de fantasma que larguei ali, naquele pedaço de cosmos, dentro daquele dispositivo de xamanização, de transformação do olhar. o lugar em que fui posta era como uma pequena maloca, não era fácil mover-se naquele espaço, espaço alterado, noções remexidas, onde estou? mas é menos o espaço e tanto mais o tempo que se desfaz, que se comprime. enquanto o dispositivo está em meu rosto, o tempo é curto. fora, ao retirá-lo, descubro que muito se passou e eu não pude perceber a duração dos acontecimentos. naquela experiência, movo-me noutra lugar, o colchonete e seus contornos é maloca-de-esmagamento-do-corpo, onde o tempo é de alguns minutos, enquanto lá fora uma hora decorre sem que eu tenha nenhuma percepção disso. onde estive, afinal?

Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo.

É esse o seu verdadeiro nome. Vocês os chamam 'espíritos' mas são outros. Vieram à existência quando a floresta ainda era jovem. Os nossos antigos xamãs os faziam dançar desde sempre e, como eles, nós continuamos até hoje. [...] Para vê-los de verdade, é preciso beber o pó de *yãkoana* durante muito tempo e que os nossos xamãs mais velhos abram os caminhos deles até nós. Isso leva muito tempo. Tanto quanto os filhos de vocês levam para aprender os desenhos de suas palavras. É muito difícil. Contudo, quando faço dançar meus *xapiri*, às vezes os brancos me dizem: "Não se vê nada! Só se vê você cantando sozinho! Onde é que estão seus espíritos?". São palavras de ignorantes. O pó da árvore *yãkoana hi* não fez morrer seus olhos, como o dos xamãs. Então, por não poderem ver os *xapiri*, seu pensamento permanece fechado. Assim é. Os *xapiri* só dão a ouvir suas vozes se seu pai, o xamã, morrer com a *yãkoana*. Quando têm fome eles a bebem através dele. Só então podem descer sobre seus espelhos. Eles também morrem com a *yãkoana*, como seu pai, e assim começam a dançar e cantar para ele. Sem isso, não poderiam ser vistos. [...] Aqueles de nós que não são xamãs, do mesmo modo que os brancos, não percebem nada disso. Os espíritos são invisíveis para seus olhos de fantasma e eles só vêem os animais de caça de que se alimentam. Apenas os xamãs são capazes de contemplar os *xapiri*, pois, tornados outros com a *yãkoana*, podem também vê-los com olhos de espíritos (KOPENAWA; ALBERTI, 2015, p.111-112; 118).

morrer na maloca-de-esmagamento-do-corpo foi a mais difícil das experiências. cada milímetro de ação, de vida que se manifesta ali, é dificultoso e leva tempo para acontecer, outro tempo. o processo é todo físico, de uma corporalidade que é tudo ao mesmo tempo: ossos, músculo, órgãos, ausência de órgãos, sangue, pensamento, claustrofobia, espiritualidade, dança... de repente tudo isso se amalgama na experiência e eu já não estou ali, não no mesmo lugar de sempre. os olhos já não são os mesmos, eu me debato, sinto a respiração rarear, o coração acelera (tenho coração?), eu grito para dentro de mim: "volte!". e então preciso levantar, quebrar a maloca, remover o dispositivo dos olhos. levanto, debato, tento respirar e recubro a visão. voltei. de algum lugar, de algum tempo, choro, recebo abraço, água, voz. tenho asma. sinto quemorri. morreram meus olhos. eu morri e uma porta se abre para ver OUTROS, xapiri, imagens de animais.

O que era aquilo? Não sou capaz de responder àquelas perguntas logo após a experiência no colchonete-maloca. Recebo abraço, água e olhos

no olhos de lara. Minha percepção está alterada. Sinto todo o corpo e algo que também é corpo, mas que, ao mesmo tempo, vai além dele. Muito tempo decorre até que eu consiga (des)organizar algo para compreender o que houve ali. Lembro que certa vez, em uma experiência com Ayahuasca, a planta professora me disse, enquanto eu tentava decifrar cada espiral colorido que surgia diante de meus olhos, logo após ingerir o chá: "Tem coisa que não se entende, se vive". Foi quando meu corpo revolveu-se e então vieram mirações que sigo sem entender por completo, mas que têm forte energia de vida sobre mim.

O pano no rosto passo a denominar de *Dispositivo de Xamanização*. Ele age diretamente sobre meu olhar, transformando-o. Algo semelhante a uma máscara. Lara lhe atribui outro nome e sua pesquisa segue em experimentação com o dispositivo junto a outros artistas; ele vai além do que posso discorrer a respeito, nem é minha intenção. O fato é que a experiência gerada por ele, embora incompreensível, é vívida para este processo: sinto que, através dele, conecto-me com uma experiência singular, algo que vou chamar de estado de xamã, de pajé. O xamã está em minha pesquisa desde o início e, até aqui, evitei adjetivar-me dele, em respeito a sua importância cultural. O mergulho na criação, porém, tem me revelado outras dobras e o xamã adquire densidade conceitual no corpo da atriz em processo de criação.

Até aqui, compreendo que a comicidade entre os ameríndios é produzida em meio à sua compreensão e forma de viver no mundo. Nenhuma novidade nesta compreensão do riso como ato cultural. Ocorre que o xamanismo amazônico apresenta-se como epistemologia, entre cosmopolíticas marcadas pela multiplicidade perspectiva intrínseca ao real (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). O mundo dentro da floresta é povoado de seres diversos, bichos, espíritos, artefatos, que têm papel ativo não somente na origem do mundo, como também no tipo de mundo de que se está falando. Dito de outra forma, o mundo visto pelas onças, como potencialmente por qualquer outro animal, vegetal, ou mesmo objeto, não é o mesmo visto por nós, que sequer somos os únicos que se veem como humanos, na floresta. E o riso presente nos mitos, nos ritos e no cotidiano das nações indígenas amazônicas é atravessado por

todos esses seres, como um riso xamânico, por assim dizer.

É por esse motivo que, em sala de trabalho, procuro pelas imagens dos ancestrais animais, procuro por um corpo que os faz dançar e cantar. São eles quem contam histórias, eles quem provocam o riso. Mais adiante, aprofundo mais esse aspecto do processo de criação. Interessa, aqui, para dizer da experiência vivida com o dispositivo de xamanização em meu rosto, que a busca não é por fazer imitações precisas de animais ou quaisquer outros seres, mas de acessar imagens, estados corporais que os remetem. Aprendo com Davi Kopenawa que isto só é possível, que meus olhos só podem vê-los, meu corpo só pode fazê-los dançar, após tornar-me xamã, após perder meus olhos de fantasma. Num trabalho contínuo, naquela sala, adquiero ou almejo adquirir olhos de espíritos, olhos que podem ver as imagens dos animais ancestrais e não animais que eu conheço com meu pensamento de branco.

Escolho dizer que o pano sobre meu rosto faz-me virar xamã, a semelhança do pó de *yãkoana*. O pó, como outras medicinas da floresta, é uma espécie de condutor, de intermediário para as experiências xamânicas que propiciam o contato com outros mundos existentes na cosmologia ameríndia. Eu o compreendo em zonas de vizinhança com outras medicinas que conheço e faço uso, como a já citada *ayahuasca*, enquanto elemento disparador do devir, do acontecimento, do ato de ver e fazer dançar os xapiri, e mesmo tornar-se espírito como eles. Tornar-se espírito como os xapiri é o processo yanomami de tornar-se xamã, tornar-se pajé.

O xamã é uma multiplicidade intensiva. Não se trata de um super indivíduo, como um sacerdote, mas de alguém super dividido, povoado, atravessado e mesmo devorado por muitos entes. Como explica Viveiros de Castro (2006), sua natureza é a mesma dos espíritos auxiliares que traz à terra, de maneira que se tornar xamã é se tornar espírito, alguém diferente. Essa diferença é menos de natureza, que de grau, ou seja, negando novamente a ideia de um super ser, o xamã é alguém que adquiriu grande qualidade, capacidade adjetiva, para exercer essa função de tornar-se espírito e atuar também como uma espécie de “pai dos espíritos”. Enquanto qualidade, nesse sentido, ser xamã é um atributo disponível a todos, inclusive a espécies não humanas, que, de acordo

com o entendimento de diversas culturas indígenas na Amazônia, também têm seus xamãs. “Então todo indivíduo capaz de sonhar é xamã”, afirma Viveiros de Castro (2006, p.322).

Naquela sala, sobre o colchonete, a plateia me vê em estado de sonho, ampliando minha qualidade de tornar-me espírito. Sou atriz-xamã, em processo sempre contínuo de tornar-me diferente. Não tenho necessidade de nomear-me de outra forma. Sinto-me conectada, como atriz, à energia dos pajés amazônicos. As testemunhas na sala de ensaio podem levantar-se. O dia de trabalho se encerra, pelo meio. Agradeço a presença de todos e convido para retornarem no próximo dia. Eles notam algo nos olhos da atriz, uma presença estranha, ou outro estado. “Quem são esses que vemos através dela?”, eles se perguntam, deixando a sala intrigados.

2º DIA: CORPO EM MULTIPLICIDADE POR ECONOMIA DA ALTERIDADE OU ATRIZ ONCIFICADA

Você chega à sala e percebe que o trabalho já começou. O corpo da atriz tem muito suor. Há silêncio. Em sua vida, até aqui atuando como palhaça, aquela atriz havia experimentado outros estados cômicos. Seus ridículos, suas bobagens, se produziram sob o nariz vermelho, riso aprendido principalmente com mestres europeus, tradição ocidental. E mesmo nos momentos mais loucos e grotescos de seu corpo clownesco, ainda não havia questionado as bases de seu mundo, de seu riso, do mundo que se produzia junto com ele. Agora, anda acompanhada de vozes trapaceiras, monstruosas, comilonas, libidinosas, assustadoras, habitantes de uma floresta que sempre esteve ao seu lado, mas onde nunca havia entrado. Mata adentro, sente o corpo alargar e povoar-se de seres que alteram seus contornos, suas bordas, suas fronteiras humanas. Humana? Mata adentro é preciso perguntar-se de que humanidade se está falando.

Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão. [...] Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminha. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! (ROSA, 2015, p.180)

No conto de Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê*, o ex-caçador de onça conta ao visitante sua transformação em onça, momento de alteração e desalienação metafísica, como descreve Eduardo Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO; BELAUNDE, 2008). O conto é considerado pelo antropólogo como um dos pontos culminantes da literatura brasileira, e um espantoso exercício a respeito do pensamento indígena. O “personagem” – entre aspas porque o próprio Viveiros de Castro considera que o complexo enunciador do conto não se encaixa nessa categoria de personagem, seja ela qual for – é um mestiço, filho de uma índia com um branco, mas também sobrinho em linhagem direta de uma onça, o que o coloca em mestiçagem com a onça desde o nascimento. Aqui, ocorre, dessa forma, tanto o devir onça do mestiço, onceiro onçado, quanto o devir índio de um mestiço, duplo movimento de alteração divergente, a que Viveiros de Castro chama de *diferOnça*.

Na mitologia branca ocidental, explica o antropólogo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; VIVEIROS DE CASTRO *et al*, 2008), nosso fundo comum de existência é o fato de sermos animais, sendo algumas espécies mais animais que outras e, obviamente, a espécie humana a que mais se distancia dessa condição primitiva, reinando sobre as outras. O que ocorre na mitologia indígena amazônica é o contrário. Todo mundo é humano ou possui um fundo de humanidade comum, embora haja os que sejam menos humanos que outros. Ainda assim, todos são humanos em sua origem ou mantêm relações com humanos.

Mais do que ter uma origem humana ou manter relações de diversas formas, todo ser existente, por vezes mesmo objetos, veem a si mesmos e a seus mundos com uma perspectiva humana própria. Há, assim, entre os viventes do mundo ameríndio, uma economia da alteridade, em que a condição do outro, dualismo que separa humano e não humano, parente e inimigo, essa alteridade radical imaginada e alardeada pelo pensamento ocidental, aparece borrada, insuficiente para as relações e o modo como o mundo ameríndio se organiza, na Amazônia.

Eu diria que estamos sujeitos ao movimento de alteração divergente, do humano ao bicho, do bicho ao humano, num devir interminável. “Mecê

ta ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça?”. A afirmativa do onceiro onçado de Guimarães Rosa (2015, p.188) não somente é possível, nesse contexto, como amplia minhas possibilidades de existência poética em sala de trabalho. “As onças são gente porque, ao mesmo tempo, a oncidade é uma potencialidade das gentes, em particular da gente humana” (VIVEIROS DE CASTRO *et al*, 2008, p.38).

Em meu trabalho, onçar, verbo criado pelo enunciador do conto de Guimarães Rosa, lança-me em devires animais como potência de gente, de várias camadas ou dobras de humanidade possíveis, na operação do riso ameríndio na floresta. Meu corpo entra em multiplicidade por economia da alteridade; dito de outra forma, sou legião, sou vários, os outros são potências do corpo que eu reconheço como humano, em minha perspectiva. Em sala de trabalho, as testemunhas acompanham a *diferOnça* no corpo e no pensamento da atriz, alterando seu riso. O riso é operado, produzido, na perspectiva desses seres *diferOntes*, não a imitação de animais, mas devires, humanidades do universo ameríndio, imagens dos animais ancestrais, xapiri talvez. Riso que surge do devir-onça de uma atriz, jaguaridade potencial da atriz, aqui utilizando noutro contexto a expressão de Ana Carolina Cernicchiaro (2014) ao analisar os devires presentes em “Meu Tio o Iauaretê”, como forma ideal de uma espécie de predação do outro e de seu ponto de vista.

O que ocorre comigo em cena, em sala de trabalho, em vida, em processo de xamanização, são, assim, processos intensivos de criação/transformação. Uso esta expressão no sentido que tem para a ideia e experiência de mundo dos Pirahã, etnia indígena localizada no Amazonas. Para essa nação, o corpo, *ibiisi*, é um conceito não vinculado à materialidade em si, mas à capacidade de produzir outras singularidades, que são outros corpos deformados ou imperfeitos, os quais, por sua vez, dão origem a outros seres singulares, a povoar o patamar de mundo em que vivem os Pirahã e todos os vários outros patamares existentes nessa cosmologia.

“Nesse sentido, transformação é reprodução social, metamorfose, contágio, contato, reação, predação,

tornar-se, ser. Portanto, a transformação é o aspecto criativo da ação, aquilo que dá sentido à vida social”, como explica Marco Antonio Gonçalves (2001, p.30–31), em sua etnografia dos Pirahã.

Digo, assim, que a transformação operada por metamorfose, contágio, reação, é o que dá sentido à poética xamânica que vocês testemunham aqui. Eterno tornar-se, ser é devir, um corpo em multiplicidade, que existe menos por materialidade do que por sua capacidade de produzir singularidades, outros corpos, por vezes deformados, e que podem, ainda, originar a outros seres singulares, a povoar a cena de bichos-que-nunca-chegam-a-ser-coisa-alguma.

Sinto uma vontade doida de virar onça, jaguarizar pela cena. A criatura que surge lentamente diante dos olhos do público não parece humana como você. Ela tem um instrumento sonoro amarrado à boca. O som preenche a sala e seu corpo. A diferOnça se instala ali.

o apito leva-me ao cocar. o cocar eu trouxe do Acre, custou-me caro, como qualquer artefato indígena no mundo. aprendemos a explorar esses produtos como exóticos. eu trouxe o cocar sem saber ao certo o que ele é, além de um cocar. não desejo o cocar. desejo sua potência. eu brinco com ele. percorro a sala deixando-o passear pelo corpo. ele é largo e delicado, preciso ter cuidado com suas penas. tenho a sensação de que estou sempre na iminência de destruí-las. procuro a delicadeza nos movimentos, sinto peso das penas uma a uma, e depois deixo-as pousar sobre meus braços, unidas pelo fio que as ata em cocar. deixo que pousem em meus ombros, segurando a ponta do fio entre os dedos. são como asas. o corpo quer voar. eu voo, sentindo as penas pesarem nos braços. abre-me o peito. deixo o cocar arrastar-se pelas costas, pesar em minha pele. eu tomo cuidado com as penas. ele alcança meus quadris, fico de cócoras para receber aquele enrolar-se do cocar em minha cintura pélvica. tenho a sensação de que há algo ali. com as pontas presas na roupa, o cocar enrolado, agora quase cobra, é anexado ao corpo sem que eu o segure. está ao redor de meu ventre como uma saia. como um penacho, como rabo de ave. sinto minha potência ampliar, subo o corpo, estou ereta, projetando o quadril para trás. as penas deslocam meu centro de gravidade. aquele objeto ao redor de minha cintura é parte de mim e eu já sou outra. sou-sem-jamais-

chegar-a-ser-ave, sou-sem-jamais-chegar-a-ser pássaro. caminho com rabo de ave. tenho uma história para contar, que só existe em meu olho de algo-que-não-chega-a-ser-pássaro.

Ao dar lugar em meu corpo a essa outra potência humana, coloco para dançar esse algo-que-não-chega-a-ser-ave, viro espírito com ele, que tem algo a dizer, algo a transmitir, o riso, através da atriz-xamã. Esse ser passa a narrar um mito e a história surge junto com o corpo e sigo experimentando a maneira desse bicho narrá-la, já que ela só existe na perspectiva dele.

Todas as coisas presentes na narrativa só existem porque assim o veem esse-que-não-chega-a-ser-pássaro. Além de ver a si mesmo como humano, esse ser habita um mundo organizado, experienciado e existente apenas em sua própria perspectiva. Não há como ter certeza se poderíamos definir o que ele chama de “sapo”, por exemplo, como o animal sapo que identificamos em nosso mundo, em nossa perspectiva humana, certamente diferente da dele. As transformações, a multiplicidade do corpo transfigura o mundo daquele que vê, afirma Cernicchiaro (2014).

Penso que, ao tornar-me legião e partilhar outras perspectivas humanas em meu corpo, em diferOnça, o duplo movimento de alteração divergente também questiona quem é, ou quem são, esta atriz diante de seus olhos. Devir bicho é, também, compreender que o bicho que sou devém humana. Esse-que-não-chega-a-ser-pássaro torna-se a atriz, tanto quanto ela o incorpora, mas penso que os devires não cessam por aí. Os entes envolvidos nesse processo não são somente a atriz, o bicho e os personagens da história. Tudo acontece diante dos olhos de quem adentra minha sala de trabalho e a multiplicidade segue provocando devires também em você, testemunha. Já se perguntou como pode ver a todas estas coisas e sair ileso? Quem são você, ou quantos você se torna, por contágio, nesta experiência?

3º DIA: O ESPETÁCULO-MÁQUINA

Sala aberta. Sempre que vocês entram aqui, testemunham acontecimentos em ocorrência no corpo da atriz em processo de criação na fronteira entre o Xamanismo Amazônico e o Teatro. Como um xamã, experimento a morte de meus olhos de fantasma, para ver imagens de animais ancestrais e dar-lhes lugar no corpo. Torno-me bicho, deixo que

o bicho revele sua humanidade, opero diferOnça. Mesmo que não compreenda muito bem estas coisas, você é capaz de notar que atravesso um outro campo epistemológico, de floresta, que esse campo altera meu corpo e minha escrita. E, é claro, as experiências que vivemos nesta sala ultrapassam o que faço aqui, transbordam pela vida. Talvez o que você testemunhe tenha outro nome, que não espetáculo. Talvez seja algo anterior ao espetáculo, algo menor e, por isso mesmo, capaz de revolver tanto o peito da atriz e mesmo o seu.

Você não sai ileso desta sala. O perspectivismo ameríndio explica que só é possível reconhecer como humanos os da mesma espécie. Por esse motivo é que, ao nos olharmos, eu vejo que você é gente como eu. E ambos sabemos descrever o que é onça, quando olhamos para ela. Mas esse ser a quem vemos como onça não somente vê a si mesma como humana, como a todos de sua espécie. E eles, ao nos olharem, veem outra coisa, porcos do mato, por exemplo. Se alguém começa a ver seus iguais, outros seres humanos, como não humanos, significa que está perdendo sua perspectiva humana. Se alguém que até então você reconhecia como gente igual a você, de repente parece pássaro, onça, sua perspectiva de mundo está mudando, como se você já não fosse mais humano como o outro, está adquirindo outra natureza. Dito de outra forma, ver outros seres humanos como não humanos significa estar “virando outro”. Isso acontece em dois casos, na floresta: morte ou doença. Para evitar a morte, é preciso um tratamento xamanístico (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; VIVEIROS DE CASTRO *et al*, 2008).

Digo que sempre que as testemunhas veem a atriz como outra coisa que não gente como elas, como algo-que-não-chega-a-ser-pássaro, por exemplo, entram em estado de perda de sua perspectiva humana. Como uma doença, como a eminência da morte, ao adentrarem minha sala de trabalho vocês também se situam no entre do xamanismo e do teatro: não somente a atriz atravessa processos de transformação, como também todos são alterados, adoecidos, tornados outros. Por um momento, enquanto durar nossa experiência, as perspectivas humanas são remexidas e as testemunhas são convidadas a experimentarem outras existências em si mesmas, a cada vez que elas alteram o corpo da atriz-xamã. Como uma grande trapaça, uma travessura que prego em todos vocês, se forem capazes de ver as transformações por que passo, é porque também

já não são o que eram antes de testemunhar tudo isto. Estão, também em multiplicidade.

Isto é algo que invento para este trabalho, apropriando-me do que aprendo sobre o riso da floresta e as epistemologias com que opera. Sigo a proposta de Viveiros de Castro (2015) e faço experimentações com o pensamento indígena, não como quem o interpreta, ou tenta reproduzir um certo modo de pensar dos povos locais, mas na tentativa de tomá-lo como conceitos, como uma experiência de pensamento para esta pesquisa-criação. Eu busco, assim, compreender esses conceitos como potencialmente capazes de uso artístico, poético, também a procura de vetores que apontam para o outro lado, o lá como cá, outras ideias que ocupam, aqui, o mesmo plano das ideias que teimamos a aceitar como mais razoáveis, verdadeiras.

Trata-se, como disse, de uma experiência de pensamento, que acompanha e imbrica-se à experiência poética, tornando impossível a cisão entre agir, criar e pensar. E talvez seja por isso que resolva fazer travessura com as testemunhas. Penso que precisamos urgentemente adoecer um pouco, arriscar fazer morrer essa perspectiva humana de mundo que cultivamos, aqui, vivendo na cidade, afastados do pensamento da floresta. Afastados de Curupira, que caminha com os pés virados para trás, como poetiza Jones Göettert (2006), ao contrário dos que insistem em caminhar sempre para frente, caminhos retos, ordeiros, seringalistas, brancos, ocidentais, colonizadores, colonizados.

sempre percebo a sala cheia de cobras. dentre os objetos ao meu redor, tenho uma cobra de madeira, ela foi a primeira a instalar-se em meu corpo e tornar-se ente que narra histórias. a cobra repousa sobre minha coluna e obriga meu corpo vertical a rebaixar-se para recebê-la. desde que se instalou em minha coluna, mesmo depois que a retiro, parece convocar outras presenças. em cada ente que descubro no corpo, o-que-não-chega-a-ser-ave, o-que-não-chega-a-ser-ariranha, o-que-não-chega-a-ser-onça, o-que-não-chega-a-ser-sapo, etc., em todos eles eu acabo percebendo a cobra pelo meio. não a cobra como ente narrador, a se repetir em todos, mas a cobra como agente de diferença, atravessando esse corpo cômico de diversas formas, por diversos caminhos, gerando transformações. em cena, acredito cada vez mais

que sou levada a ver o mundo como cobra. minha maloca está cheia de cobras e eu desejo que elas povoem também quem estiver por perto, alterando pensamentos, risos, mundos.

A Amazônia indígena está povoada de cobras. Não digo isso no sentido da presença do animal, tão marcante no ecossistema local e tão ameaçado pelo violento processo de “desenvolvimento” e urbanização por que passa a região, afetando diretamente populações tradicionais e a biodiversidade. Matam muita gente e muita cobra por aqui, em todos os sentidos. Refiro-me à cobra como imagem recorrente, sob diferentes formas, em relatos míticos de culturas indígenas amazônicas, a quem também tentam matar, já que tanto o modo dos indígenas viverem, como também seus objetos de pensamento, juntamente com os mundos constituídos por eles, parecem incompatíveis com o avanço do capital na região e no mundo.

Marilina Conceição Pinto (2012) reuniu em sua pesquisa uma série de mitos indígenas amazônicos, registrados por outros pesquisadores, em que a cobra é mencionada e tem papel ativo, seja transformando-se em barco, estrela, dentre outros, seja gerando acidentes geográficos ou filhos híbridos com mulheres humanas, e mesmo ensinando agricultura, tecelagem e cerâmica. A própria pesquisadora a identifica como instauradora de diferenças, em sua análise de mitos onde é a cobra a responsável pelo cromatismo dos pássaros e pelas cores do arco-íris, embora o tipo de análise e o pensamento que orienta a pesquisadora em seu processo sejam diferentes do que ocorre nesta pesquisa. Interessa-me, aqui, em especial, um relato agregado a sua pesquisa a respeito de um possível destino da Cobra Unurato, um dos filhos híbridos que a cobra-grande deixou no mundo, conforme narrativa Arapaço, grupo indígena situado no Amazonas. Após levar um tiro acidental de um branco que tentava ajudá-lo a sair do encanto de ser cobra de dia e gente de noite, Unurato teria se tornado sempre humano; mas em outras versões do mesmo mito, conta a pesquisadora:

Unurato volta para seu povo na forma de um submarino carregado de mercadorias. Aparece à meia-noite, o navio tem luz elétrica. Com as máquinas, os seres-cobra estão construindo uma cidade imensa dentro do rio. Quando você chega lá perto, ouve o barulho dessas máquinas dentro da água (PINTO, 2012, p.62).

Penso que a poética cênica em processo nesta sala de trabalho é uma das Máquinas possíveis

com que cobras podem construir algo. Algo que não tem forma definida, como a cidade dentro do rio, no mito Arapaço. Algo anterior, que não sabemos bem o que é, mas que causa barulho e podemos ouvir. Algo construído, produzido, criado, que atravessa a todos os que fazemos parte do acontecimento. Não quero dar nomes, ainda, ao que produz Curupirá, enquanto Máquina, mesmo porque acredito que, ao estabelecer definições, limito sua potência. E, além do mais, o que as testemunhas acompanham é apenas um processo, que sempre estará pelo meio, mas que, de fato, apenas inicia um percurso.

O que sei é que esta Máquina opera com dispositivos. A ideia de dispositivo que uso aqui está na arma com que o onçeiro onçado de Guimarães Rosa passa a usar, ao deixar de matar onças com armas de fogo. Se antes ele usava aquele tipo de arma para desonçar aquela terra, agora usa uma zagaia, matando homens e entregando-os às onças. Movimento de desgentar a região. (CERNICCHIARO, 2014; ROSA, 2015). Os dispositivos que colocam a máquina em operação, em produção, são zagaias que desgentam, que deliberadamente querem matar certos tipos de modos de viver e pensar arraigados nesta terra.

Curupirá é Máquina, máquina de cobra que faz barulho e altera perspectivas. Os bichos que me povoam são como seres-cobra, operando maquinaria, criando mundos, do lado de dentro, de dentro da atriz, de dentro das testemunhas. Operando algo que tem a ver com um contra-movimento: da desonificação, à desgentação. Da morte das cobras e gentes daqui, da morte dos modos amazônicos de ver e compreender o mundo a máquina e seus dispositivos que produzem barulho contra silenciamento, contra invisibilização. Em celebração ao modo como caminha o Curupira, com minha poética convido a curupirar, virar os pés, virar a cabeça, alterar perspectivas. Curupirar, Curupirá. Curupirá é a virada de um corpo que abandona o Ocidente como ponto de referência absoluta de pensamento e, neste caso, de criação. Máquina que quer reunir forças de riso resistente, decolonial, traiçoeiro e abusado, potente para a vida humana dentro e fora da Amazônia. É preciso Curupirá o mundo e ainda haverá um dia em que o mundo Curupirá.

Obrigada por terem vindo.



Figura 1 – Esse-que-nunca-chega-a-ser-pássaro.
Fonte: Diário de Bordo de Andréa Flores (2018).

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CERNICCHIARO, A. C. Antropofagia e perspectivismo: a diferença canibal em “Meu Tio o Iauaretê”. **Revista Landa**, Santa Catarina, v.3, n.1, p.84-102, 2014.2. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-3-no-1-2014>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

GÖETTERT, J. D. **Dos pés virados do Curupira**. Rio Branco: EDUFAC, 2006.

GONÇALVES, M. A. **O mundo inacabado**: ação e criação em uma cosmologia amazônica. Etnografia Pirahã. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

KOPENAWA, D.; ALBERTI, B. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

PINTO, M. C. O. B. S. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. Manaus: EDUA, 2012.

ROSA, G. Meu tio o Iauaretê. In:_____. **Estas estórias**. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.155-190.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.14/15, p.319-338, 2006. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

_____. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, E; BELAUNDE, L. E. “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos”. In: SZTUTMAN, R. (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro**: encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 114-129.

VIVEIROS DE CASTRO et al. “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas” 1999. In: SZTUTMAN, R. (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro**: encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 24-49.

SOBRE A AUTORA

Andréa Bentes Flores é atriz, palhaça e diretora de Teatro, professora efetiva da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ET-DUFPA). Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (DINTER/EBA/UFMG). Mestre em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte da UFPA (ICA/UFPA). Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Difusão e Recepção, vinculada ao ICA/UFPA. Graduada no Curso Técnico de Formação em Ator (ETDUFPA). Graduada em Terapia Ocupacional (UEPA). Coordenadora do projeto de extensão Animalidades Poéticas. Membro das Coletivas Xoxós (Belém,PA), atua em espetáculos solos e performances. Desenvolve pesquisas cartográficas em comicidade amazônica, fronteiras entre xamanismo amazônico e Teatro, e palhaçaria feminista. Interessa-se, ainda, pelos atravessamentos epistêmicos e poéticos entre poesia, saberes da floresta e escrita em Artes. Em cena, atualmente, com os espetáculos Rala, Palhaço!, Ovo n)13 e Curupirá. Desenvolve seu novo projeto em vias de iniciar as atividades, intitulado: “Poéticas e comicidades de re-existência nas Amazônias: comicidades afroindígenas e palhaçaria feminista”.

PONTES PARA UMA ATUAÇÃO PSICOFÍSICA: RESENHA CRIATIVA A PARTIR DA PRIMEIRA PARTE DA OBRA *PSYCHOPHYSICAL ACTING: AN INTERCULTURAL APPROACH AFTER STANISLAVSKI*, DE PHILLIP ZARRILLI.

**Edson Fernando
Augusto Jones de Araújo**

Resumo

Este trabalho se apresenta sob a denominação “resenha criativa”. Trata-se de um formato que pretende apresentar ao leitor brasileiro, não versado na língua inglesa, número bastante considerável de passagens textuais em língua portuguesa do primeiro capítulo da obra de Phillip B. Zarrilli intitulada *Psychophysical Acting: An intercultural approach after Stanislavski*. Para tanto, aproveito a metáfora que Eugênio Barba utiliza para definir esta obra de Zarrilli, isto é, “uma paisagem feita de pontes”. A partir desta metáfora desenvolvo uma narrativa na qual dois personagens - Luka Paranoid e Atrizg, mestre e discípula - seguirão atravessando as “pontes” que Zarrilli constrói em sua obra. A travessia, desse modo, se estabelece como a alegoria para a compreensão e prática de uma atuação psicofísica alicerçada no treinamento com artes marciais e meditativas asiáticas. Tal procedimento de escrita encontra-se afinado com a proposta de escrita criativa de Sylvie Fortin.

Palavras-chave:

Treinamento; Psicofísico; Alegoria.

O nome de Phillip B. Zarrilli ainda é pouco conhecido entre os que se dedicam ao estudo e a prática teatral no Brasil. Seus quase quarentas anos de trabalho dedicados às pesquisas e prática teatral lhe renderam uma extensa obra que inclui quatro publicações como autor, duas como coautor e outras três como editor. Todas elas abordam, em maior ou menor intensidade, questões pertinentes aos princípios estruturantes para o desenvolvimento de uma atuação psicofísica fundada na prática e cultivo das artes marciais e/ou meditativas asiáticas. Diversos ensaios do autor compõem ainda sua vasta contribuição para o campo das artes cênicas.

Abstract

*This work is presented under the denomination “creative review”. It is a format that intends to present to the Brazilian reader, not versed in the English language, quite a considerable number of textual passages in Portuguese language from the first chapter of the work of Phillip B. Zarrilli entitled *Psychophysical Acting: An intercultural approach after Stanislavski*. To do so, I take advantage of the metaphor that Eugenio Barba uses to define this work of Zarrilli, that is, “a landscape made of bridges”. From this metaphor I develop a narrative in which two characters – Luka Paranoid and Atrizg, master and disciple – will continue to cross the “bridges” Zarrilli builds in his work. The crossing thus establishes itself as the allegory for the understanding and practice of a psychophysical performance grounded in training with Asian meditative and martial arts. Such a writing procedure is in tune with Sylvie Fortin’s creative writing proposal.*

Keywords:

Training; psychophysical; allegory.

Nenhuma dessas obras recebeu ainda tradução para a língua portuguesa havendo, portanto, uma lacuna para os pesquisadores/artistas brasileiros que se dedicam ao referido tema. Essa é uma das motivações que movem este presente trabalho, um estudo e acompanhamento das principais ideias presentes na primeira parte do último livro, até o momento, publicado por Zarrilli: *Psychophysical Acting: An intercultural approach after Stanislavski*.

Dialogando com vários autores renomados, alguns discípulos diretos de Stanislavski e outros tantos estudiosos da obra do diretor russo, assim como

com autores da psicologia, filosofia, antropologia, neurociência, teatro, fenomenologia, artes marciais etc., Zarrilli oferece, segundo palavras e o parecer de Eugenio Barba - responsável pela apresentação da obra em inglês - “uma paisagem feita de pontes”^{P1}, pontes que possibilitam a articulação entre três grandes eixos: 1 - Ponte entre a tradição do teatro ocidental e do asiático; 2 - Ponte entre Arte e Ciência; 3 - Ponte entre o trabalho performático e o trabalho do *performer* na sua vida pessoal. Arquetizando estas pontes Zarrilli, no meu entender, constrói os alicerces que sedimentam sua própria abordagem psicofísica para a atuação a partir da sistematização de um treinamento psicofísico com artes marciais e meditativas asiáticas.

E se você fosse convidado, então, para atravessar estas pontes? Estaria disposto a realizar a caminhada mesmo sem conseguir visualizar o final de cada uma delas? Isto é, estaria disposto a seguir de uma margem à outra sem a certeza das condições estruturais, do tempo de travessia e do que poderá encontrar do outro lado? Este alerta, embora, pareça desanimador se articula às propriedades simbólicas presentes nas narrativas que envolvem “pontes”, segundo nos mostra Jean Chevalier: “viagem iniciatória (...), local de passagem e de prova (...), poder-se-ia dizer que a ponte simboliza uma transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito (...). É preciso atravessá-la; fugir à passagem nada resolveria” (2007, p.729-730).

Então, como não há escapatória é preciso seguir em frente. Os desbravadores personagens que nos permitirão acompanhar sua jornada serão: a *ATRIZG*, jovem estudante de teatro, filha de agricultores rurais e de uma delicadeza de causar inveja ao porco espinho; e o professor de meia idade *LUKA PARANOID*, adepto da pedagogia “Do C. ao K.”, denominação criada por ele próprio para expressar os polos complementares de um aprendizado que concilia a amabilidade e o cuidado - necessários para forjar uma relação de respeito e confiança - com o espírito e prática marcial - necessário para fortalecer os pés descalços dos atravessadores de pontes.

A utilização de personagens para conduzir o leitor ao longo da narrativa não é procedimento inovador. Constantin Stanislavski (1863-1938), o diretor teatral russo que será bastante citado por Zarrilli, já recorreu ao procedimento, nas

primeiras décadas do século XX, para oferecer ao leitor um olhar didático e o mais fiel possível dos seus laboratórios de criação teatral. Meu intuito com este procedimento é aproveitar a metáfora das “pontes” sugerida por Barba, expandi-la e trabalhá-la como “alegoria” ao longo de todo o texto, criando um ambiente ficcional-imagético para que os personagens, por meio de sua jornada, nos revelem de modo lúdico os ensinamentos presentes nos textos de Zarrilli. Trabalho com a perspectiva de “alegoria” presente no pensamento do filósofo alemão, Walter Benjamin (1892-1940), segundo a qual, nas palavras de Joaquim Gama, ela possibilita “a revelação de uma verdade oculta. Em seus estudos, ela não representaria as coisas tais como são, mas uma versão de como foram ou poderiam ser” (2016, p.07). As “pontes alegóricas” que construo a partir dos textos originais de Zarrilli, portanto, pretendem convidar o leitor a desvendar, decifrar, revelar os segredos voltados ao paradigma alternativo para uma atuação psicofísica.

O uso de personagens interagindo ao longo da narrativa encontra-se articulado ainda ao procedimento metodológico apregoado e defendido por Sylvie Fortin voltado ao desenvolvimento de narrativas que recorrem ao uso imbricado entre teoria e ficção para analisar dados coletados de uma pesquisa. Esta metodologia de escrita vem sendo aplicada em minha pesquisa de doutorado intitulada “*ARQUEOLOGITA*”, sob a orientação da professora Maria Beatriz Braga, pelo programa Dinter UFMG/UFGA. A partir desta articulação com Fortin e dos elementos citados anteriormente para desenvolvê-la, considero este trabalho uma “resenha criativa”; trata-se evidentemente de uma licença poética que me permiti criar aceitando a provocação do professor e pesquisador Luiz Pinheiro que nos instiga a pensar sobre os modos, conteúdos e escritas na pesquisa em arte. Em recente publicação pela Universidade Federal do Pará, ele nos convoca a pensar e investir nas “possibilidades abertas e múltiplas da pesquisa em arte. *Princípio ativo* do objeto-pesquisa nas mais variadas direções teóricas” (2016, p.24). Seguindo sua perspectiva acredito que

(...) A experiência da Pesquisa em Arte na sua fusão com a Ciência e a Filosofia, atravessa necessariamente essa condição de criação de uma escrita nova. Mesmo que isto implique submeter a língua a uma gagueira, ao seu desequilíbrio perptuo. (idem, p.31).

Assumo, portanto, o risco de ser considerado um pesquisador gago, não pelo desejo desvairado de subversão dos formatos de escrita acadêmica e sim pelo contexto e natureza de meu objeto – pesquisa.

Antes de passar propriamente a “resenha criativa”, destaco ainda quatro elementos importantes quanto à sua estrutura, para apresentar e contextualizar o leitor acerca de alguns elementos técnicos específicos:

1 - O uso de inúmeras citações do texto de Zarrilli diretamente traduzidas do original em inglês. Para tanto, farei uso de uma tradução para fins acadêmicos realizada por Augusto Jones Aragão, graduando de Licenciatura em Teatro/UFPA e membro pesquisador do Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante - GITA. Considero que o diferencial desta tradução encontra-se no fato do tradutor (Augusto) e do revisor da tradução (eu), ambos conhecerem e serem iniciados na prática do treinamento psicofísico com artes marciais e meditativas asiáticas sistematizado por Zarrilli. Assim, procuramos a partir de nossa prática diária no GITA - eu com uma experiência de aproximadamente dez anos de treinamento psicofísico, e Augusto há mais de um ano praticando - o modo mais adequado de tradução e interpretação desta obra de Zarrilli. Desse modo, pretendo oferecer ao leitor brasileiro, não fluente na língua inglesa, um número significativo de passagens com conceitos, ideias, exposições, demonstrações e argumentações presentes na primeira parte do supracitado livro traduzidas para a língua portuguesa. Esta talvez seja a “ponte” inicial que o trabalho estabeleça.

2 - Notas com os textos originais em inglês. Em virtude das inúmeras citações preferimos a utilização das notas, com as respectivas passagens do original em inglês, no final do texto. Phillip Zarrilli ao longo da obra original cita diversos autores, ora em forma de citação direta, ora em forma de citação indireta. Então, sempre que houver uma citação com passagens de texto de autoria do próprio Zarrilli seguidas de citações diretas ou indiretas de outros autores, preservaremos as referências que já constam no texto original em inglês, evitando assim o excessivo uso do *apud* para indicar que as referidas passagens são citadas dentro do próprio texto do Zarrilli. Portanto, apresentaremos sempre

ao final da citação original apenas o número da página referente à obra de Zarrilli. As referências completas da publicação original também poderão ser encontradas na primeira página com as notas originais em inglês.

3 - Formatação do texto: A formatação do texto referente ao recuo de 4 cm na régua à direita, foi alterado para 2 cm de cada lado da régua, sugerindo ao leitor a imagem alegórica de pontes entre os textos; e o recuo de 1,5 cm para início de parágrafo foi eliminado pelos mesmos motivos. As notas de rodapé aparecerão numeradas normalmente. As notas de fim com os originais em inglês, por sua vez, serão sinalizadas com um “P” (de Ponte) seguido do número correspondente da nota.

4 - Opção pelo uso de linguagem coloquial. Para preservar o frescor e a fluidez da narrativa, empregarei o uso da linguagem coloquial sempre que os personagens estiverem dialogando. Os subtítulos seguirão a matriz alegórica já mencionada anteriormente, mas sempre que necessário citarei em negrito o título do tópico traduzido, com o respectivo original em inglês nas notas do fim.

Siga em frente, não se preocupe com o possível balanço das pontes e contemple a paisagem deste horizonte intercultural arquitetado por Phillip Zarrilli.

DE PÉS DESCALÇOS: O SUSTO INICIAL - “CONTEXTO HISTÓRICO”^{P2}:

Atrizg: Éguaaaaaaaaaaaaa!!! Onde eu tava com a cabeça quando resolvi parar aqui? Pelo amor de Deus!!! Eu devia tá muito doida do meu cu!!! Vou embora!!! Não vou atravessar isso aí “nem que a vaca tussa”!!!

Luka: Cala a boca e deixa de drama. Já veio até aqui. Não tem volta.

Atrizg: Mas não dá nem pra ver o que tem do outro lado. Não dá pra ver nem se tem outro lado! Olha só: parece uma ponte infinita que não vai levar a lugar nenhum.

Luka: Queres dizer: pontes! Na verdade são pelo menos três que vão se conectando ao longo da trilha.

Atrizg: Tchau mesmo!!! Tô cagando pra essas pontes. Tenho mais o que fazer. Prefiro voltar pra rotina da roça, plantar mandioca, feijão, milho,

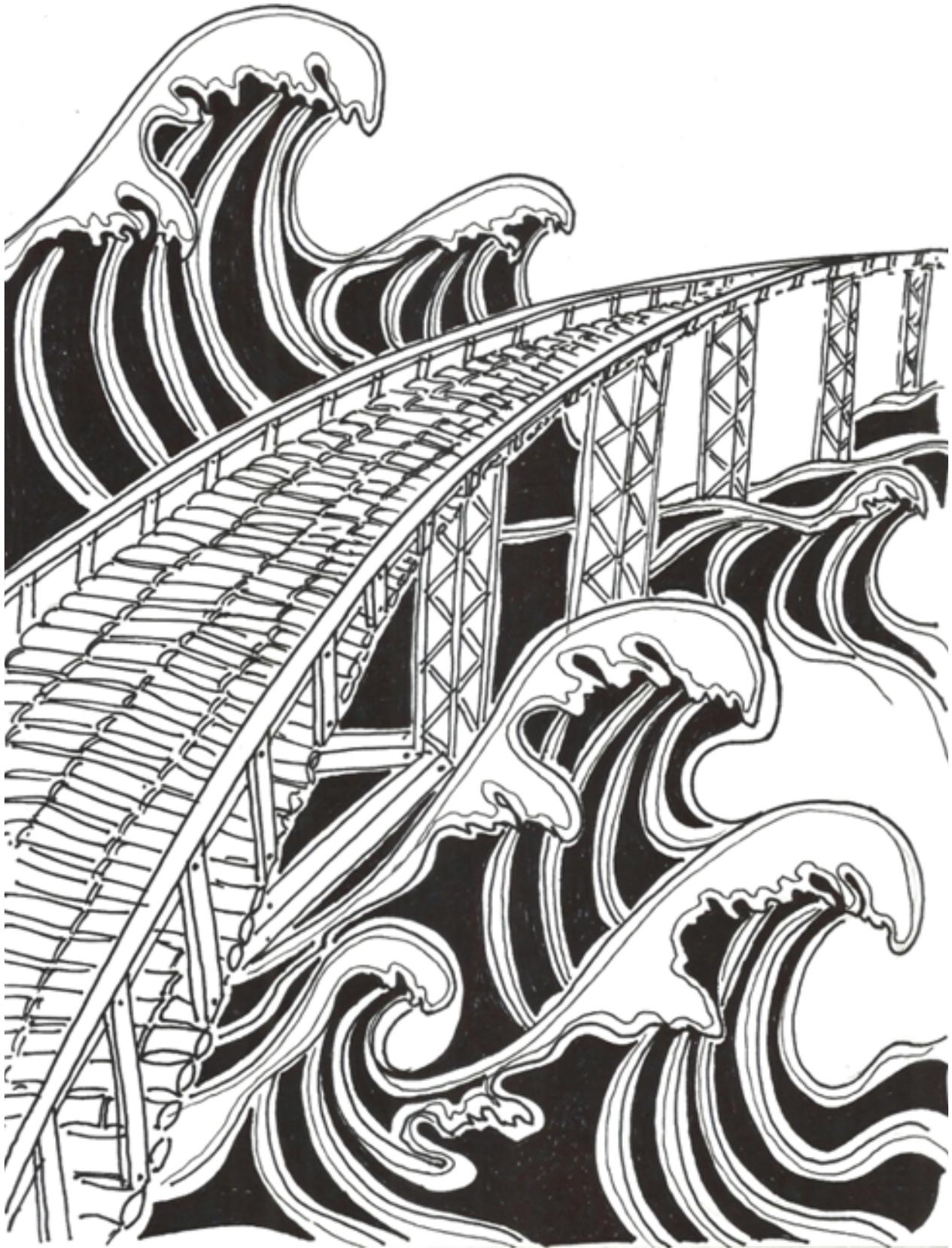


Figura 1 – Ponte sobre o Mar Plato-Cartesianus.
Ilustração: Aníbal Pacha

maxixe, abóbora e quiabo. É duro, o sol castiga, a mão fica igual uma lixa, mas os frutos são certos.

Luka: Pára de frescura e tira logo esses sapatos. Pra seguir a diante devemos ter os pés descalços.

Atrizg: Égua! Daqui a pouco vais pedir pra eu ficar com a “periquita” de fora, também é? Já disse que não vou! Tô fora! Me esquece! Não enche o saco!

Luka: Tá bom então. Vai pro inferno! Mas depois não vem me procurar “pedindo pinico” pelos corredores, pra ajudar nos trabalhinhos teatrais da escola ou da igreja.

(Silêncio longo)

Atrizg: Desculpa. Eu vim até aqui porque quis. Ninguém me obrigou. Ahhhh!!! Mas me assustei. Égua, como é que vou atravessar isso daí descalça e sem saber que rumo tomar?

Luka: E pensas que sou burro de vir aqui de mãos abanando? Claro que não, cabeçuda. Trouxe um mapa e a famosa bússola de Phillip Zarrilli que nos orientará para seguirmos sempre perseguindo o polo norte, terra de habitantes que cultuam a atuação psicofísica.

Atrizg: (tirando os sapatos) Nossa. Isso ajudaria pra caralho se eu soubesse como usar. (atirando uma banda do sapato no mar).

Luka: Calma. Vou começar te mostrando o mapa. Dá só uma olhada. Mas tem paciência, que é um pouquinho grande: *Parte I - O que é o trabalho do ator?*^{P3}- *Contexto histórico:* O Legado Stanislavski; Versões americanas de Stanislavski; Movendo-se além de Stanislavski; (Re)Considerando o “psicofísico”; A respiração ou energia vital no interior; Metáforas marcando a presença de uma energia animadora. *Começando com a respiração:* Redescobrimo o corpo e mente através da prática; Treinamento como preparação de atuantes; O ponto inicial: A Respiração / Exercícios preliminares de controle da respiração; Exercício 1; Exercícios 2,3 e 4; O exercício do braço não dobrável do *aikido*; Tensão muscular e intenção; Trabalhando energeticamente com uma imagem ativa; Gráfico 1: Três modos de consciência do corpo-mente; Rumo à atualização de um paradigma psicofísico alternativo de ação através do corpo; Um exemplo de trabalho psicofísico em um ator asiático: dança-drama

kathakali; A fisicalização do pensamento: o estado ideal da consciência do ator; Rumo à atualização de um paradigma psicofísico de atuação. *Uma abordagem ativa de atuação e expressão:* Teorias e metateorias sobre atuação / Improvisação de Beckett em Ohio; Interpretando “leitor” na improvisação Beckett em Ohio / O Problema do corpo e o dualismo corpo-mente; Atuação como um processo de “eu posso”: uma visão ativa; A percepção é ativa e relacional; As implicações de uma forma ativa na atuação; Rumo a um modelo dos modos corporificados de experiência do ator; Um paradoxo fundamental: “o corpo ausente”; O corpo de superfície extática / Gráfico 2: Os quatro modos de experiência corporais do ator / O corpo visceral “recessivo”; O corpo extático interior; O corpo exterior extático; O corpo mental do ator como uma *gestalt*; O corpo do ator como o corpo quiasmático; Discussão final.

Atrizg: Mano, fiquei tonta só de olhar pra essa porcaria aí. Mas fazer o quê? (resignada e jogando o outro lado do sapato no mar) Acho que tô fudida mesmo!

Luka: Vamos lá então. (deixando seu par de tênis na margem da ponte e segurando a mão de Atrizg).

Atrizg: Caramba, isso é pedra!? É pedra bruta! Uma ponte de pedra bruta vai acabar com meu pé. Deixa eu colocar meu sapato?

Luka: (dando os primeiros passos na ponte) Claro que não. E além do mais, acabaste de arremessar o “encardido” no mar. Presta atenção no motivo de começarmos pela *ponte de pedras*:

O trabalho do ator e diretor de teatro russo, Constantin Stanislavski (1863–1938), revolucionou as abordagens ocidentais de atuação no final do século XIX e início do século XX. Stanislavski foi o primeiro a usar o termo “psicofísico” (*psikhofizicheski*) voltado à atuação ocidental para descrever uma abordagem focada tanto na psicologia quanto na fisicalidade do ator, ambas aplicadas na atuação do personagem que tem por base o texto. ^{P4}

Atrizg: Eita porrra! Estas pedras vieram da Rússia? E do início do século passado? Agora que me lasquei de vez. Esta ponte é mais velha que minha avó. Deve tá quase pra cair! E que invenção de moda é esta de “psicofísico”?

Luka: Deixa de ser ignorante e segue caminhando. Não tá vendo a textura e consistência das rochas

sedimentares que dão sustentação pra ponte? Duvido que houve outro material mais adequado pra enfrentar este mar brabo que tá aí embaixo.

Atrizg: É verdade. Agora que me dei conta que o mar tá bastante agitado.

Luka: Pois é. Ficaste tão assustada com o tamanho da ponte que esqueceste de olhar pro mar que se formou bem embaixo. Isso tem a ver com tua pergunta sobre o “psicofísico”. São águas milenares que nasceram da foz do mar chamado *Plato–Cartesianus*. Reza a lenda que desde Platão quem se banha nestas águas está fadado a acreditar que o corpo é separado da mente. Por isso esta ponte foi construída com rochas sedimentares capazes de resistir à ação do tempo e deste tipo de mar.

Atrizg: E o que isso tem a ver com o psicofísico?

Luka: Tudo. Afinal estamos caminhando numa ponte que nos levará ao paradigma alternativo de atuação psicofísica. Ou seja, caminhamos com o objetivo de aprender como desenvolver nosso trabalho de atuação sem incorrer numa abordagem que separe o “corpo” da “mente”.

Atrizg: Sinceramente, acho tudo papo furado! Pra fazer teatro, basta decorar um texto e incorporar um personagem.

Luka: Acreditamos nisso durante séculos, mas graças a estas pedras russas aqui, hoje podemos pensar e trabalhar de maneira diferente. Olha só como o mapa de Zarrilli nos mostra como estas pedras foram se sedimentando para se tornar esta ponte:

Elementos-chave da abordagem psicofísica em constante evolução de Stanislavski foram elaborados a partir de duas fontes principais: o trabalho do psicólogo Théodule Armand Ribot (1839–1916) e as versões limitadas do *yoga* indiano disponíveis para Stanislavski na Rússia da virada do século, filtradas através do então popular ocultismo e espiritualismo (Wegner 1976: 85–89, Carnicke 1993: 131–145, White, 2006: 73). Desde seu foco inicial na memória afetiva até seu método posterior de ações físicas, Stanislavski sempre *tentou* superar o que dividia “a mente do corpo, o conhecimento do sentimento, a análise da ação” (Benedetti, 1982: 66).^{P5}

Atrizg: Caramba. Tá ficando complexo. Acho melhor voltar, enquanto ainda consigo ver a margem de onde partimos. Meus pés estão ficando machucados destas pedras.

Luka: Nem pensar. Pega esta pequena trilha de ferro aqui à esquerda, sugerida por Sharon Marie Carnicke:

As teorias psicofísicas de [Ribot] [...] afirmam que a mente e o corpo são uma unidade, e que as emoções não podem ser experimentadas sem sensação física [...] Como Stanislavski escreve em *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, Parte I, “Em cada ação física há algo de psicológico, e no psicológico, algo de físico (Carnicke 1998: 178)”.^{P6}

Atrizg: Égua, essa trilha de ferro tá gelada. E esta ponte de ferro range mais que as escápulas velhas da minha rede de dormir.

Luka: Pára de reclamar de tudo e observa como esta trilha de ferro se agrega bem à ponte de pedras de onde partimos.

Stanislavski usa o termo “psicofísico” com seu significado mais evidente e comum: “inter-relacionar ou existir entre o físico e o psíquico”, ou “participar do físico e do psíquico” (*Webster’s Third International Dictionary*, 1976: 1833). Certamente o trabalho do ator ocorre nesse território entre o que nós ocidentais pensamos como o “físico” e o “psíquico”, ou o “exterior” e o “interior”. Mas o que constitui cada elemento desse composto? Qual é a relação entre físico e psíquico, exterior e interior? É possível desenvolver uma linguagem e uma teoria da atuação que não sejam vítimas de nosso inerente dualismo ocidental “mente–corpo”?^{P7}

Atrizg: Tô vendo é a hora de pegar um tétano nesta ponte de ferro, nojenta e enferrujada.

Luka: A salinização do mar é que provoca este desgaste no ferro. Mas não te preocupa. Estamos chegando numa parte onde o ferro está bastante preservado. É só dobrar novamente à esquerda...

Atrizg: (Interrompendo) Agora que percebi esse monte de ramificações que estas pontes vão fazendo. Tá parecendo um labirinto de pontes sobre este mar violento.

Luka: Dobra nesta com a placa indicando Joel Pfister.

Desde meados do século XIX até o século XX, várias versões da psicologia passaram a determinar como os ocidentais costumam pensar e falar sobre o “eu”, a experiência e a vida “interior”, incluindo as “emoções”. Como suposições particulares sobre o “eu” e sobre a subjetividade tornaram-se normativos, parecem bastante comuns para ocultar sua invenção histórica. Mas, como explica Pfister em *Inventing the Psychological*, é crucial “reavaliar a premissa (não histórica)... de que o psicológico é um princípio universal, um ‘princípio fixo de inteligibilidade’, uma base – estabelecida pelos psicólogos – para a explicação da motivação, caráter e comportamento” (Pfister

e Schnog 1997: 42). Historiadores, sociólogos, psicólogos, atores e teóricos da atuação devem “examinar e contextualizar” o próprio psicológico “como uma categoria histórica, um fenômeno cujos significados culturais e significado social se alteraram ao longo do tempo e, portanto, exigem explicação” (Pfister, 1997: 42).^{P8}

Atrizg: Quer dizer que este mar violento que é capaz de amaldiçoar quem nele resolver tomar banho, nem sempre foi assim?

Luka: Tá ficando esperta, hein. Isso mesmo. As águas do *Plato–Cartesianus* ficaram assim turbulentas ao longo da história, e parece que cada vez mais avessas à ideia de integrar “corpo e mente” num organismo só. (Apontando para a próxima curva da trilha de ferro) Hora de voltar para a ponte de pedras.

Atrizg: Oh, xiri!!! Agora que comecei a entender as coisas temos que voltar pra tortura daquela ponte de pedras!

Stanislavski descreveu como a “partitura física” do ator, uma vez aperfeiçoada, deve ir além da “execução mecânica” para um nível “mais profundo” de experiência que “é arredondado com um novo sentimento e... se torna, digamos, psicofísico em qualidade” (1961: 66). Em *Minha Vida na Arte*, Stanislavski descreveu o ideal estado de consciência ou concentração do ator como aquele em que ele “reage não só em sua visão e audição, mas em todo o resto de seus sentidos. Ele abraça sua mente, sua vontade, suas emoções, seu corpo, sua memória e sua imaginação” (1948: 465). O ideal para Stanislavski era que “em toda ação física... há oculto alguma ação interior, alguns sentimentos” (1961: 228).^{P9}

Atrizg: A única ação física que desejo realizar agora é sentar e descansar.

Luka: É uma boa ideia, mas anda só mais um pouquinho até aquela estátua indiana cravada no alto do arco da ponte.

Atrizg: (Apontando) Em frente à ponte de bambus?

Embora o seu conhecimento de *yoga* fosse limitado e pudesse ter sido extraído exclusivamente de livros em sua biblioteca, Stanislavski adaptou exercícios e princípios específicos de *yoga* para ajudar a sintonizar e aumentar a percepção sensorial do ator no desempenho. Indiscutivelmente o elemento material mais importante emprestado do *yoga* por Stanislavski foi o *prana* (ou o composto sânscrito, *prana–vayu*) – a respiração, o vento, a energia vital ou a força vital entendida para circular dentro de si. Stanislavski forneceu uma descrição bastante precisa do movimento do *prana*, como segue:

“O *Prana* move-se, e é experimentado como o mercúrio, como uma serpente, de suas mãos até as pontas do dedo, de suas coxas aos seus dedos do pé [...] O movimento do *prana* cria, em minha opinião, ritmo interno” (Carnicke, 1998: 141).^{P10}

(Sentados diante da estatua indiana e de frente a trilha de bambus)

Luka: Não é linda?

Atrizg: Sinto tranquilidade. Mesmo com o barulho deste mar violento aqui em baixo, olhando pra estátua, consigo relaxar.

Luka: Então, fecha os olhos e tenta fazer este exercício que a Vera Soloviova me contou:

[Nós] trabalhamos muito na concentração. Imaginamos um círculo à nossa volta e enviamos raios de comunicação *prana* para o espaço e para o outro. Stanislavski diz: “envie o *prana* para lá – eu quero alcançar por meio das pontas dos meus dedos – para Deus – para o céu – ou, mais tarde, para meu parceiro. Eu acredito em minha energia interior e eu a irradio para fora – para expandi-la”. (White, 2006: 79)^{P11}

Atrizg: Caramba!!! Quase dormi, de tanto que relaxei.

Luka: Que bom que conseguiu descansar. Nossa jornada só está no começo. Vamos! (Levantando-se)

Atrizg: (Ainda sentada e relaxada) Vamos seguir pela ponte de bambus?

Luka: Ainda não. Olha só o tanto de trilhas que a ponte de pedras nos oferece (apontando à frente):

O legado de Stanislavski é profundamente diverso. É como um carvalho envelhecido – cada ramo principal com suas próprias torções, voltas, nós etc. – alguns dos quais se transformam em si mesmos. O tronco primário e muitos de seus ramos principais incluem aqueles principalmente interessados, como foi o próprio Stanislavski, com atuação de personagens que tem por base o texto. Alguns desses ramos foram desenvolvidos por aqueles que estudaram e/ou trabalharam diretamente com Stanislavski e permaneceram na Rússia, como Maria Osipovna Knebel (1898–1985) ou Vasily Osipovich Toporkov (1889–1970) (Carnicke, 1998: 151). Outros foram desenvolvidos por aqueles que trabalharam e treinaram por um tempo com Stanislavski, mas emigraram da Rússia Soviética para o Ocidente. Os primeiros entre eles estavam Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya que fundaram o *American Laboratory Theater* (1923–1926). Michael Chekhov (1891–1955) fundou o Estúdio de Teatro Chekhov em Dartington Hall, Reino Unido (1936/1938), e sobre a emigração para os Estados Unidos desenvolveu sua própria abordagem em Ridgefield, Connecticut (1938/1942) e mais tarde em Hollywood.^{P12}

Atrizg: É muita ponte pra pouca gente! Que inferno. Preferia ficar por aqui, sentada e sentindo o... como é o nome estranho que Stanislavski usa pra fazer os atores respirarem?

Luka: Prana. Espero que não seja só deslumbre de iniciante. Vamos seguir pelas pedras. Anda (Ajudando-na a se levantar).

Atrizg: (Levantando-se e recomeçando a caminhar) Ai minha caceta! Odeio pedras. Ahrrrr! (Pausa) É impressão minha ou esta parte da ponte está com as pedras mais desgastadas?

Luka: Ainda bem que notou. Foi uma parte da ponte bastante atacada e quase caiu.

Sharon Carnicke relata como as autoridades soviéticas estavam tão perturbadas pelo idealismo da filosofia hindu, que informava partes do trabalho de Stanislavski, que "censores atacavam o interesse de Stanislavski pelo yoga" e expurgaram o *prana* da edição russa de Stanislavski, em 1938, passando a enfatizar o seu método tardio de ações físicas, obscurecendo a importância do simbolismo e do formalismo do *yoga* em seu trabalho (1998: 144, 1-2).

Nos Estados Unidos, as altamente problemáticas traduções inglesas do trabalho de Stanislavski por Elizabeth Hapgood (Stanislavski, 1936, 1949, 1961), o domínio das versões de métodos americanos da abordagem de Stanislavski e "um *ethos* orientado individualmente para Freud, privilegiou as técnicas psicológicas do Sistema de Stanislavski sobre as do físico" (Carnicke, 1998: 1). Esta preocupação precoce nos Estados Unidos com a psicologia e a criação de uma vida emocional verdadeira para o personagem significava que, assim como a versão soviética, a importância do simbolismo, formalismo e *yoga* no sistema de Stanislavski, em constante evolução, também eram obscurecidas. ^{P13}

Atrizg: O que é aquilo brilhando ali distante? (Não contém a ansiedade e sai correndo em direção ao brilho)

Luka: (Gritando) Cuidado! Vai devagar. São pontes... (tentando alcançá-la) Pontes de vidro! (Param no entroncamento entre a ponte de pedras e a ponte de vidro. Ela deslumbrada, ele ofegante e preocupado.)

Quando Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou eventualmente visitaram a América durante os anos de 1923-1924, os atores americanos conheceram uma versão particular de Stanislavski baseada no repertório realista que a companhia realizou e em uma série de palestras públicas sobre o sistema de atuação de Stanislavski. Enquanto nos Estados Unidos, o Teatro de Arte de Moscou apresentou quatro peças de seu bem estabelecido repertório precoce - *Tsar Fiodor* de Alexei Tolstoi, *The Lower*

Depths de Maxim Gorki e *The Cherry Orchard* and *Three Sisters* de Anton Chekhov (Benedetti, 1999: 282-287), não houve performances do trabalho mais experimental de Stanislavski, como as peças simbolistas de Maeterlinck. / Os atores americanos estavam tão curiosos sobre o "sistema" de Stanislavski que ele deu permissão para que seu ex-aluno e assistente na turnê, Richard Boleslavsky, desse uma série de seis palestras públicas. "Boleslavsky enfatizou a importância da memória emocional, desenvolvendo a técnica para além da prática original de Stanislavski" (Benedetti, 1999: 286). E isso na época em que Stanislavski "colocava maior ênfase em tarefas e ações físicas" no desenvolvimento de seu próprio processo. A combinação de performances do repertório realista e das palestras de Boleslavsky criou uma imagem distorcida e incompleta dos interesses de Stanislavski como diretor, bem como sua abordagem à atuação. ^{P14}

Atrizg: São lindas. Vamos atravessá-las! Por que esta cara de "cu espantado"?

Luka: Não percebeu de onde vem o brilho destas pontes?

Atrizg: Sei lá. O que interessa? O importante é sair deste caminho de pedras. Meu pé tá todo esfolado.

Luka: Estas pontes não possuem brilho próprio, apenas refletem a luz e tudo que está a sua volta. E esqueceu que estamos atravessando o mar *Plato-Cartesianus*?

Atrizg: Poxa, mas podemos pelo menos dar uma passadinha por lá?

Luka: Mas vai com calma. Diferente das pedras, estas pontes são frágeis e cortantes.

Provavelmente, o mais influente daqueles que treinaram com Boleslavsky e Ouspenskaya no American Laboratory Theater, mas nunca diretamente com Stanislavski foi Lee Strasberg (1901-1982) - o indivíduo mais identificado com o desenvolvimento da atuação do método americano. (...) Ele se concentrou em desenvolver um ator que "pode criar de si mesmo"... Para fazer isso, o intérprete deve "recorrer ao inconsciente e ao subconsciente" (Krasner, 2000a: 134). Através de exercícios de "memória afetiva", o ator "recorda eventos importantes de sua vida e, em seguida, tenta lembrar apenas as facetas mais intensas" (ibid. : 132). Ao exercitar a "memória afetiva", o ator recorda e experimenta emoções que serão liberadas por ele no palco (ibid. : 133). Strasberg advertiu os atores que a emoção "sempre deve ser apenas emoção lembrada. Uma emoção que acontece agora espontaneamente está fora de controle - você não sabe o que vai acontecer com ela..." (ibid. : 136). Apesar de tais advertências, o fundamento

do sistema de Stanislavski, como Strasberg ensinou, direcionou-se a encontrar a “verdade emocional” (Smith, 1990: 424–425).^{P15}

Atrizg: Meu santo caralho! É muita viagem mesmo. Já pensou eu liberando meu “inconsciente”?

Luka: Certamente teríamos uma avalanche de doces obscenidades. (Pausa, risos) Já que enveredamos por aqui vamos seguir até a próxima ponte de vidro à direita, onde consta a trilha de Sonia Moore. E vamos rápido que já entardeceu:

Ao descrever como o ator cria um personagem, Moore dá a impressão de que o personagem é um objeto logicamente construído pela mente (psico) através da análise textual e, em seguida, literalmente colocado *dentro* do corpo físico em desempenho. Para Moore, a mente é um recipiente - um lugar onde as “emoções” são “armazenadas” (1979: 65) para serem revividas no momento da atuação. Para Moore, a mente afirma o “controle consciente” sobre o corpo e a experiência (ibid.: 34). Ela diz a um de seus alunos, “deixe *seu* corpo expressar o que você tem em sua mente,” (ibid. : 35, ênfase adicionada). Ela convida os alunos a uma imagem na mente e, em seguida, pede: “certifique-se de que seu corpo expressa esta imagem” (ibid. : 37). O que está primeiro *na mente* é então colocado *no corpo*. Ela instrui as pessoas a “pensar, pensar e fazer com que seu corpo projete o que está *em sua mente*” (ibid.: 42, ênfase adicionada). A mente como um recipiente de imagens permanece separada do corpo. O controle é fornecido pelo que Moore várias vezes chama de “pensamento”, “lógica” ou “controle consciente”, isto é, a mente racional cartesiana. Supõe-se que tudo o que está “na mente” pode ser transferido para o corpo. Precisamente *como* essa transferência da mente para o corpo ocorre nunca é discutida.^{P16}

Atrizg: Minha santa cacetinha. É impressionante como daqui dá pra perceber bem o reflexo do *Plato–Cartesianus* na ponte de vidro. Agora entendi tua preocupação.

Luka: Vamos sair daqui antes que escureça de vez. Vamos seguir pela trilha de madeira, logo ali à frente. Ela nos levará de volta até a ponte de pedras.

Das muitas outras abordagens do trabalho baseado em Stanislavski nos Estados Unidos, duas foram criadas quando Stella Adler (1901–1992) e Sanford Meisner (1905–1997) - ambos membros do *Group Theatre* e que trabalhavam com Strasberg - romperam com ele em 1934 e 1935 respectivamente. A separação de Adler com Strasberg, em 1934, foi motivada por cinco semanas de trabalho com o próprio Stanislavski em Paris em um papel em *Gentlewoman*. / “O que mais impressionou Adler foi a insistência de Stanislavski na ação física como base para criar

uma poética, sua rejeição de qualquer abordagem direta aos sentimentos e seu abandono, exceto como último recurso, da Memória Emocional que, sob a influência de Boleslavsky, se tornara uma característica da atuação Stanislaviskiana na América. (Benedetti, 1999: 351)”^{P17}

Luka: Segue adiante, vamos passar a noite na ponte de madeira de Bella Merlin.

Ligado à linha de pensamento de Stanislavski, a atriz profissional, autora e professora Bella Merlin sugeriu recentemente que é hora de ir além dele, ou seja, além das limitações das versões anteriores de Stanislavski, indo ao encontro direto com o falecido autor russo, como praticado e ensinado na Rússia. (...) Merlin fornece uma reavaliação articulada, não absurda e pragmática do trabalho psicofísico em Stanislavski à luz dos ensinamentos recentes do autor na Rússia e do estudo da estrutura dramática pós-moderna e do histórico dele (Carnicke, 1998). Focando em particular no processo de Stanislavski da “análise ativa”, desenvolvido no final de sua carreira, o ator trabalha constantemente de modo autônomo através da improvisação. A ênfase está em “agir, fazer, experimentar, tocar” (Merlin, 2001: 253). Merlin fornece uma abordagem abrangente e prática de Stanislavski em que não há “divisão entre corpo e mente, mas um contínuo” (ibid. : 27). O estado ideal do ator psicofísico de Merlin é descrito como “constante improvisação interior” (ibid. : 28) - um estado no qual o ator se abre, age e responde ao ambiente performativo em que ele habita no momento.^{P18}

Atrizg: Não tô vendo onde vou conseguir atar minha rede. Vamos dormir no chão?

Luka: Pensa pelo lado bom: é um chão de madeira, não de vidro. Boa noite.

Atrizg: Ahrrrr. Que inferno!!!

TRABALHANDO COM CORDAS - “COMEÇANDO COM A RESPIRAÇÃO”^{P19}

Luka: (Sacolejando a Atrizg, que ainda dorme) Acorda. Acorda. Tá na hora de seguir.

Atrizg: (Bocejando) Éguaaaaaaaaaaaa!!! O sol ainda nem raiou! Me deixa dormir.

Luka: Deixa de preguiça. Temos muito caminho pra percorrer hoje. (Já seguindo caminho pela ponte de madeira) Tá vendo mais ali na frente, no cruzamento com a ponte de pedras?

Atrizg: (Se espreguiçando e começando a andar contrariada) Mal consigo enxergar meu nariz.

Luka: (Correndo na direção indicada anteriormente; os primeiros raios de sol despontam no horizonte).

É aqui que começamos. Preparada pro início do treinamento?

Atrizg: (Algum tempo depois ao alcançar Luka, o sol já se mostra completamente no horizonte) Tá falando do quê? (Estarrecida ao se deparar com a nova ponte) Ai meu caralinho!!!

Luka: Tô falando do estado de “quietude no centro”^{P20}, necessário para se “manter imóvel enquanto não se está imóvel”^{P21}. Sem estes princípios, jamais conseguirá atravessar esta ponte de cordas.

Treinar o ator para “se manter imóvel enquanto não se está imóvel” significa necessariamente uma transformação da relação do praticante com seu corpo e mente na prática, e também de como se conceitua a relação entre eles.^{P22}

Atrizg: (Exclamando) Tô fodida na pica do quati que é de osso e custa a gozar!!! Pára de graça! É impossível seguir por esta ponte. Meus pés tão todos esfolados das pedras; e depois como é que vou me equilibrar numa ponte que é formada somente por duas cordas?

Luka: Tudo bem. Calma. Vamos seguir primeiro por essa ponte de bambus paralela à ponte de cordas. É a ponte que o próprio Zarrilli construiu e atravessou.

Começo com minha própria experiência desse processo de transformação para ilustrar as confusões comuns, bem como as peculiaridades características deste duplo processo. Minha história ocorre entre as quadras de esporte, em que muitos homens americanos da minha idade foram aculturados em práticas e paradigmas particulares da relação corpo-mente, e Kerala, no sul da Índia, nos *kalaris* ou templos físicos e palcos onde praticantes de *Kalarippayattu* e a dança-drama *Kathakali* são aculturados a uma compreensão e prática muito diferentes da relação corpo-mente.^{P23}

Atrizg: (Com certo deslumbre) Esta ponte tem uma estátua parecida com àquela que encontramos antes de fazermos o exercício do *prana*. Mas ela balança muito.

Luka: Para quem está acostumado a se banhar no *Plato-Cartesianus* é necessário primeiro sair de suas águas turbulentas, e deixar a pele secar com o tempo. Quietude no centro; persistência; disciplina e muito treino. Este é o segredo. Quanto mais tentarmos enxugar a pele com acessórios inúteis, estaremos provocando mais balanço e instabilidade na ponte de bambus.

Simultaneamente, através do longo processo prático de repetição das formas básicas, gradualmente comecei a sentir uma mudança na qualidade do relacionamento com o meu corpo no exercício ou no palco - estava descobrindo uma energia interna que eu gradualmente podia controlar e modular física e vocalmente no desempenho ou quando, no momento da expiração, sentia a energia ao desferir um golpe. Eu estava passando de uma preocupação com a forma física, externa para a consciência da dimensão (psico) interna mais sutil de como entender completamente uma ação. Meu corpo e minha mente estavam começando a se tornar um, na prática. Eu era capaz de entrar em um estado de maior consciência e sensibilidade para o meu corpo-mente e respiração na ação e, simultaneamente, mantendo minha consciência e energia sensíveis ao ambiente imediato. Eu estava começando a me “manter imóvel, enquanto não se está imóvel”. / Ênfase o início porque todos os dias de prática durante meus períodos iniciais de treinamento na Índia, assistia um mestre como Govindankutty Nayar apresentar este estado ideal de se “manter imóvel, enquanto não se está imóvel”. Por exemplo, quando ele executava a postura do leão no *kalarippayattu*, por trás do êxtase momentâneo havia uma plenitude interior palpável refletida em seu olhar concentrado e em sua prontidão para responder - como um animal - a qualquer coisa que pudesse acontecer no ambiente imediato. Govindankutty Nayar estava apresentando um estado no qual, como o Senhor Brahman, o de Mil Olhos, “o corpo se torna todos os olhos” (*meyyukannakuka*). Do meu ponto de vista, quando o “corpo se torna todos os olhos”, equivale ao mesmo princípio de Benedetti, isto é, se “manter imóvel, enquanto não se está imóvel”. Este é o estado ideal de prontidão que o ator deve apresentar.^{P24}

Atrizg: Tô é paralisada com esta história. Tô achando que é coisa de truque de cinema. Na vida real isso não acontece. Tudo papo furado. Mil olhos? Só tenho três olhos e o terceiro não fica na testa.

Luka: Então, torce pra estar errada, pois do contrário nunca conseguiremos atravessar a ponte de cordas que tá chegando.

Quando A. C. Scott iniciou o “Programa de Teatro Experimental Asiático”, em 1963, e encontrou pela primeira vez atores americanos, ele observou: “Fiquei preocupado com o naturalismo casual que os estudantes americanos de teatro associavam a atuação, impressionado pela vitalidade que desperdiçavam desnecessariamente, incomodado pela verborragia articulada na natureza psicológica do teatro e consternado pela sua frágil extensão de concentração que se manifestava em uma atitude pouca disciplinada, que parecia surgir de uma incapacidade de perceber que em um ator silencioso ainda deve permanecer uma presença física no palco e na sala de ensaio”. (Scott 1993: 52).^{P25}

Atrizg: (Em frente à outra ponte de cordas) Por que eu fui reclamar das pedras. Bom pelo menos é uma ponte de cordas aparentemente mais instável: tem as duas laterais pra se segurar e tábuas amarradas na base que servem pra firmar os passos. Quer saber: vou passar é correndo pra me livrar disso numa vez só (Sai em disparada atacando a ponte de cordas. Depois dos passos iniciais a ponte começa a balançar a tal ponto que Atrizg, em desespero, se agarra às cordas laterais pra não ser arremessada ao mar).

Luka: (Rindo, se aproximando lenta e tranquilamente) Tanta ansiedade e pressa pra quê? Pra terminar agarrada igual uma lagartixa na parede? Esqueceu do exercício do *prana*? Da quietude no centro? (Passando por ela e seguindo adiante).

Atrizg: Puta que pariu! Socorro. Me tira daqui!!!

Luka: Vou te esperar no entroncamento da próxima ponte de cordas. Vê se não demora. Não esquece da respiração.

Atrizg: Infernooooooooo!!!

Scott começou a usar o *t'ai chi ch' uan* para treinar atores "muito antes que o interesse atual nas formas asiáticas de treinamento físico tivesse varrido a América" (Scott, 1993: 52). Implícito no uso de Scott do *t'ai chi ch' uan* como uma disciplina de treinamento de ator não estava apenas uma rejeição ao tipo de atenção exclusiva dos atores norte-americanos relacionada a um paradigma psicológico e/ou comportamental de atuação, mas também uma tentativa de atualizar um paradigma psicofísico alternativo. ^{P26}

Luka: (Deitado no entroncamento de ponte de cordas). Acho que é ela que está vindo ali. Até que não demorou muito. Foram apenas duas estações do ano. Um bom começo pra quem tem tanta energia explosiva.

Atrizg: Tu és um monstro. Quase morri. Tô toda dolorida, cansada, com o corpo e a mente em frangalhos. Exausta.

Luka: Um bom sinal. Precisamos seguir. A trilha que nos levará até as cordas de Zarrilli não está muito longe. Aproveita os últimos quilômetros pra treinar ainda mais a disciplina. Vais precisar. (Segue novamente sozinho. Com passos mais lentos ela o segue).

Nisto, Scott foi inspirado por Jacques Copeau, por sua própria experiência de praticar *t'ai chi ch' uan*, e pelas suposições religio-filosóficas

que informam tais práticas asiáticas tradicionais. Em 1913 Copeau, com Charles Dullin e Louis Jouvet com sua trupe de onze, retiraram-se para o campo francês para treinar e preparar uma companhia e repertório. (...)

Para realizar esse estado de imobilidade, Copeau queria desenvolver uma forma de treinamento do ator que não era o do atleta para quem o corpo permanece um instrumento ou ferramenta. Ele queria um treinamento através do qual "os corpos normalmente desenvolvidos se tornassem capazes de se ajustarem, *se entregando* a qualquer ação que pudessem fazer". (...)

O que quer que eles façam deve ser feito com simplicidade em um estado de sinceridade, ou seja, "um sentimento de calma e poder... que permita ao artista (...) se apropriar do que está expressando e dirigir sua expressão" (Cole e Chinoy, 1970: 220). ^{P27}

Luka: Chegamos.

Atrizg: Não acredito que voltamos pra desgraça desta ponte que só tem duas cordas: uma pra pisar e outra pra se segurar.

Luka: Não voltamos. Avançamos até ela. Não percebes uma pequena diferença?

Atrizg: Vai por inferno!!!

Luka: De nada. Vou te contar mesmo assim. Observa que ela tem pedaços de bambus estabilizando o percurso a cada cinquenta metros de ponte.

Atrizg: Sai da minha frente, senão vou usar estas cordas pra te enforcar. Juro que este é o sonho da minha vida!

Luka: Deixa de drama. Vou seguir na frente. Lembra do que Zarrilli falou: é preciso que o "corpo se torne todos os olhos". (Começa a atravessá-la. Vez por outra observa de soslaio para ver a reação de Atrizg que se mantém imóvel no início da ponte. Suspirando em voz baixa). Pelo menos já aprendeu a dominar a ansiedade. Vamos, eu sei que consegue.

Baseado em meus anos de treinamento de *kalarippayattu* com Gurukkal Govindankutty Nayar, C. Mohammed Sherif, Gurukkal de Sreejayan, Mohamedunni Gurukkal, e Raju Asan, no treinamento de *t'ai chi ch' uan* com AC Scott, e treinamento de *hatha yoga* com Chandran Gurukkal e Dhayanidhi, eu teci um complementar conjunto de disciplinas psicofísicas que começam e terminam cada dia de treinamento com uma série de exercícios simples de controle da respiração. O treinamento começa com a respiração porque oferece um caminho

psicofísico para a sintonia prática do corpo e da mente. A respiração atenta fornece um ponto inicial para compreender um estado ideal de consciência corpo-mente e de prontidão em que o "corpo se torna todos os olhos" e é capaz de "se manter imóvel enquanto não está imóvel".^{P28}

Luka: (Entardeceu) Ela continua imóvel. Que merda. (em voz alta) Eu sabia que não ia conseguir. Devias ter ficado na bosta de roça da tua família. Só serves mesmo pra plantar milho e feijão. Me fez perder tempo. Não passa de uma inútil, covarde, fracassada. Devias te jogar de cabeça e se afogar nas águas fétidas do *Plato-Cartesianus*. Eu me livraria desse fardo imprestável e pestilento que tô carregando há um tempão. Vai pra baixa da égua!!!

Atrizg: (Deixando escapar um leve sorriso no canto da boca e em voz baixa.) O tigre também aprende truques convivendo com o jumento. (Começa a caminhar, muito lentamente provocando instabilidade contínua, mas moderada na ponte, com alguns momentos de solavancos).

Usando *hatha yoga*, *t'ai chi ch' uane kalaripayattu*, os participantes se permitem explorar três disciplinas corporais, cada uma das quais exige que eles desenvolvam e manifestem sua energia em modos qualitativamente diferentes de corporificação e expressão. No *hatha yoga*, a pessoa está fisicamente imóvel, mas a sua energia é internamente ativa, animando a postura. Baseado no paradigma da *yoga*, o *kalaripayattu* tem momentos de êxtase dentro de sequências que são dinâmicas e fluidas, e manifestam tremendo poder e energia. Embora bonita em seu fluxo, suas sequências têm precisas e fortes liberações imediatas de energia em alguns de seus chutes, saltos e passos. Em contraste, o *t'ai chi ch' uan* é macio, circular, mas por trás disso a suavidade tem poder e uma força enraizada.^{P29}

Luka: (Num misto de satisfação e indignação) Sua desgraçada filha da mãe. Eu te odeio!

Atrizg: Também te odeio! (Longo silêncio. Ouvem-se apenas, o barulho das águas turbulentas do *Plato-Cartesianus* e de ambas as respirações).

O processo de treinamento é inicialmente pré-performativo. A preocupação inicial não é o fim - em uma apresentação final - mas sim o fato de o ator tomar o tempo necessário para trabalhar em si mesmo. O *self* em que se trabalha não é o *self* psicológico/comportamental, mas sim o *self* psicofísico - o *self* experiencial/perceptivo constituído no momento pela percepção sensorial, percepção e atenção ao corpo-mente no ato de fazer e como resposta ao ambiente. Ao permanecer dentro dos exercícios, ao não permitir que a mente perca a atenção da respiração

sempre presente e ainda manter uma consciência aberta para o ambiente, o praticante começa um processo que explora as sutilezas da relação entre os elementos físico mental/cognitivo/perceptual, tecidos juntos, simultaneamente e em jogo no trabalho incorporado.^{P30}

(Uma tempestade se forma no céu. Os ventos aumentam consideravelmente provocando forte impacto na ponte que agora balança bastante)

Luka: (olhando sereno pro céu) Vamos seguir. Segura firme nas cordas e mantém a atenção na respiração...

Manter o olho externo focado através de um ponto à frente e manter o olho interior focado em perceber inspirações/expirações para e a partir da região abaixo do umbigo é uma maneira de manter nossas analíticas mentes ocupadas. (...) Idealmente, *não se pensa* no exercício, mas estando atento à respiração e, literalmente, seguindo-a em sua jornada de ida e volta no corpo-mente, é mais provável que fique imerso no fazer. O praticante entra em uma relação com a respiração através da execução. Depois de várias repetições desses exercícios respiratórios iniciais, convido o praticante a "imaginar que seus olhos literalmente foram transferidos para o abdômen inferior, aproximadamente duas polegadas abaixo do umbigo. 'Olhe' através do ponto de foco externo à frente deste lugar abaixo do umbigo."^{P31}

(A tempestade deságua sobre a ponte que continua balançando bastante)

Atrizg: Tá ficando muito escorregadio. Não tô conseguindo firmar os pés e as mãos. Falta muito pra chegar num lugar seguro?

Luka: Já estais num lugar seguro. Continua trabalhando a respiração, e segue caminhando: um passo de cada vez, sem pensar no passo que veio antes e nem no que vem depois.

Estando com os pés na largura do ombro, os joelhos levemente flexionados, as mãos em seus lados, mantendo o olho externo/olhar focado em frente, mas através do ponto em que seus olhos estão focados. Mantendo os pés firmemente enraizados no chão através das solas dos pés e do olhar externo à frente, permita que o olho interior se concentre na respiração. Mantendo a boca fechada, siga o caminho da respiração na inspiração, seguindo seu caminho através do nariz, e para baixo, para a região cerca de dois a três centímetros abaixo do umbigo. À medida que a respiração chega nesta região, deixe-a encher, expandindo o diafragma. Mantendo o olho interior focado na respiração, siga a expiração de baixo do umbigo para cima através do tronco, através do nariz, mantendo o tempo todo o sentido da conexão da respiração com a região do umbigo à medida que o diafragma se contrai. Repita a inspiração após a respiração

para baixo, e em uma expiração após a respiração de volta, para cima e para fora. Se houver uma distração, reconheça-a e traga sua atenção e foco de volta para seguir a inspiração ou a expiração. Sentir o momento da iniciação da inspiração, sua continuação à medida que ela é atraída para dentro e para baixo, e o momento de sua conclusão. Sentir o espaço entre este momento de conclusão da inspiração e o momento da iniciação da expiração. Este espaço entre eles é aquele lugar onde reside o potencial de impulso e ação; portanto, *é o espaço onde a atuação começa.* ^{P32}

(A tempestade se mantém firme)

Atrizg: Tô tremendo de frio. Não consigo me mexer. O vento frio e os pingos de chuva estão me matando.

Luka: Não tem vento frio; não tem pingos de chuva. Se continuar trabalhando a respiração vai perceber que tu podes te confundir com a tempestade. Não pensa no vento, te tornas o vento; não pensa nos pingos de chuva, te torna os pingos de chuva. Não pensa na tempestade, seja a tempestade.

Mantendo o foco do olho externo no horizonte através do ponto à frente, e mantendo o olho interior na respiração, comece um compromisso ativo com o seguinte: "Imagine que há um lago claro e calmo de água localizado no abdômen inferior, dois dedos abaixo do umbigo - aquele ponto do qual você está olhando. Imagine que esta piscina calma e clara abaixo... através de suas coxas... joelhos... panturrilhas... e direto através dos pés até o chão. Esta constante e clara piscina de água está sempre presente e disponível para você. / Imagine que a partir desta clara piscina calma, há um pequeno fluxo, mas contínuo, de água que começa a subir da piscina... para cima através de seu torso inferior... seu peito... seu ombro direito... Mantenha esse fluxo sempre ligado à piscina abaixo através de seus pés... ela continua a fluir através do ombro direito, braço, cotovelo direito, antebraço e através da palma e as pontas dos dedos da mão direita... Invisível, mas contínuo, o fluxo de água está jorrando agora através das pontas dos dedos até chão... Redirecione esse fluxo lentamente, permitindo que o braço/mão suba à altura do ombro. O contínuo do fluxo de água está agora diretamente à frente, saindo pela parede em direção ao ponto de fuga no horizonte em direção ao qual você está olhando. / [O ajudante é convidado a ficar ao lado do praticante, colocando uma mão logo acima do cotovelo, e a outra sob o pulso.] / Enquanto a ajudante coloca suas mãos, não se distraia. Continue seguindo a respiração. Mantenha a imagem da água que flui constantemente para fora através das pontas dos dedos, calma. / Ajudantes aplicam uma pequena quantidade de pressão... mais... agora o máximo". ^{P33}

(A tempestade continua por meses; a ponte balança. Entre os dois um cúmplice silêncio. Eles

avançam sobre a trilha de cordas, demoradamente. Durante a caminhada que segue em silêncio, sobressaltos inesperados de ambos interrompe, por vezes, o estado de tranquilidade cultivado nos semblantes. Segue a tempestade, o vento, a chuva, o balanço da ponte, a silenciosa troca de olhar, de energia, de afeto, de cuidado...)

Atrizg: Sou tempestade...

Ao praticar exercícios psicofísicos como yoga, *kalaripayattu e t'ai chi ch'uan*, sob a orientação de um professor mestre, assumimos que haverá uma mudança progressiva e refinamento na relação corpo-mente que é diferente da relação corpo-mente normativa e cotidiana. Como vimos, tal prática começa com o corpo externo e progride do externo para o interno, rumo à realização de uma relação cada vez mais sutil e refinada na prática. ^{P34}

Luka: Se tornou tempestade. Parabéns. Agora se torne ponte. (Avança com passos firmes até o próximo entroncamento de pontes onde há uma pequena plataforma de metal prateada).

Fenomenologicamente falando, nunca se pode experimentar uma mente ou corpo de forma independente... "Aspectos mentais" e "aspectos corporais" foram abstraídos com tanta frequência que há uma tendência a acreditar que esses termos têm correlatos experienciais independentes exatos. Embora possa haver aspectos mentais e aspectos corporais dentro de toda experiência vivida, a presença de qualquer um inclui experiencialmente a presença do outro. Esta relação pode ser descrita como sendo "polar" ao invés de "dual", porque mente e corpo exigem-se uns aos outros como uma condição necessária para ser o que são. A relação é simbiótica. (Shaner, 1985: 42-3) ^{P35}

Atrizg: Demorei?

Luka: O tempo necessário pro teu aprendizado.

Atrizg: A tempestade parou. E agora? O que faremos aqui nesta plataforma?

Luka: Pausa pra aprender a dominar as tempestades que virão. Vamos seguir a trilha de David Edward Shaner. Depois voltamos pras cordas.

Shaner diferencia três modos de consciência do corpo-mente. Em uma das extremidades do espectro está o tipo de consciência "corpo-mente" reflexiva, discursiva (1985: 48), na qual a dimensão sinestésica é menos evidente. Neste modo de consciência, estamos usando o lado direito do nosso cérebro para analisar um problema matemático, resolver um quebra-cabeça ou fazer a marcação de um texto. Podemos nos tornar completamente absorvidos pensando em algo e, momentaneamente, esquecer que temos um corpo. (...) Nós estamos usando a consciência de terceira

ordem enquanto escrevemos e/ou lemos. Análise e compreensão de um texto dramático específico é, naturalmente, uma parte importante da preparação para desempenhar um papel específico; contudo, a análise e/ou a pontuação são formas de preparação para abordar a concretização de um papel. ^{P36}

Atrizg: Vejo muita gente completamente absorvida pelas telas dos celulares. O pescoço e a coluna dessas pessoas devem sofrer bastante.

Luka: É um bom exemplo. Só não cai na armadilha de achar que o corpo está segregado da mente, por conta disso. Não está. (Seguem caminhando).

Na outra extremidade do espectro, a partir de formas proposicionais de conhecimento, é a consciência do corpo—mente de primeira ordem que é pré-reflexiva. Imagine que você está fora de casa para uma caminhada na floresta. Você não está determinado a ir a qualquer lugar específico. Não há nada específico em sua mente. Você está simplesmente andando, e em um estado de liberdade, ouvindo o ambiente. Nossa experiência vivida neste estado é a mais ingênua, natural ou inocente. Não há intencionalidade em caminhar, pensar, fazer. Nesse estado “pode-se sugerir que pensamos com nosso corpo e agimos com nossa mente e vice-versa” (1985: 46). ^{P37}

Luka: Tudo é uma questão de onde colocamos a ênfase de nossa consciência. Já percebeu que já faz um tempinho sem nenhum resmungo, palavrão ou rabugice?

Atrizg: Meu xiri!!!

Luka: Tava demorando.

Atrizg: Tô brincando.

Luka: Então, quando colocamos a ênfase em praguejar a tempestade, investimos energia em tentar compreender por qual motivo tamanha adversidade se abateu sobre nós.

Atrizg: Quando me tornei a tempestade, me integrei a ela sem intencionalidade, sem “porras e caralhos” me enchendo o saco. Caramba. Parece simples, mas sofri pra entender isso.

Luka: Às vezes o problema é que queremos ENTENDER, ao invés de simplesmente agir sem intencionalidades. Mas isso não é tudo. Depois de se tornar tempestade é preciso se tornar ponte.

A consciência do corpo—mente de segunda ordem também é pré--reflexiva, mas com uma diferença. Este é o estado ideal para estar em desempenho através de modos assíduos de prática corporificada,

como arte marcial, *yoga* ou atuação. É um estado não intencional de “presenciar” (Shaner, 1985: 52–53) em que o “horizonte é uma *gestalt*” de possibilidades. Este horizonte de possibilidades é a estrutura de uma sequência de artes marciais, uma postura de *yoga*, ou a marcação de atuação desenvolvida em ensaios. No início, um exercício ou ação pode ser preenchido com intencionalidade – estamos *tentando* fazê-lo ao invés de simplesmente fazê-lo. ^{P38}

Luka: Nunca TENTE fazer alguma coisa. FAÇA. A prerrogativa da TENTATIVA instaura um lapso mínimo de tempo, suficiente para estabelecermos metas idealizadas, projeções que comprometem a qualidade e o fluxo natural do que se passa no momento presente. Não se pode TENTAR ficar pronto para reagir a situações e ambientes. É necessário ESTAR PRONTO.

Na percepção de segunda ordem, as tensões corporais e as intenções mentais, portanto, recuam para o fundo. “As tensões e as intenções são como a lama colocada em um fluxo claro... Elas se apresentam como obstáculos ao fluxo de presença e a consciência fica enlameada... Quando as tensões e intenções são neutralizadas, a capacidade de resposta à situação pode ser imediata” (ibid.). / Na consciência de corpo—mente de segunda ordem, também se “pensa com o corpo e age com a mente”, mas fazemos isso enquanto expressamos a estrutura ou a forma dentro da qual se atua. No desempenho, nossa consciência/atenção é polar, isto é, move-se inconscientemente entre elementos corporais e perceptivos dentro da atividade estruturada. ^{P39}

Atrizg: É engraçado. Parece papo de filme de arte marcial: “Pensar com o corpo e agir com a mente”. Capturar a mosca no ar, dobrar a colher com a mente, arrebentar pedaços de madeira com chutes, saltar de terraços de prédios, mover as coisas de lugar com a força da mente...

Luka: Embora o cinema valorize bastante o lado exótico desse pensamento, quando se treina “mente e corpo” com disciplina, persistência e dedicação somos capazes de coisas surpreendentes. O importante é nunca TENTAR.

Atrizg: Sempre pensei que o segredo fosse exatamente a TENTATIVA.

Luka: Hora de voltar pras cordas. Vamos por aqui (indicando onde fazer a curva).

Os sistemas filosóficos não ocidentais e suas disciplinas relacionadas à prática reconhecem que “a questão do corpo—mente não é simplesmente uma especulação teórica, mas é originalmente uma experiência prática vivida (*taiken*), envolvendo o

agrupamento de toda a mente e corpo. O teórico é apenas um reflexo dessa experiência vivida” (Yuasa, 1987: 18). Exceto pelo movimento fenomenológico, a tradição filosófica ocidental sempre perguntou: qual é a relação entre a mente e o corpo? Em contraste, as teorias orientais da mente–corpo começam perguntando: “Como se dá a relação entre a mente e o corpo (através do cultivo)? Ou o que ela se torna?” (Yuasa, 1987: 18).^{P40}

Atrizg: Já entendi. Mas temos que seguir mesmo pela ponte de cordas do Zarrilli? Passamos uma tempestade de meses nela. Já não foi o suficiente?

Luka: A formação de novas tempestades é quase imprevisível. Por isso devemos estar sempre prontos pra enfrentá-las. Esta ponte de cordas é uma maneira de nos deixar sempre em alerta.

Atrizg: Mas podíamos tirar um dia de folga, umas férias, um descanso, estabelecer um feriado: “o dia da tempestade”.

Luka: Cala a boca e vai logo! (Empurrando–a para seguir adiante pelas cordas).

Atrizg: Infernooooo!

Mas o que, precisamente, é adquirido ou trazido para a realização através de treinamento corporal a longo prazo? O primeiro a ser alcançado é adquirir *um certo tipo e qualidade* de relação entre quem faz e o que feito. O praticante realizador “ideal” é aquele que conseguiu e é capaz de manifestar na prática uma relação intensificada e focalizada (interna e externa) com atos específicos: a concentração para o praticante de meditação, o alvo para o praticante marcial e as tarefas dentro da marcação do ator.^{P41}

Atrizg: Puta que pariu!

Luka: Tava demorando. O que foi?

Atrizg: Nem parece a mesma ponte de meses atrás.

Luka: A ponte é sempre a mesma. A diferença está em quem faz a travessia.

Atrizg: Hum. Agora tá todo se achando o Sr. Miyagi do norte. Sai pra lá projeto de guru do Jurunas.

Luka: Não te distrai, cabeça! Continua.

Ao encontrar um meio de superar a “separação” entre a mente e o corpo, uma compreensão psicofísica e prática de atuação disponibiliza ao ator uma alternativa ao modelo de criação psicológica/comportamental do personagem, muitas vezes baseado de forma cognitiva. A prática de disciplinas como *t'ai chi ch'uan* e *kalaripayattu* permite que os alunos descubram a respiração no corpo e através

de exercícios de atuação, aplicar essa percepção qualitativa do corpo ao desempenho. (...) O treinamento em disciplinas psicofísicas intensivas que cultivam o corpo–mente, capacita o ator como um meio de fazer escolhas de atuação encarnadas, e não simplesmente escolhas que permanecem como intenções vazias.^{P42}

Luka: Já que tu estais me sacaneando me chamando de Myiagi do Jurunas, vamos fazer uma pequena incursão pela ponte de bambus do Yuasa Yasuo, “meu primo” de terras muito distantes:

Atrizg: Obaaaa!!! Finalmente pausa pro sushi.

Yuasa afirma que a pessoa sensível ao *ki*, por meio de disciplinas como as artes marciais, ativa “um sistema mediador que liga a mente e o corpo” (ibid.:59), superando assim a dicotomia mente–corpo de Descartes. Para Yuasa, o fluxo interno de *ki*–energia traz à consciência o que ele chama de “circuito emoção–instinto”. O indivíduo que apresenta uma consciência intuitiva da energia *ki* é capaz de canalizar essa energia em todo o corpo, é capaz de controlar e estendê–la para fora do corpo, seja através de ação vocal, ou em ação física, ou em imagens.^{P43}

Atrizg: Essa trilha de bambus é um alívio pros pés. “Ki” trilha heim? E “Ki” narrativa maluca é essa hein? (Risos).

Luka: É só ganhar um pouco de confiança que fica toda cheia de gracinhas. Vai brincando com coisa séria. Quero ver na hora “Ki” tiver que usar Ki na tua jornada criativa. Quero ver a cara “Ki” vais fazer quando eu disser “Ki” não tem Ki nenhum na tua atuação, “Ki” tua cena é um grande “KiMerda”!!!

Atrizg: (Séria) Acho melhor nos concentrarmos no “teu primo” de novo. Ahrrrrrrrr!!! (baixo) Que falta de senso de humor.

Quão sem criatividade concebemos a imaginação. Soba influência do dualismo cartesiano, a imaginação é muitas vezes considerada simplesmente como uma “imagem” concebida como algo na mente. Do ponto de vista de Yuasa e da fenomenologia, *imaginar* é um ato psicofísico de todo o corpo. Para o ator concretizar uma imagem, como visualizar a gaivota na peça de Chékhov – de mesmo nome – significa muito mais do que ver a gaivota projetada na tela de sua mente. O ator treinado *através do corpo*, que começou a apresentar “*ki*–sensibilidade”, deve ser capaz, de forma intuitiva, de concretizar uma conexão ligada a essa imagem, que é palpável através do corpo do ator – a partir das solas dos pés, através dos olhos e do topo da cabeça.^{P44}

Luka: É o mínimo que esperamos de alguém que se dedica a jornadas tão duras e extenuantes, como

as que estamos atravessando. (Súbito) Lembrei de uma coisa importante. Precisamos seguir em direção às novas pontes de ferro.

Atrizg: Que droga, agora que tava curtindo os bambus.

Luka: Rápido. Senão às encontrarmos rápido, corremos o risco de ser confundidos com charlatões.

DO FERRO AO ALGODÃO - "UMA ABORDAGEM ATIVA DE ATUAÇÃO E EXPRESSÃO" P45

Atrizg: Tem certeza que não podemos continuar pela trilha dos bambus?

Luka: Absoluta. E vê se pára de reclamar. Achei que já tinhas tido experiência suficiente até aqui pra compreender que os caminhos que seguimos são imprevisíveis. Olha ali. (Corre e pára diante de outro entroncamento de pontes) É aqui.

Atrizg: Eita, minha caceta! É imensa, e parece infinita.

Luka: Como todas as outras até aqui.

Atrizg: É, mas esta ponte tem um monte de ramificações, trilhas, bifurcações... A gente vai se perder!

Várias ferramentas metodológicas complementares são usadas para abordar a relação corpo-mente na atuação neste capítulo - a fenomenologia pós-Merleau-Ponty de Alva Noë (2004), Drew Leder (1990), Shigenori Nagatomo (1992a, 1992b) e Yuasa Yasuo (1987, 1993); a linguística filosófica de George Lakoff e Mark Johnson (1999, 1980; Johnson, 1987), que reconsideram o papel fundamental da encenação e da experiência em formações linguísticas/cognitivas; a ciência cognitiva desenvolvida no trabalho de Francisco Varela e colaboradores (1991) e James Austin (1998); e uma abordagem ecológica à percepção desenvolvida pelo antropólogo social Tim Ingold (2000).^{P46}

Luka: Calma. Esqueceu que trouxemos a bússola do Zarrilli.

Atrizg: Só de olhar fiquei "doidinha do meu cu". E começamos por onde?

Luka: Vamos por essa ponte de ferro que corta as águas do *Plato-Cartesianus* bem ali onde (apontando)...

Atrizg: (Interrompendo) Mas justo esta que parece desafiar as correntes marítimas. Olha só a força das ondas batendo nas vigas de sustentação. Tá tremendo tudo. Isso não vai dar certo.

Rejeitando a suposição exclusiva das ciências naturais e da psicologia moderna que tratava o corpo físico (Körper) como uma coisa, objeto, instrumento ou máquina sob o comando e controle de uma mente que tudo conhecia, desafiando o pensamento cartesiano, Merleau-Ponty reivindicou a centralidade do corpo (Leib) e determinou a experiência como o próprio meio pelo qual o mundo entra em existência e é experimentado. (...) Para Merleau-Ponty, o foco da investigação filosófica mudou do "eu penso" para um exame do "eu posso" do corpo, ou seja, a sensibilidade como modo de entrar em relação inter-sensorial com objetos ou com o mundo (1964: 87). Dermot Moran resume a contribuição de Merleau-Ponty, sem dúvida nenhuma, como produzindo "o exemplo mais detalhado da maneira pela qual a fenomenologia pode interagir com as ciências e as artes para fornecer um relato descritivo da natureza do ser-no-corpo humano" (2000: 434).^{P47}

Luka: Não é hora de ficar com medinho bobo. O que seria da história da humanidade sem as grandes obras de engenharia que parecem desafiar as leis naturais?

Atrizg: Olha, eu tô cagando pra leis da natureza. Só quero esta bosta de ponte suporte a fúria das águas desse mar insano e furioso aí embaixo.

Luka: Se chegamos até aqui, podemos seguir com segurança. E vê se te concentras mais na ponte do que no *Plato-Cartesianus*.

Quando Merleau-Ponty mudou o estudo do "eu penso" para o "eu posso" do corpo, ele colocou o fundamento filosófico para um relato mais processual de como nossa relação com os mundos que habitamos é constituída por nosso envolvimento inter-sensorial e inter-subjetivo com esses mesmos. Entre outros estudiosos, Francisco Varela e seus associados, argumentaram por considerar a experiência e sua relação com o pensamento como processuais - uma visão que desafia o modelo estático idealista. Varela afirma: "Propomos como nome, o termo ativo para enfatizar a crescente convicção de que o pensamento não é a representação de um mundo pré-concebido por uma mente pré-concebida, mas é a determinação de um mundo e de uma mente na base de uma história da variedade das ações que um ser no mundo executa. A abordagem ativa leva a sério, então, a crítica filosófica da ideia de que a mente é um espelho da natureza." (1991: 9)^{P48}

Atrizg: Égua. Agora que percebi que esta é bem diferente daquela ponte de ferro do início de nossa caminhada.

Luka: É sinal de que deslocou a atenção do mar pra ponte.

Atrizg: Aquela ponte do "robô" era de um ferro feio, parecia antigo, desgastado, enferrujado...

Luka: RIBOT!!! A ponte era do Théodule Armand Ribot. Cabeçada!!!!

Atrizg: (Rindo) Ah, dá no mesmo. O que importa é que o material é bem diferente.

Luka: É ferro galvanizado. Resiste muito mais aos processos corrosivos.

Implícito na teoria de Merleau-Ponty do corpo como um “eu posso” há uma teoria da percepção. A filosofia ocidental há muito vê a percepção e a ação como distintas. Como Maximilian de Gaynesford explica: “Nesta visão antiga, a mente recebe informações sensoriais de seu ambiente, informações que são então estruturadas por vários processos cognitivos e alimentadas no córtex, motor para produzir ação. Essa visão parece errônea por inúmeras razões neurofisiológicas, comportamentais e filosóficas. Devemos, em vez disso, tratar a percepção e a ação como constitutivamente interdependentes. (2003: 25)”^{P49}

Atrizg: (Falando alto) Tô começando a entender o motivo de usarem este material: o mar parece cada vez mais furioso, por aqui.

Luka: (Também falando alto em virtude do barulho do mar) Vamos pegar aquela trila ali à esquerda.

Atrizg: Não ouvi direito, vai na frente.

Luka: (Tomando a dianteira e indicando) Dobra nessa bifurcação da James Gibson.

Um dos primeiros a desafiar a velha visão da percepção e a defender percepção e a ação como interdependentes foi o psicólogo James Gibson. (...) Gibson adotou uma abordagem radicalmente diferente. Ele rejeitou a noção desenvolvida pela primeira vez por Descartes de que a mente é um órgão separado que opera sobre os dados que os sentidos corporais fornecem. Ele argumentou que: “A percepção [...] não é a realização de uma mente em um corpo, mas do organismo como um todo em seu ambiente, e é equivalente ao próprio movimento exploratório do organismo através do mundo. Se a mente se encontra em algum lugar, então, não é “dentro da cabeça” e nem lá fora no mundo. Pelo contrário, é imanente na rede de caminhos sensoriais que são criados em virtude da imersão do receptor em seu ambiente. (Ingold, 2000: 3)”^{P50}

Atrizg: (Alto) Por que as pontes têm esses nomes esquisitos?

Luka: (Alto) Pra homenagear quem as construiu.

Atrizg: (Alto) E não tem nenhum João, José, Maria, Ana, Carlos... sei lá. Só esse povo com nome de gente de “nariz em pé”.

Luka: (Alto) É nome de gente como a gente. A diferença é que são de terras distantes. (Indicando) Outra bifurcação. Vamos pelo Alva Noë:

Um dos defensores dessa nova visão da interdependência da percepção e da ação é o filósofo Alva Noë. (...) A tese de Noë é que “perceber é uma maneira de agir. A percepção não é algo que acontece a nós, ou em nós. É algo que fazemos... o mundo se torna disponível àquele que percebe através do movimento físico e da interação” (2004: 1). (...) Noë argumenta que a percepção é como a sensação de um toque: “O conteúdo da percepção não é como o conteúdo de um quadro. Ou seja, o mundo dado à consciência não se apresenta de uma só vez, tal como o detalhe pode ser visto num quadro. Na visão, como no tato, nós ganhamos a relação perceptual por pesquisa ativa e exploração. (2004: 33)”^{P51}

Atrizg: (Alto e rindo) O Noë é filho do Noel? Do papai Noel? O Alva, filho daquele de cabelo e barba alva!!!

Luka: (Alto) Tem horas que me dá vontade de te jogar no mar. Deixar tudo pra trás e seguir sozinho.

Atrizg: (Alto) Deixa de drama. Foi só uma piada inocente. Esta jornada já é tão estressante e cansativa, e senão brincarmos um pouco dá vontade de se jogar no mar mesmo.

Luka: (Alto) Certo. Mas não te distrai demais, do contrário podes tropeçar no teu humor e cair lá embaixo do mesmo jeito. (Indicando) Outra bifurcação, Tim Ingold é a ponte agora.

Em paralelo à perspectiva de Noë, o antropólogo Tim Ingold adota uma “abordagem ecológica da percepção” (2000:3) (...). Para Ingold, o “organismo inteiro em seu ambiente” não é um ser limitado, mas sim constituído por um “processo em curso, em tempo real: ou seja, um processo de crescimento ou desenvolvimento” (ibid. : 19– 20). Este processo de crescimento ou desenvolvimento consiste na aquisição de habilidades perceptivas. Para Ingold, a noção de habilidades envolve, mas não deve ser reduzida, habilidades corporais; em vez disso, as habilidades perceptivas são “as capacidades de ação e percepção de todo o ser orgânico (mente e corpo indissolúveis) situado em um ambiente ricamente estruturado” (ibid. : 5).^{P52}

Atrizg: (Alto) Tudo bem. Mas pelo que tô “percebendo”, é possível reagir ao ambiente com “humor” e sem distração. Por exemplo: sigo percebendo a textura da ponte, o som furioso do mar se chocando nas vigas de sustentação, a cor do céu, a tua voz, o vento forte... e ainda sim fazer uma piada com o nome da ponte.

Luka: (Alto) Tens razão. Acho que fiquei ligeiramente mareado. Assume a frente, agora. Pega a bússola.

A experiência perceptiva genuína não depende apenas do tipo e da qualidade da estimulação que recebemos, mas antes é constituída pelo nosso uso ou exercício do conhecimento sensório-motor. “Para que a mera estimulação sensorial constitua a experiência perceptiva - isto é, para que ela tenha um verdadeiro conteúdo que apresente o mundo -, o perceptor deve possuir e usar o *conhecimento sensório-motor*” (ibid .: 10). O conhecimento perceptivo é, portanto, o conhecimento prático, isto é, o saber nasce por meio das interações com o mundo. ^{P53}

Atrizg: (Alto) Acho que não vamos precisar de bússola. Já consigo enxergar um novo entroncamento de pontes bem à frente. (Corre até lá).

Luka: (Alto) Sem ansiedade, caramba.

Atrizg: Nunca pensei que ficaria feliz em encontrar a ponte de cordas de novo.

Luka: Felizmente, antes de sair voando, a borboleta hiberna em seu casulo.

Atrizg: Até que enfim. Não aguentava mais aquele barulho do mar se chocando com os pilares de ferro.

Luka: O mar continua furioso e barulhento aqui. A diferença é que a ponte está numa altura em que o barulho nos causa menos incômodo.

Atrizg: Já percebi que cada ponte de corda que encontramos é feita de maneira diferente. Esta, por exemplo, parece um triângulo de cabeça pra baixo, feito de três cordas: uma pra andar, e duas pra apoio lateral com as mãos.

Luka: No formato é idêntica à primeira.

Atrizg: Mas tem alguma coisa a mais que não consigo identificar.

Luka: Esta é de fibra de algodão, enquanto àquela era de fibra sintética.

Atrizg: Caramba, é mesmo. Por isso é que dá a sensação de ser leve, suave, macia...

Luka: Preparada pra seguir?

Atrizg: Claro que sim. Este tipo de ponte já conheço há bastante tempo. (Segue em frente).

Desenvolvemos uma bateria ou repertório de habilidades sensório-mo-toras e modos de

estar atentos, que são a base do nosso encontro perceptivo com o mundo. No nível mais simples, possuir conhecimento sensório-motor nos permite, por exemplo, compreender nossa relação espacial com as coisas. (...) No nível mais complexo de modos incomuns de prática de habilidades corporais, há uma forma ou sensação cada vez mais sutil que é intrínseca a atividades corporais específicas, como a prática de *kalaripayattu*, *t'ai chi ch' uan* ou *yoga*, ou ao desempenhar um espetáculo bem ensaiado. (...) À medida que se aprende uma forma específica de movimento, como o *kalaripayattu*, a postura do elefante ou os movimentos de abertura do *t'ai chi ch' uan* na forma reduzida, tanto o padrão quanto a boa qualidade de sua relação com a repetição de cada forma constituem o que Noë descreve como uma forma sensório-motora de conhecimento. ^{P54}

Atrizg: (Bem à frente) Viu só, não tem mais mistério pra mim. Consigo manter o equilíbrio e a tranquilidade sem grandes solavancos. Bem diferente da primeira experiência. Lembra?

Luka: Que bom! (em solilóquio) Espero que continue assim quando a noite chegar: será preciso acender a chama, cultivá-la e seguir caminhando.

Atrizg: Falou alguma coisa?

Luka: (Dissimulando) Pedi pra continuar firme e tranquila.

Quando construímos uma marcação de atuação durante os ensaios, como para *Ohio Impromptu*, a marcação constitui uma forma de conhecimento corporificado, sensório-motor para o ator. (...) Essas formas de conhecimento perceptivo não estão presentes em lugar algum no meu cérebro, mas sim, o conteúdo dessa experiência perceptual (passada) está virtualmente disponível e presente para mim, o ator. Faço ajustes no momento, conforme necessário. A forma ou a estrutura da marcação de atuação está disponível para a execução no momento em que iniciamos a entrada na encenação/expressão de cada ação na partitura. A estrutura/forma está disponível como um horizonte de possibilidades. ^{P55}

Atrizg: Tá anoitecendo. Vamos parar em algum entroncamento, pra descansar?

Luka: (Firme) Segue.

Atrizg: Mas daqui a pouco não vai dar pra enxergar nada.

Luka: (Firme) Segue!

Atrizg: Que merda!!! Pentelho de buceta escroto!!!

Quando se inicia uma forma de movimento, ou se quando se executa uma marcação de ação, a relação de cada pessoa com cada repetição específica

da mesma forma ou estrutura é semelhante, mas diferente. Idealmente, no momento presente da ação, não se pensa na forma/estrutura, nem se baseia em alguma representação mental dela, nem se tenta reproduzir a experiência da última repetição; em vez disso, se instaura uma certa relação com a forma/estrutura no momento presente da ação através da consciência perceptiva/sensorial desenvolvida. ^{P56}

Atrizg: Não consigo enxergar mais nada. Égua, não sei o que faço. Tô “doidinha do meu cu”.

Luka: Não vais conseguir continuar no escuro, não és Jedi. Então, o que vais fazer?

Atrizg: Te dar um soco na cara!!!

Luka: Guarda tua energia pra coisa mais importante. Segue em frente, mais adiante encontraremos uma pequena bifurcação iluminada. Já consegues ver?

Atrizg: Ai céus, tô fodida. (Pausa) Ei, tô vendo sim (avança).

Luka: Então, aproveita bem...

15 de setembro de 2006, o Teatro Gilbert Hemsley, Madison, Wisconsin. Esta noite é a primeira das oito apresentações do Projeto Beckett. Acabamos de receber a nossa chamada de cinco minutos para Ohio Impromptu. Andy Crook (Ouvinte) e eu (Leitor) saímos do nosso camarim, imagens espelhadas um do outro em nossos longos casacos pretos, calças pretas e longas perucas brancas. (...) Entrando no teatro, verificamos a colocação de nossas cadeiras brancas de costas retas, verifiquei com o gerente da casa quanto tempo temos até que eles abrissem as portas e deixassem a plateia entrar. “Três minutos.” Tomamos nossos assentos na mesa branca de 4 X 8. Andy e eu nos sentamos em nossas cadeiras. (...) “Dois minutos.” Eu verifico a colocação precisa do livro na mesa a minha frente. Seguindo o nosso aquecimento vocal anterior, coloco a palma da minha mão direita no meu esterno e repito um conjunto de pulsos vocais fortes e ressonantes - “ha, ha, ha, há” - num tom que vibra o meu esterno. Com meu foco externo dirigido para fora através do teatro, minha voz “soa” tanto no meu corpo quanto no espaço. (...) Nos últimos momentos antes que a casa seja aberta e o público entre, eu “sôo” o texto vendo se eu acerto o ressonador do peito no passo correto na linha de abertura, (...) Minha atenção muda para minha respiração. Eu sigo minha inspiração enquanto ela lentamente cai desce para o meu abdômen. Mantendo minha atenção primária na minha inspiração e expiração, eu abro a minha consciência auditiva para Andy cerca de três passos à minha esquerda... ouvindo a respiração dele. (...) As portas são abertas e o público, conversando ao entrar, é como uma parede de energia e som que se deslocam para o espaço. Seu som passa por mim. Estou ciente disso, mas não me distraio. Minha consciência sensorial e

atenção não são singulares, mas múltiplas, tomando fôlego enquanto tento sincronizar minha respiração com Andy. (...) Seguindo a respiração, quando sinto que o sinal de iluminação está cheio de calor e intensidade, e que a plateia realmente se instalou e a última tosse foi tossida, a primeira linha do texto sai inesperadamente da minha boca. Um tom com pouca cor, mas que, no entanto, ressoa no meu esterno: “Pouco há o que dizer ... Em uma última tentativa ..” (...) Assim como minha consciência sensorial/perceptiva está aberta, minha imaginação também está aberta. Ao ler a linha de abertura, as associações momentaneamente se apresentam para mim na periferia da minha consciência/atenção. Normalmente há uma sensação de um fim iminente... o fim *desta* leitura particular da história - só resta uma página para virar neste livro... o fim de uma vida - a de meu pai... a de minha mãe ...Meu próprio ...? ^{P57}

Atrizg: Não entendi bulhufas. O que estamos fazendo aqui?

Luka: Querias que visses com os próprios olhos. É uma corda de algodão iluminada pela chama de Zarrilli e Andy Crook.

Atrizg: Quem é Andy Crook? Que chama? Do que está falando?

Luka: Falo da chama de vida que todo atuante deve levar consigo, pra iluminar suas pontes de corda de algodão. A chama é pessoal. Cada um deve acender a sua própria chama. E depois de acesa, cuidar pra que ela não apague durante a travessia.

Atrizg: Ai meu xiri! Só faltava essa. Como é que vou fazer fogo aqui no meio do nada?

Luka: Boa pergunta. Mas isso é problema TEU!!! Continua andando...

Andy Crook e eu não somos construções abstratas, mas sim pessoas específicas atuando no momento, isto é, sentindo, percebendo e imaginando um para o outro e para o ambiente, como organismos vivos, humanos. Nessa visão, atuar pode ser definido como esse processo psicofísico através do qual um mundo (teatral) é disponibilizado no momento de sua aparência/experiência tanto para os atores quanto para o público. No entanto, a descrição literal da atuação acima em *Ohio Impromptu* destina-se a fornecer alguma ideia de quão complexo é o fenômeno encenado e a experiência de atuar no momento em que ela ocorre. ^{P58}

Luka: Agora é contigo. Vai na frente e...

Atrizg: (Interrompendo) Mas ficou tudo escuro de novo. Como é que acendo a desgraça dessa chama????!!! (Acorda balança).

Luka: Ficar estressada só vai trazer mais problemas. Estavas caminhando no escuro antes. Então, deixa de ataque histérico. Sente as cordas e segue em frente.

À medida que se continua a repetir uma determinada forma ou estrutura ao longo do tempo, um campo maior de experiência se acumula como um campo de possibilidades em expansão. Idealmente, é possível improvisar dentro deste campo maior de possibilidades de movimento/ação. ^{P59}

Atrizg: Odeio ficar no escuro.

Luka: Nunca vi ninguém conseguir acender um fósforo no meio de uma ventania.

Atrizg: Que vá pro inferno: a escuridão, o fósforo e a ventania.

Luka: CALA A BOCA!!! (Pausa) Sente as cordas.

O ator envolvido em certas formas de treinamento constrói um repertório de habilidades sensório-motoras que proporcionam várias possibilidades de ação dentro do ambiente teatral. (...) Contudo, as formas também existem com um segundo conjunto de habilidades sensório-motoras - aquelas para aplicação, isto é, como se pode aplicar a energia/consciência a várias estruturas de desempenho ou dramaturgias. ^{P60}

Luka: Isso. (Pausa) Em silêncio é bem melhor. Continua...

(...) Então o treinamento que os atores realizam deve fornecer-lhes um meio prático e empírico de sintonizar suas percepções conscientes para que elas sejam capazes de ser imediatamente ajustáveis e sensíveis ao ambiente de desempenho moldado por uma dramaturgia particular. Este tipo de preparação deve ocorrer em dois níveis: a preparação da percepção consciente do ator, necessária para qualquer ambiente de desempenho e a preparação da consciência perceptual específica para um ambiente de desempenho particular, moldado por cada dramaturgia específica e pela necessidade de cada desempenho específico. ^{P61}

Luka: (Passagem de tempo grande) Leve como algodão. (Pausa) Duro como diamante. (Pausa) Continua...

A marcação de atuação de um ator é uma estrutura que está disponível para ele como uma gama de possibilidades baseadas na lógica estética de uma dramaturgia particular. (...) Trazemos o conhecimento sensório-motor acumulado no treinamento e no ensaio para suportar a experiência real de executar a partitura. No momento da apresentação estamos utilizando nossa experiência perceptiva/sensorial e o conhecimento corporificado cumulativo como

exploração habilidosa no momento do mundo teatral específico ou ambiente criado durante o processo de ensaio. ^{P62}

Luka: (Passagem de tempo grande) Uma fagulha apenas... Uma centelha... Nada mais que uma faísca... É o necessário para se começar um incêndio.

De acordo com este paradigma ou metateoria alternativa, pode ser mais útil considerar a atuação em termos de sua dinâmica energética do que em termos de representação. Ao invés de representação, um "teatro energético" - um "teatro não de significado", mas de "forças, intensidades, emoções atuais" (Lyotard, citado em Lehmann, 2006). (...) Nessa visão, o ator praticamente negocia, interior e exteriormente, via percepção em ação, em resposta a um ambiente. ^{P63}

Luka: (Contemplando-a) Lindo. Continua andando. Quando o brilho da chama desperta a noite, convida as sombras pra dançar. Loucos, demônios, sátyros, dragões, gênios, xamãs, ninfas, bruxas, ayamis, quimeras, exus, duendes, grifos, pitonisas, ciclopes, gopis, erês, sacis... Dançam incansavelmente festejando a chegada da viajante. Em rodopios flamejantes ela baila como se fosse a última dança, a última melodia, a última chance de inflamar o próprio ventre fazendo-o arder até o êxtase febril e violento. Incitada pelo alarido eufórico das criaturas da noite, a centelha que lhe consumia o ventre agora transborda pela genitália, pela boca e pelos olhos, a pele se inflama, o coração distribui lava pelas veias, seu sopro vital irradia labaredas... Dança como se fosse a própria chama sagrada de Huehuetotl... Em rodopios efusivos baila com Agni como se fosse o gêmeo Indra... Transubstanciada pela chama, ela não receia, avança rasgando a escuridão da noite despertando com fúria os prisioneiros da caverna. A eles é preciso cantar, a eles é preciso dançar, a eles é preciso queimar, a eles é preciso anunciar: Enquanto houver chama, haverá encontro! Enquanto houver fogo, haverá celebração!

CITAÇÕES ORIGINAIS

Referência Bibliográfica do Original:

ZARRILLI, Phillip. **Psychophysical Acting: An intercultural approach after Stanislavski**. First published 2009 by Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN. Simultaneously published in the USA and Canada by Routledge 270 Madison Avenue, New York, NY 10016.

P1 - Do original: "A landscape made of bridges" (p. 12).

P2 - Do subtítulo original "Historical context" (p. 25).

P3 - Do subtítulo original: "Part I - What is the actor's work?" (p. 24).

P4 - Do original: "Stanislavski was the first to use the term "psychophysical" (*psikhofizicheskii*) to describe an approach to Western acting focused equally on the actor's psychology and physicality applied to textually based character acting." (p. 25).

P5 - Do original: "Key elements of Stanislavski's constantly evolving psychophysical approach to acting are drawn from two main sources—the work of psychologist Théodule Armand Ribot (1839–1916) and the limited versions of Indian yoga available to Stanislavski in turn-of-the-century Russia, filtered through the then popular occultism and spiritualism (Wegner, 1976: 85–89; Carnicke, 1993: 131–145; White, 2006: 73). From his early focus on affective memory to his later method of physical actions, Stanislavski always attempted to overcome what divided 'mind from body, knowledge from feeling, analysis from action' (Benedetti, 1982: 66)" (p. 25).

P6 - Do original: "[Ribot's] psychophysical theories [...] state that the mind and body are a unit, and that emotions cannot be experienced without physical sensation [...] As Stanislavski writes in *An Actor Works on Himself, Part I*, 'In every physical action there is something of the psychological, and in the psychological, something of the physical.' (Carnicke, 1998: 178)" (p. 25).

P7 - Do original: "Stanislavski uses the term 'psychophysical' with its most obvious and commonplace meaning: 'interrelating or existing between the physical and the psychic,' or 'partaking of both physical and psychical' (Webster's Third International Dictionary, 1976: 1833). Certainly the actor's work takes place in this territory between what we in the West think of as the 'physical' and the 'psychic' or the 'outer' and the 'inner.' But what constitutes each element of this compound? What is the relationship between physical and psychic, outer and inner? Is it possible to develop a language and theory of acting which do not fall prey to our inherent Western body-mind dualism?" (p. 31).

P8 - Do original: "From the mid-nineteenth through the twentieth century various versions of psychology have come to determine how Westerners usually

think and talk about 'the self,' experience, and one's 'inner' life, including the "emotions." As particular assumptions about the 'self' and subjectivity have become normative, they appear sufficiently commonplace to hide their historical invention. But as Pfister explains in *Inventing the Psychological*, it is crucial 'to reassess the (unhistorical) premise ; that the psychological is a universal, a 'fixed principle of intelligibility,' a basis - established by psychologists - for the explanation of motivation, character, and behavior' (Pfister and Schnog 1997: 42). Historians, sociologists, psychologists, actors, and theorists of acting alike should 'scrutinize and contextualize 'the psychological' itself as a historical category, a phenomenon whose cultural meanings and social significance have altered over time and thus require explanation' (Pfister 1997:42)." (p.31).

P9 - Do original: "Stanislavski described how the actor's 'physical score', once perfected, must go beyond 'mechanical execution' to a 'deeper' level of experience which 'is rounded out with new feeling and; become[s], one might say, psychophysical in quality' (1961: 66). In *My Life in Art*, Stanislavski described the actor's optimal state of awareness or concentration as one in which he 'reacts not only on his sight and hearing, but on all the rest of his senses. It embraces his mind, his will, his emotions, his body, his memory and his imagination'(1948: 465). Stanislavski's ideal was that 'in every physical action ; there is concealed some inner action, some feelings' (1961: 228)." (p. 26).

P10 - Do original: "Although his knowledge of yoga was limited and may have been drawn exclusively from books in his library, Stanislavski adapted specific yoga exercises and principles to help attune and heighten the actor's sensory awareness in performance. Arguably the most important material element Stanislavski borrowed from yoga was prana (or the Sanskrit compound, prana-vayu)—the breath(s), wind, vital energy, or life-force understood to circulate within. Stanislavski provided a fairly accurate description of the movement of prana as it is experienced within as follows: "'Prana moves, and is experienced like mercury, like a snake, from your hands to your fingertips, from your thighs to your toes [...] The movement of prana creates, in my opinion, inner rhythm'" (Carnicke, 1998: 141)." (p.26).

P11 - Do original: "We worked a great deal on concentration. We imagined a circle around us

and sent 'prana' rays of communication into the space and to each other. Stanislavski said 'send the prana there - I want to reach through the tip of my finger-to God-the sky-or, later on, my partner. I believe in my inner energy and I give it out-I spread it.'(White, 2006: 79)." (p. 26).

P12 - Do original: "*Stanislavski's legacy is profoundly diverse. It is like an aging oak tree-each major branch with its own unique twists, turns, knots, etc.-some of which turn in on themselves. The primary trunk and many of its major branches include those primarily concerned, as was Stanislavski himself, with textually based character acting. Some of these branches were developed by those who studied and/or worked directly with Stanislavski and remained in Russia, such as Maria Osipovna Knebel (1898-1985) or Vasily Osipovich Toporkov (1889-1970) (Carnicke, 1998: 151). Others were developed by those who worked and trained for a while with Stanislavski, but emigrated from Soviet Russia to the West. First among them were Richard Boleslavsky and Maria Ouspenskaya who founded the American Laboratory Theater (1923-1926). Michael Chekhov (1891-1955) founded the Chekhov Theatre Studio at Dartington Hall, UK (1936-1938) and on emigration to the United States further developed his own approach in Ridgefield, Connecticut (1938-1942) and later in Hollywood.*" (p. 26-7).

P13- Do original: "*Sharon Carnicke reports how Soviet authorities were so troubled by the idealism of Hindu philosophy informing parts of Stanislavski's work that 'censors attacked Stanislavski's interest in yoga,' expunged prana from the 1938 Russian edition of Stanislavski's acting manual, and emphasized his late method of physical actions while obscuring the importance of symbolism, formalism, and yoga in his work (1998: 144; 1-2). / In the United States the highly problematic English translations of Stanislavski's work by Elizabeth Hapgood (Stanislavski 1936, 1949, 1961), the dominance of American method versions of Stanislavski's approach, and 'a Freudian-based, individually oriented ethos [...] privileged the psychological techniques of Stanislavski's System over those of the physical' (Carnicke, 1998: 1). This early preoccupation in the United States with psychology and the creation of a truthful emotional life for the character meant that, like the Soviet version, the importance of symbolism, formalism,*

and yoga in Stanislavski's ever-evolving system were also obscured." (p. 27).

P14 - Do original: "*When Stanislavski and the Moscow Art Theatre eventually toured America during 1923-1924, American actors came to know a particular version of Stanislavski based on the realist repertory the company performed and on a series of public lectures about Stanislavski's acting system. While in the US the Moscow Art Theatre performed four plays from their well-established early repertory - Alexei Tolstoy's Tsar Fiodor, Maxim Gorky's The Lower Depths, and Anton Chekhov's The Cherry Orchard and Three Sisters (Benedetti, 1999: 282-287). There were no performances of Stanislavski's more experimental work, such as Maeterlinck's symbolist plays. / American actors were so curious about Stanislavski's 'system' that he gave permission for his former student and assistant on the tour, Richard Boleslavsky, to give a series of six public lectures. At precisely the time when Stanislavski was 'placing greater emphasis on physical tasks and physical actions' in the development of his own process, 'Boleslavsky stressed the importance of emotion memory, developing the technique beyond Stanislavski's original practice' (Benedetti, 1999: 286). The combination of performances from the realist repertory and Boleslavsky's lectures created a distorted and incomplete picture of Stanislavski's directorial interests as well as his approach to acting.*" (p. 28).

P15- Do original: "*Arguably the most influential of those who trained with Boleslavsky and Ouspenskaya at the American Laboratory Theater but never directly with Stanislavski was Lee Strasberg (1901-1982) - the individual most identified with the development of American method acting. (...) He focused on developing an actor who 'can create out of himself' ; To do this the performer must 'appeal to the unconscious and the subconscious' (Krasner, 2000a: 134). Through exercises in 'sense memory', the actor 'recalls important events in their life, and then tries to remember only the sensual facets' (ibid.:132). Exercising one's 'affective memory' the actor experiences remembered emotion leading to a release of the actor's emotions on stage (ibid.: 133). Strasberg warned actors that emotion 'always should be only remembered emotion. An emotion that happens right now spontaneously*

is out of control—you don't know what's going to happen from it;' (ibid.: 136). In spite of such warnings the firm foundation of Stanislavski's system as Strasberg taught it lay in finding 'emotional truth' (Smith 1990: 424-425)". (p. 28).

P16 - Do original: "When describing how the actor creates a character Moore gives the impression that the character is an object logically constructed by the mind (psycho) through textual analysis, and then literally put into the physical body in performance. For Moore, the mind is a container—a place where the "emotions" are "stored" (1979: 65) to be re-lived in the act of performance. For Moore, the mind asserts "conscious control" over the body and experience (ibid.:34). She tells one of her students, "let your body express what you have in your mind," (ibid.: 35, emphasis added). She invites the students to take an image in mind, and then "make sure that your body expresses it" (ibid.: 37). What is first in the mind is then put into the body. She instructs people to "think, think and make your body project what is in your mind" (ibid.: 42, emphasis added). The mind as a container of images remains separate from the body. Control is provided by what Moore variously calls "thinking," "logic," or "conscious control," i.e., the Cartesian rational mind. It is assumed that whatever is "in the mind" can be transferred into the body. Precisely how this transfer from mind to body takes place is never discussed." (p.30).

P17 - Do original: "Two of many other approaches to Stanislavski-based work in America were created when Stella Adler (1901-1992) and Sanford Meisner (1905-1997)—both of whom were members of the Group Theater and worked with Strasberg—each broke with him in 1934 and 1935 respectively. Adler's 1934 break with Strasberg was prompted by five weeks of work with Stanislavski himself in Paris on a role in *Gentlewoman*. / 'What struck Adler most was Stanislavski's insistence on physical action as the basis for building a performance, his rejection of any direct approach to feelings and his abandonment, except as a last resort, of Emotion Memory, which, under the influence of Boleslavsky, had become a feature of Stanislavskian acting in America' (Benedetti, 1999: 351)". (p.29-30).

P18 - Do original: "From within the Stanislavski lineage, professional actress, author, and teacher

Bella Merlin has recently suggested that it is time to move beyond Stanislavski, i.e., beyond the limitations of earlier versions of Stanislavski and into a direct encounter with the late Stanislavski as practiced and taught in Russia. (...) Merlin provides an articulate, no-nonsense, and pragmatic reappraisal of Stanislavski's psychophysical process in light of recent teaching of Stanislavski in Russia and scholarship on postmodern dramatic structure and the historical Stanislavski (Carnicke, 1998). / Focusing in particular on Stanislavski's process of "active analysis" developed toward the end of his career, the actor constantly works on her feet through improvisation. The emphasis is "on acting, doing, experiencing, playing" (Merlin, 2001: 253). Merlin provides a comprehensive, practical approach to Stanislavski in which there is 'no divide between body and psychology, but rather a Continuum' (ibid.: 27). The optimal state of Merlin's psychophysical actor is helpfully described as one of 'constant inner improvisation' (ibid.: 28) - a state in which the actor opens out to, acts within, and responds to the performative environment she inhabits in the moment." (p. 30-1).

P19 - Do subtítulo original: "Beginning with the breath". (p. 35).

P20 - Do original: "stillness at the center". (p.35).

P21- Do original: "standing still while not standing still" (Zarrilli, 2009, p.35).

P22 - Do original: "Training the actor to "stand still while not standing still" necessarily means a transformation of the practitioner's relationship to his body and mind in practice, and also of how one conceptualizes the relationship between body and mind." (p. 35).

P23 - Do original: "I begin with my own experience of this process of transformation to illustrate the commonplace confusions as well as the idiosyncrasies characteristic of this twofold process. My story takes place between the fields of play on which many American males of my age were enculturated to particular practices and paradigms of the body-mind relationship, and Kerala, South India's kalaris or gymnasia-cum-temples and stages where practitioners of kalaripayattu and kathakali dance-drama are enculturated to a very different understanding and practice of the body-mind relationship." (p. 35).

P24 - Do original: "*Simultaneously, through the long process of repetition of basic forms of practice, I gradually began to sense a shift in the quality of my relationship to my bodymind in exercise or on stage - I was discovering an internal energy which I was gradually able to control and modulate physically and vocally whether in performance or when extending my breath or energy through a weapon when delivering a blow. I was moving from a concern with the physical, external form to awareness of the subtler internal (psycho-) dimension of how to fully embody an action. My body and mind were beginning to become one in practice. I was able to enter a state of heightened awareness of and sensitivity to my bodymind and breath in action within, and simultaneously keep my awareness and energy open to the immediate environment. I was beginning to discover how not to stand still, while standing still. / I emphasize beginning because every day of practice during my initial periods of training in India I watched a master such as Govindankutty Nayar actualize this optimal state of 'standing still while not standing still'. For example, when he performed the kalaripayattu lion pose, behind the momentary stasis was a palpable inner fullness reflected in his concentrated gaze and in his readiness to respond-animal-like-to anything that might happen in the immediate environment. Govindankutty Nayar was inhabiting a state in which, like Lord Brahman the thousand-eyed, "the body becomes all eyes" (meyyu kannakuka). From my perspective, when the 'body is all eyes' one is "standing still yet not standing still'. This is the optimal state of readiness that the actor ideally inhabits."* (p. 37).

P25 - Do original: "*When A. C. Scott established the Asian Experimental Theater Program in 1963 and first encountered American actors, he observed how: 'I was worried by the casual naturalism [American acting students] regarded as acting, impressed by the vitality they needlessly squandered, staggered by their articulate verbosity on the psychological nature of theatre, and dismayed by their fragile concentration span, which manifested itself in a light-hearted attitude toward discipline that seemed to arise from an inability to perceive that a silent actor must still remain a physical presence on both the stage and the rehearsal floor' (Scott, 1993: 52)."* (p.38).

P26 - Do original: "*Scott began to use taiqiquan to train actors "long before the present interest*

in Asian physical training forms had swept over America" (Scott, 1993: 52). Implicit in Scott's use of taiqiquan as an actor-training discipline was not only a rejection of American actors' exclusive attention to a psychologically/behaviorally based paradigm of acting, but also an attempt to actualize an alternative psychophysical paradigm." (p. 38).

P27 - Do original: "*In this, Scott was inspired by Jacques Copeau, by his own experience of practicing taiqiquan, and by the religio-philosophical assumptions which inform such traditional Asian practices. In 1913 Copeau, with Charles Dullin and Louis Jouvet in his troupe of eleven, retired to the French countryside to train and prepare a company and repertoire. (...) To accomplish this state of motionlessness, Copeau wanted to develop a form of training the actor which was not that of the athlete for whom the body remains an instrument or tool. He wanted a training through which 'normally developed bodies [become] capable of adjusting themselves, giving themselves over to any action they may undertake'. (...) Whatever they do should be done with simplicity in a state of sincerity, that is, 'a feeling of calm and power... that allows the artist... at the same time to be possessed by what he is expressing and to direct its expression' (Cole and Chinoy, 1970: 220)" (p.39).*

P28 - Do original: "*Drawing on my years of sustained kalaripayattu training with Gurukka Govindankutty Nayar, C. Mohammed Sherif, Sreejayan Gurukkal, Mohamedunni Gurukkal, and Raju Asan, taiqiquan training with A. C. Scott, and hatha yoga training with Chandran Gurukkal and Dhayanidhi, I have woven together a complementary set of psychophysical disciplines that begins and ends each day of training with a series of simple, breath-control exercises. The training begins with the breath because it offers a psychophysical pathway to the practical attunement of the body and mind. Attentive breathing provides a beginning point toward inhabiting an optimal state of bodymind awareness and readiness in which the 'body is all eyes' and one is able to 'stand still while not standing still.'"* (p. 39).

P29 - Do original: "*Using hatha yoga, taiqiquan, and kalaripayattu allows participants to explore three corporeal disciplines each of which requires them to garner and manifest their energy in qualitatively*

different modes of embodiment and expression. In hatha yoga, one is physically still, but one's inner energy is internally active, enlivening the pose. Based on the yoga paradigm, kalarippayattu has moments of stasis within sequences that are dynamic and fluid, and manifest tremendous power and energy. While beautiful in its flow, its sequences have sharp, strong, percussive, immediate releases of energy in some of its kicks, jumps, and steps. In contrast, the taiquian is soft, circular, yet behind that softness is power and a grounded strength". (p.44).

P30 - Do original: "*The process of training is at first pre-performative. The initial concern is not on the end - on performance per se - but rather on having the actor take the necessary time to work on himself. The self on which one works is not the psychological/behavioral self, but rather the psychophysical self - the experiential/perceiving self constituted in the moment by sensory awareness, perception, and attentiveness to one's bodymind in the act of doing and as responsive to the environment. By staying inside the exercises, by not allowing one's mind to wander from attentiveness to the ever-present breath and yet keeping an open awareness to the environment, the practitioner begins a process of exploring the subtleties of the relationship between the physical and mental/cognitive/perceptual elements woven simultaneously together and at play in embodied work.*" (p. 43-44).

P31 - Do original: "*Keeping one's external eye focused through a point ahead, and keeping the inner eye focused on tracking inhalations/exhalations to and from the region below the navel is a way of keeping our busy, analytical, squirrel-like minds occupied. (...) Ideally one does not think about the exercise, but by being attentive to the breath and literally following it on its journey inside the bodymind and back up, one is more likely to stay inside the doing. The practitioner enters into a relationship to the breath through the doing. After several repetitions of these initial breathing exercises, I invite the practitioner to 'Imagine that your eyes have literally been relocated to the lower abdomen, approximately two inches below your navel. 'Look' through the point of external focus ahead from this place below the navel.*" (p.39).

P32 - Do original: "*Stand with the feet at shoulder width, knees unlocked, hands at your sides,*

keeping the external eye/gaze focused straight ahead, but through the point on which your eyes are focused. Keeping the feet firmly rooted to the ground through the soles of the feet and the external gaze straight ahead, allow the inner eye to focus on the breath. Keeping the mouth closed, follow the path of the breath on the inhalation, tracking its path through the nose, and down, to the region about two to three inches below the navel. As the breath arrives in this region, let it fill out, expanding the diaphragm. Keeping the inner eye focused on the breath, follow the exhalation from below the navel up through the torso, out through the nose, all the time keeping the sense of the breath's connection to the navel region as the diaphragm contracts. Repeat on an inhalation following the breath down, and on an exhalation following the breath back up and out. If there is a distraction, acknowledge it, then bring your attention and focus back to following the in-breath or the outbreath. Sense the moment of initiation of the in-breath, its continuation as it is drawn in and down, and the moment of its completion. Sense the space between this moment of completion of the inbreath, and the moment of initiation of the out-breath. This space between is that place where the potential for impulse and action reside; therefore, it is the space where acting begins." (p.40).

P33 - Do original: "*Keeping the external eye focus on the horizon through the point ahead, and keeping the inner eye following the breath, enter an active engagement with the following: Imagine that there is a clear, calm pool of water located in the lower abdomen two inches below the navel—that point from which you are looking. Imagine that this clear calm pool reaches down... through your thighs... knees... calves... and right through the feet and floor to the earth below. This constant, clear pool of water is always present and available to you. Imagine that from this clear calm pool, there is a small but continuous stream of water that begins to rise up from the pool... up through your lower torso... your chest... your right shoulder... Keep that stream always connected to the pool below, and from the pool downward through your feet... it continues to flow through the right shoulder, upper arm, right elbow, forearm, and through the palm and fingertips of the right hand... The invisible but continuously flowing stream of water is gushing out through the*

fingertips now and through the floor... Redirect that flow slowly by allowing the arm/hand to rise to shoulder height. The continuous flow of the stream of water is now directly ahead, out through the wall ahead toward the vanishing point on the horizon toward which you are looking. [The helper is invited to step next to the doer, placing one hand just above the elbow, and the other under the wrist.] As the helper places her hands, do not get distracted. Keep following the breath. Keep the image of water flowing constantly out through the fingertips from the clear, calm pool. Helpers apply a small amount of pressure... more... now maximum." (p. 42-43).

P34 - Do original: "*When practicing psychophysical exercises like yoga, kalaripayattu, and taiquan, under the watchful tutelage of a master teacher, we assume that there will be a progressive alteration and refinement in the body-mind relationship which is different from the normative, everyday body-mind relationship. As we have seen, such practice begins with the external body and progresses from the outside inward toward realization of an ever more subtle and refined relationship in practice.*" (p. 49).

P35 - Do original: "*Phenomenologically speaking, one can never experience an independent mind or body... 'Mindaspects' and 'body-aspects' have been abstracted so frequently that there is a tendency to believe that these terms have exact independent experiential correlates... Although there may be mindaspects and body-aspects within all lived experience, the presence of either one includes experientially the presence of the other. This relationship may be described as being 'polar' rather than 'dual' because mind and body require each other as a necessary condition for being what they are. The relationship is symbiotic. (Shaner 1985: 42-43).*" (p. 46-47).

P36 - Do original: "*Shaner differentiates between three modes of bodymind awareness (Chart 1). At one end of the spectrum is the type of 'reflexive, discursive consciousness' (1985: 48)-third-order bodymind awareness in which the kinesthetic dimension is least evident. In this mode of consciousness we are using the right side of our brain to analyze a mathematical problem, solve a puzzle, or score an acting script. We can become completely absorbed in thinking about something*

and momentarily forget we have a body. As I write this sentence I am exercising propositional, analytical knowledge in order to communicate about the complex processes of training, acting, etc. I am obviously not doing acting, but writing about and helping the reader think about the phenomenon of acting as an embodied process. We are both using third-order awareness as we write and/or read. Analysis and understanding of a specific dramatic text is of course an important part of preparing to play a specific role; however, analysis and/or scoring are forms of preparation for approaching the embodiment of a role." (p. 47).

P37 - Do original: "*At the other end of the spectrum from propositional forms of knowledge is first-order bodymind awareness, which is pre-reflective. Imagine that you are out for a walk in the woods. You are not intent on going anywhere specific. There is nothing specific on your mind. You are simply walking, and in a state of being open, listening to the environment. Our lived experience in this state is at its most naive, natural, or innocent. There is no intentionality in our walking, thinking, doing. In this state 'one might suggest that we think with our body and act with our mind and vice versa' (1985: 46).*" (p. 47).

P38 - Do original: "*Second-order bodymind awareness is also pre-reflective, but with a difference. This is that optimal state of being/doing one accomplishes through assiduous modes of embodied practice such as martial arts, yoga, or acting. It is a non-intentional state of 'presencing' (Shaner, 1985: 52-53) in which the 'horizon is a gestalt' of possibilities. This horizon of possibilities is the structure of a martial arts sequence, a yoga pose, or the acting score developed in rehearsals. At first an exercise or action may be filled with intentionality - we are trying to do it rather than simply doing it."* (p. 47).

P39 - Do original: "*In second-order awareness, both bodily tensions and mental intentions therefore recede into the background. 'Tensions and intentions are like mud put into a clear stream... They dam the flow of presencing and muddy one's awareness... When tensions and intentions are neutralized, one's responsiveness to the situation may be immediate' (ibid.). In second-order bodymind awareness one also "thinks with the body and acts with the mind" but*

one does so while embodying the structure or form within which one acts. In performance, our consciousness/awareness is polar, i.e., it moves un-selfconsciously between bodily and perceptual elements within the structured activity." (p. 47).

P40 - Do original: "Non-Western philosophical systems and their related disciplines of practice have long recognized that 'the mind-body issue is not simply a theoretical speculation but it is originally a practical, lived experience (taiken), involving the mustering of one's whole mind and body. The theoretical is only a reflection of this lived experience' (Yuasa, 1987: 18). Except for the phenomenological movement, the Western philosophical tradition has always asked, what is the relationship between the mind and the body? In contrast, Eastern body-mind theories begin by asking, 'How does the relationship between the mind and body come to be (through cultivation)? Or What does it become?' (Yuasa, 1987: 18)." (p. 49).

P41 - Do original: "But what, precisely, is acquired or brought to accomplishment through long-term bodily based training? First, to be accomplished is to acquire a certain type and quality of relationship between the doer and the done. The accomplished practitioner is one who has achieved and is able to manifest in practice a heightened and focused (internal and external) relationship to specific acts: the object of meditation for the practitioner of meditation, the target for the martial practitioner, and the tasks within the actor's performance score." (p. 49).

P42 - Do original: "In finding a means to overcome the separation between the mind and body, a psychophysiological understanding and practice of acting make available to the actor an alternative to the too often cognitively based model of the psychological/behavioral creation of the character. Practice of disciplines such as taiquan, kalaripayattu, and yoga allows actors to discover the breath-in-the body and, through acting exercises, to apply this qualitative body-awareness to performance." (p. 54).

P43 - Do original: "Yuasa asserts that the ki-sensitive person, through disciplines such as the martial arts, has activated 'a mediating system that links the mind and the body' (ibid.: 59), thereby overcoming Descartes's mind-body dichotomy. For Yuasa the internal flow of ki-energy brings

into awareness what he calls the "emotion-instinct circuit." The individual who actualizes an intuitive awareness of ki-energy and is able to channel this energy throughout the body is able to control and extend it out from the body, whether through vocal or physical action or into active images." (p. 55).

P44 - Do original: "How unimaginatively we have conceived of the imagination. Under the influence of Cartesian dualism, the imagination is too often considered to be simply an image conceived of as something in the mind. From the points of view of Yuasa and phenomenology, imagining is a psychophysiological act of the entire bodymind. For the actor, to actualize an image, such as visualizing the seagull in Chekhov's play by the same name, means much more than seeing the gull projected onto the screen of one's mind. The actor trained through the body, who has begun to actualize ki-sensitivity, should be able intuitively to actualize a full-bodied connection to that image which is palpable through the actor's body—from the soles of the feet through the eyes to the top of the head." (p. 55-56).

P45 - Do original: "An enactive approach to acting and embodiment." Último tópico do capítulo. (p.58).

P46 - Do original: "Several complementary methodological tools are used to address the body-mind relationship in acting in this chapter—the post-Merleau-Ponty phenomenology of Alva Noë (2004), Drew Leder (1990), Shigenori Nagatomo (1992a, 1992b), and Yuasa Yasuo (1987, 1993); the philosophical linguistics of George Lakoff and Mark Johnson (1999, 1980; Johnson 1987) which reconsider the foundational role of embodiment and experience in linguistic/cognitive formations; cognitive science as developed in the work of Francisco Varela and associates (1991) and James Austin (1998); and an ecological approach to perception developed by social anthropologist Tim Ingold (2000)." (p. 63).

P47 - Do original: "Rejecting the exclusive assumption of the natural sciences and modern psychology that treated the physical body (Körper) as a thing, object, instrument, or machine under the command and control of an all-knowing mind, and thereby challenging the Cartesian cogito, Merleau-Ponty (re)claimed the centrality of the lived body (Leib) and embodied experience as the very means and medium through which the world comes into

being and is experienced.(...)For Merleau-Ponty, the focus of philosophical inquiry shifted from "I think" to an examination of the "I can" of the body, i.e., sight and movement as modes of entering into intersensory relationships with objects, or the world (1964: 87). Dermot Moran summarizes Merleau-Ponty's contribution as undoubtedly producing "the most detailed example of the manner in which phenomenology can interact with the sciences and the arts to provide a descriptive account of the nature of human bodily being-in-the-world" (2000: 434)." (p. 63-64).

P48 - Do original: "When Merleau-Ponty shifted from an examination of 'I think' to the 'I can' of the body, he laid the philosophical foundation for a more processual account of how our relationship to the worlds we inhabit is constituted by our inter-sensory and inter-subjective engagement with those worlds. The actor, like other skilled practitioners, ideally gains the ability to inhabit a particular world of the 'I can'. Among other scholars, Francisco Varela and his associates have argued for viewing experience and its relationship to cognition as processual—a view which challenges a static, essentialist, representational model: We propose as a name the term enactive to emphasize the growing conviction that cognition is not the representation of a pregiven world by a pregiven mind but is rather the enactment of a world and a mind on the basis of a history of the variety of actions that a being in the world performs. The enactive approach takes seriously, then, the philosophical critique of the idea that the mind is a mirror of nature. (1991: 9)." (p. 64).

P49 - Do original: "Implicit in Merleau-Ponty's theory of the body as an 'I can' is a theory of perception. Western philosophy has long viewed perception and action as distinct. As Maximilian de Gaynesford explains, On this old view, the mind receives sensory information from its environment, information which is then given structure by various cognitive processes and fed into the motor cortex to produce action. This view seems erroneous for numerous neurophysiological, behavioural and philosophical reasons. We should, instead, treat perception and action as constitutively interdependent.(2003: 2)". (p.64).

P50 - Do original: "One of the first to challenge the old view of perception and to argue for perception

and action as interdependent was psychologist James Gibson. (...) Gibson took a radically different approach. He rejected the notion first developed by Descartes that the mind is a separate organ that operates on the data the bodily senses provide. Gibson argued that 'Perception [...] is not the achievement of a mind in a body, but of the organism as a whole in its environment, and is tantamount to the organism's own exploratory movement through the world. If mind is anywhere, then, it is not "inside the head" rather than 'out there' in the world. To the contrary, it is immanent in the network of sensory pathways that are set up by virtue of the perceiver's immersion in his or her environment.' (Ingold 2000: 3)". (p. 65).

P51 - Do original: "One proponent of this new view of the interdependence of perception and action is philosopher Alva Noë.(...) Noë's thesis is that 'perceiving is a way of acting. Perception is not something that happens to us, or in us. It is something we do... the world makes itself available to the perceiver through physical movement and interaction' (2004: 1). (...) Noë argues that perception is like the sense of touch. '[T]he content of perception is not like the content of a picture. In particular, the detailed world is not given to consciousness all at once in the way detail is contained in a picture. In vision, as in touch, we gain perceptual content by active inquiry and exploration.' (2004: 33)." (p. 65).

P52 - Do original: "Paralleling Noë's perspective, anthropologist Tim Ingold takes an 'ecological approach to perception' in which the sentient, perceiving person is considered an organism like other organisms (2000: 3). (...) For Ingold the 'whole-organism-in-itsenvironment' is not a bounded entity, but rather is constituted by an ongoing "process in real time: a process, that is, of growth or development" (ibid.: 19-20). This process of growth or development consists of the acquisition of perceptual skills. For Ingold the notion of skills incorporates, but should not be reduced to, bodily based skills; rather, perceptual skills are 'the capabilities of action and perception of the whole organic being (indissolubly mind and body) situated in a richly structured environment' (ibid.: 5)." (p. 65-66).

P53 - Do original: "Genuine perceptual experience does not just depend on the type and quality of

stimulation we receive, but rather is constituted by our use or exercise of sensorimotor knowledge. 'For mere sensory stimulation to constitute perceptual experience - that is, for it to have genuine world-presenting content - the perceiver must possess and make use of sensorimotor knowledge' (ibid.: 10). Perceptual knowledge is therefore practical knowledge, i.e., one knows how." (p. 66).

P54 - Do original: *"We develop a battery or repertoire of sensorimotor skills and ways of being attentive which are the foundation for our perceptual encounter with the world. At the simplest level, possessing sensorimotor knowledge allows us, for example, to grasp our spatial relationship to things. (...) At the more complex level of non-ordinary modes of skillful embodied practice, there is an ever subtler shape or feel that is intrinsic to specific bodily based activities such as the practice of kalarippayattu, taiaiauan, or yoga, or when performing a well-rehearsed performance score. (...) As one learns a specific form of movement, such as kalarippayattu's, elephant pose or the opening moves of short-form taijiquan, both the pattern and the optimal quality of one's relationship to the repetition of each form constitute what Noë describes as a form of sensorimotor knowledge." (p.66).*

P55 - Do original: *"When we construct an acting score during rehearsals, as for Ohio Impromptu, the score constitutes a form of embodied, sensorimotor knowledge for the actor. (...) These forms of perceptual knowledge are not present somewhere in my brain, but rather, the content of this (past) perceptual experience is virtually present to me, the actor, as available. I make adjustments in the moment as necessary. The form or structure of the acting score is available for inhabitation at the moment we initiate entry into embodying/expressing each action in the score. The structure/form is available as a horizon of possibilities." (p. 67).*

P56 - Do original: *"When one initiates a form of movement, or enacting an acting score, one's relationship to each specific repetition of that same form or structure is similar, yet different. Optimally, in the present moment of doing one does not think about the form/structure or draw upon some mental representation of it or try to reproduce the experience of the last repetition;*

rather, one enters a certain relationship to the form/structure in the present moment of doing through one's cultivated perceptual/sensory awareness." (p. 67).

P57 - Do original: *"September 15, 2006, the Gilbert Hemsley Theatre, Madison, Wisconsin. Tonight is the first of eight performances of The Beckett Project. We have just received our five-minute call for Ohio Impromptu. Andy Crook (Listener) and I (Reader) leave our dressing room, mirror images of one another in our long black coats, black trousers, and long white wigs. (...) Entering the theater we double-check the placement of our straight-backed white chairs, check with the house manager about how much time we have until they want to open the doors and let the audience enter. 'Three minutes.' We take our seats at the 4' x 8' white table. Andy and I settle into our chairs. (...) 'Two minutes.' I double-check the precise placement of the book on the table before me. Following up on our earlier vocal warm-up, I place the palm of my right hand on my sternum and repeat a set of strong, resonant vocal pulses - 'ha, ha, ha, ha' - in a pitch that vibrates my sternum. With my external focus directed outward through the theater, my voice 'sounds' both my body and the space. (...) In the final few moments before the house is open and the audience enters, I 'sound' the text by seeing if I hit the chest resonator at the correct pitch on the opening line, (...) My attention shifts to my breath. I follow my in-breath as it slowly drops in and down to my lower abdomen. Keeping my primary attention on my in-breath and out-breath, I open my auditory awareness to Andy about three feet to my left. (...) The doors are opened, and the audience, chatting as they enter, are like a wall of energy and sound moving into the space. Their sound passes through me. I am aware of it, but not distracted by it. My sensory awareness and attention are not singular, but multiple - taking in my breathing as it begins to synchronize with Andy's. (...) Following my breath, when I sense the lighting cue is at its full warmth and intensity, and that the audience has indeed fully settled and the last cough has been coughed, the first line of the text unexpectedly comes out of my mouth riding a breath on a pitch with little color but that nevertheless resonates in my sternum: 'Little is left to tell'... In a last attempt... (...) Just as my sensory/perceptual awareness is open, my imagination is also open. As*

I read the opening line, associations momentarily present themselves to me at the periphery of my consciousness/awareness. Usually there is a sense of an impending end... the end of this particular reading of the story—there is only one page left to turn in this book... the end of a life —my father’s... my mother’s... my own...?” (p. 61–62).

P58 - Do original: *“Andy Crook and I are not abstract constructs, but rather specific persons acting, i.e., sensing, perceiving, and imagining as living human organisms in the moment to each other and to the environment. In this view, acting may be defined as that psychophysiological process by means of which a (theatrical) world is made available at the moment of its appearance/ experience for both the actors and audience. However pedestrian, the above description of acting in Ohio Impromptu is intended to provide some idea of just how complex the embodied phenomenon and experience of acting is at the moment it takes place.” (p. 62).*

P59 - Do original: *“As one continues to repeat a particular form or structure over time, a larger field of experience accumulates as an expanding field of possibilities. Ideally one is able to improvise within this larger field of possibilities for movement/action.” (p.67).*

P60 - Do original: *“The actor engaged in certain forms of training builds a repertoire of sensorimotor skills which afford various possibilities of action within the theatrical environment.(...) however, the forms also exist with a second set of affordances—those for application, i.e., how one might apply one’s energy/awareness to various performance structures or dramaturgies.” (p. 68).*

P61 - Do original: *“(...) then the training that actors undertake should provide them with a practical, experiential means of attuning their perceptual awareness so that they are able to be immediately responsive and sensitive to the performance environment shaped by a particular dramaturgy. This type of preparation must take place on two levels - the preparation of the actor’s perceptual awareness necessary for any/all performance environments, and the preparation of the actor’s perceptual awareness specific to a particular performance environment shaped by each specific dramaturgy and the need of each specific performance score.” (p.68).*

P62 - Do original: *“An actor’s performance score is a structure that is available to the actor as a certain range of possibilities based on the aesthetic logic of a particular dramaturgy. (...) We bring the sensorimotor knowledge accumulated in training and rehearsal to bear on the actual experience of enacting the score. In the moment of enactment we are utilizing our perceptual/ sensory experience and cumulative embodied knowledge as skillful exploration in the moment of the specific theatrical world or environment created during the rehearsal process.” (p. 68).*

P63 - Do original: *“According to this alternative paradigm or meta-theory, it may be more useful to consider acting in terms of its dynamic energetics than in terms of representation. Rather, it implies an “energetic theater”—a ‘theater not of meaning but of ‘forces, intensities, present affects’ (Lyotard, quoted in Lehmann 2006: 37) (...) In this view the actor practically negotiates interior and exterior via perception-in-action in response to an environment.” (p. 69).*

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política:** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama trágico alemão.** Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. **Rua de mão única:** infância berlinense. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Com a colaboração de André Barbaault. Trad. Vera da Costa e Silva. 21ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. In: **Revista Cena.** Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - Instituto de Artes da UFRGS, n. 7, 2009.

_____. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In

Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. Vol. 01, nº 01, Jan–Jun, 2014.

GAMA, Joaquim C. M. **Alegoria em jogo:** A encenação como prática pedagógica. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PINHEIRO, Luizan. **Anarcometodologia:** o que pode uma pesquisa em arte. Belém: UFPA, 2016.

SOBRE OS AUTORES

Edson Fernando Santos da Silva é Bacharel e Licenciado Pleno em Filosofia pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2001); Especialista em Semiótica e Artes Visuais pelo Instituto de Ciências da Arte ICA – UFPA (2005); Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte ICA – UFPA (2009/2010). Doutorando do Programa DINTER UFPA / UFMG. Curso Técnico de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA (1999/2000). Professor do Magistério Superior da UFPA – ETDUFPA. Experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, celebração, tragédia, cultura e apresentações. Atuante na cena teatral paraense desde 1996 como ator e diretor.

Augusto Jones de Aragão Barbosa Junior é graduando em Licenciatura Plena em Teatro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro.

E O PALHAÇO O QUE É? É UMA MULHER

AND THE CLOWN, WHAT IS IT? IT IS A WOMAN

Me. Priscila Romana Moraes de Melo
UFPA

Resumo

Este ensaio traz a fala de uma mulher que descobre em si um palhaço, mesmo atuando, há 13 anos, como palhaça. O encontro com o palhaço Uisquisito ocorreu em 2012, no grupo de teatro Palhaços Trovadores, do qual faço parte há 10 anos. A partir disso, atuar na palhaçaria com gêneros diferentes, feminino e masculino, trouxe-me reflexões não só na arte do palhaço, fato de ter dois palhaços, mas sobretudo, de se provocar discussões do que é uma mulher que tem um palhaço, que em suas primeiras experimentações faz leituras de poemas-manifestos. Com um olhar de pesquisadora para meu fazer artístico, escrever e ler poemas-manifestos se tornou uma característica do Uisquisito. Seus escritos sempre relacionados aos contextos políticos atuais da cidade de Belém, muitos referentes a falta de investimentos na área da cultura, ao descaso com os artistas, as limitações de acesso aos teatros e outros espaços para o movimento artístico na cidade. O Uisquisito me faz pensar na potência política que a comicidade tem, tanto no ato transgressor de uma mulher ser palhaça e ser palhaço por desejo, não por imposição, como era no circo antigamente, quanto na força de provocar reflexões sobre os contextos políticos na atualidade, trazendo o teatro, a comicidade e a palhaçaria como uma forte arma de discussão.

Palavras-chave:

Palhaçaria feminina; Poema-manifesto;
Arte e Gênero; Arte circense.

E o palhaço, o que é?

É o ridículo da vida. É a criança que é. É homem ou mulher. É homem e mulher. É uma mulher. E o que ele quiser!

Abstract

This essay brings the speech of a woman who discovers in herself a male clown, even though she has been acting for 13 years as a female clown. The meeting with the clown Uisquisito took place in 2012, in the theater group Palhaços Trovadores, which I have been a part of for the last 10 years. Acting through different gender in clowns brought me reflections, not only in the art of clown, in the fact of having two them, but most of all, provoking discussions of what is a woman who has a male clown, who in his first experiments performed poem-manifest readings. With a researcher's eye at my artistic work, writing and reading poems-manifest has become a feature of Uisquisito. His writings are related to the current political contexts at the city of Belém, referring mainly to investments in the cultural area, neglect of artists, limitations of theaters and spaces for the artistic movement in the city. Uisquisito makes me think about the political power comedy has, first in the transgressing act of a woman being a being a male clown by desire, not by imposition, as it used to be in the circus of old. Second, in the force of provoking reflections on the political contexts nowadays, bringing the theater, comedy and clownery as a strong weapon of discussion.

Keywords:

*Female clown; Poem-manifest;
Art and Gender; Circus Art.*

Palhaço, figura ilustre do circo, presente no imaginário de muitos, que desperta o nosso mais doce estado: a ingenuidade! Este sábio do riso tem o dom de despertar as nossas mais profundas e secretas emoções. De nos levar a um mundo



Figura 1 – Palhaço Uisquisito e seu primeiro poema-manifesto no Projeto Palhaças de Quinta, junho de 2013. Fonte: Acervo pessoal, 2013.

mágico cheio de (re)descobertas; permitir-nos atingir a plenitude da alma sem que tenhamos que nos preocupar com o tempo, o espaço, o real. Ele nos faz rir mesmo quando estamos tristes; e também nos faz chorar de emoção.

E foi nesse encontro com a figura do palhaço que me deparei com o Palhaço Uisquisito, meu palhaço de gênero masculino, que venho experimentando há cinco anos, mesmo depois de oito anos de

palhaçaria com a Palhaça Estrelita. Com treze anos na arte da palhaçaria em Belém, o palhaço Uisquisito surgiu no momento em que eu precisei assumir a figura masculina no espetáculo “A quadrilha dos Trovadores no caminho da rocinha”, do grupo de teatro Palhaços Trovadores, em 2012, do qual faço parte há 10 anos. Neste espetáculo não há um texto, a dramaturgia constrói-se como uma brincadeira de dançar quadrilha, em que os passos da dança popular transformam-se em cenas onde

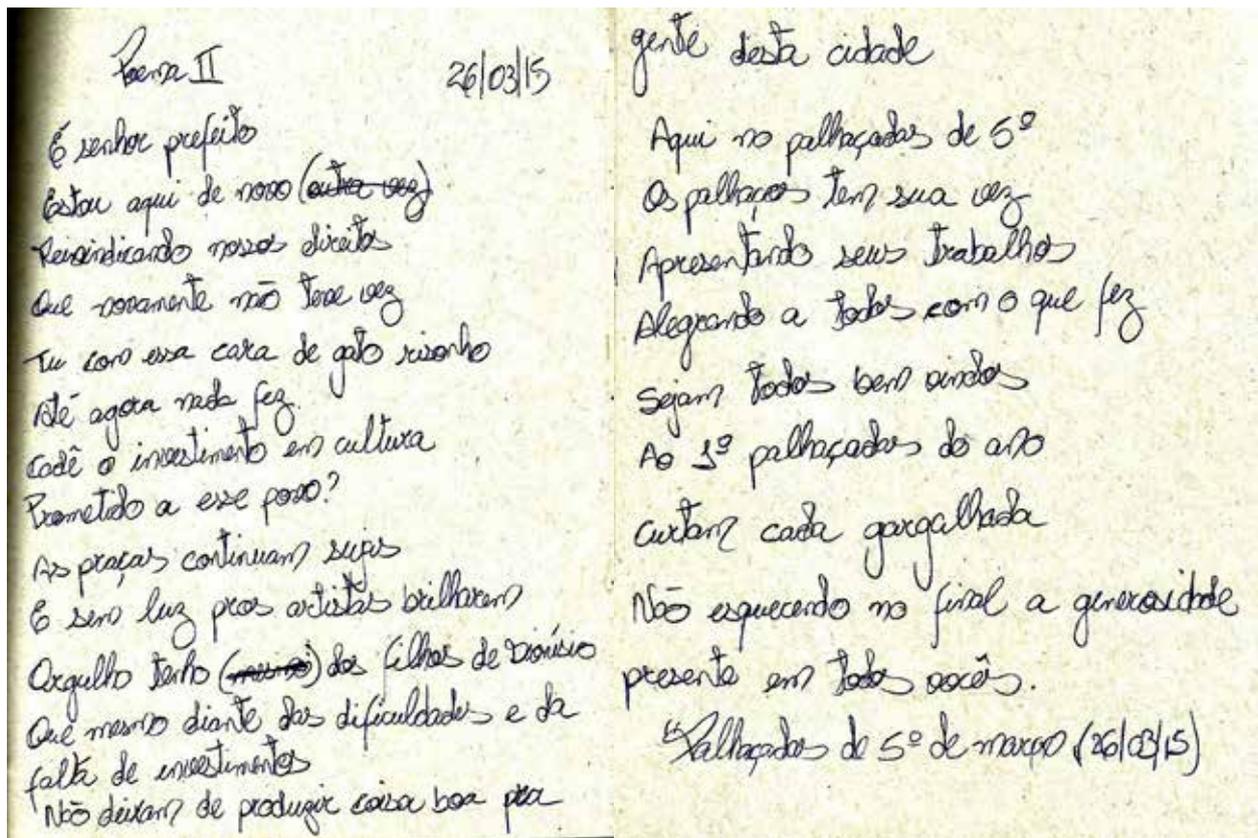


Figura 2 – 2º Manuscrito do poema-manifesto do Palhaço Uisquisito. Acervo pessoal, 2015.

o palhaço pode jogar e improvisar à vontade com seus parceiros e o público.

Puccetti (2009, p. 123) diz que busca-se “encontrar o estado do palhaço através da situação do “picadeiro”: o palhaço entra em cena e, a partir do nada, somente se deixando ver e se relacionando com o público, tem que construir algo”. E desta forma nasce o Uisquisito, tendo que se deixar ver e relacionando-se com o público.

E assim, quando volto meu olhar para o que vinha produzindo artisticamente, percebo “as processualidades da minha vivência de anos na palhaçaria com a Estrelita e o encontro com outro ser palhaço, o Uisquisito” (MELO, 2016, p. 40). Este encontro, apresentou-me um outro corpo, um outro pensar as minhas atuações no universo de minha corporeidade cômico, visto que o Uisquisito “troux-me este olhar mais atento para esta aprendizagem, a pensar, a aprender e a adentrar em novas sensações” (MELO, 2016, p. 42).

Minhas aparições com o palhaço se deram inicialmente de forma tímida, mas a partir de 2015, já com um olhar de pesquisadora para meu fazer

artístico¹, isso foi se dando com mais frequência. As primeiras experimentações na figura desse ser masculino fora do espetáculo se deram dentro do Projeto Palhaçadas de Quinta², em 2013, fazendo aparições com a leitura de poemas-manifestos escritos por mim.

Lembro-me que na primeira aparição do palhaço Uisquisito neste contexto, de leituras, as minhas ideias ainda não estavam bem definidas, só sentia necessidade de por para fora aquele novo ser que estava surgindo dentro de mim em forma de uma figura cômica masculina. Como inicialmente ele foi pensado para uma construção caipira, pela necessidade do espetáculo, inspirei-me nas características de Mazzaropi³, de quem sou muito fã. Inspiraram-me também suas atuações políticas, as críticas sociais de seus filmes, levando-me a querer ainda mais usar a figura do palhaço nesse momento de experimentação. Assim, escrevo meu primeiro poema para apresentar em uma cena livre, que denominei de “poema-manifesto”.

Escrever e ler poemas-manifestos se tornou uma característica do Uisquisito. Seus escritos estavam

sempre relacionados aos contextos atuais políticos da cidade, principalmente no que se refere aos poucos investimentos na área cultural. Percebi que a receptividade tanto do público quanto dos colegas que estavam nas coxias foi positiva. Uisquisito leu em seus poemas, os sentimentos e as indignações vividos em Belém, o descaso com os artistas, a desvalorização da cultura, o abandono das praças, as limitações dos teatros e espaços para o movimento artístico na cidade.

No mês seguinte que não apresentei nenhum poema-manifesto, percebi o quanto isso já se fazia presente nas ações do Uisquisito. Essa percepção se deu quando, no final do Palhaçadas, um colega palhaço que estava na plateia, disse-me que sentiu falta do Uisquisito lendo seus poemas. Isso me fez refletir sobre o que Dario Fo diz sobre os clowns, que estes "(...) sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder" (FO, 1998, p. 305). Essas fomes o Uisquisito tem. É muito transparente essa relação no palhaço, que tem fome tanto de sexo, não escondendo seu jeito galanteador e sua fome de conquista; como também nele podemos perceber a fome de dignidade e identidade quando apresenta seus poemas-manifestos, quando faz críticas e fala abertamente o que pensa.

A palhaçaria feminina tomou dimensões importantes, tornando-se foco em várias pesquisas relevantes para o contexto da comicidade, atravessando inquietações referentes ao gênero palhaço, na busca de compreender sentidos possíveis para o cômico feminino. Hoje já é possível observar a presença de comediantes mulheres no meio artístico, com narizes vermelhos ou não, apresentando toda a sua singularidade em mostrar seu ridículo.

Alice Viveiros de Castro em sua obra "Elogio da Bobagem" nos diz que "mulheres assumindo o nariz vermelho é coisa dos anos 90 do século passado (2005, p. 221). Assim, assumir-se como palhaço, com um tipo feminino, é algo ainda muito recente: as poucas que se têm conhecimento na história oficial, assumiam a identidade masculina, ou seja, eram palhaços. A autora aponta que:

Muitas mulheres, quando começam a buscar seu palhaço, deparam-se com um tipo masculino. Coisa muito normal e facilmente explicada num

mundo ainda tão dominado pelos homens e onde as referências masculinas são tão abundantes e fortes. Há que se considerar ainda que a Mulher - ser com uma identidade própria e completa - é uma novidade, coisa que só começou a ser admitida em meados dos anos 60 do século que passou. No Brasil, o código civil de 1943 considerava a mulher parcialmente incapaz, assim como os índios e os loucos. Ao buscar sua persona cômica é grande a chance de uma mulher ver surgir forte um ser masculino e o fato de aceitá-lo e desenvolvê-lo é uma decisão pessoal, íntima e para a qual não cabe crítica nem tentativa de interpretação ou julgamento (CASTRO, 2005, p. 222).

Então como não aceitar essa nova "persona cômica" que se manifestou em mim? Ao mergulhar no meu processo de pesquisa sobre estas duas figuras cômicas que existe em mim e buscar entendê-los, deparo-me com o próprio olhar do palhaço Uisquisito sobre si, ao ser entrevistado:

Entrevista com Uisquisito⁴:

O Uisquisito se sentou de forma brusca no banco, de perna aberta com a mão na perna. Foi logo ao ponto falando na "bucha", como se diz para quem fala sem rodeios. (...) Uisquisito tocou um ponto pouco falado pela Romana, a relação com o pai, que é tranquila, amorosa, porém, não intensa, há certo distanciamento, entre eles, o mais incrível disso tudo é que o "Uisq" (modo carinhoso de chamar o Uisquisito, uma abreviação do seu nome, uma espécie de apelido) falou que até se acha bem parecido com o seu Ricardo, pai da Romana, com seu jeito rude, meio grosseirão, porém no fundo doce (MELO, 2016, p. 106).

Isso faz com que eu perceba o quanto as minhas referências masculinas ainda são fortes em meu corpo; e como isso se manifesta, de forma inicial, inconsciente em cena. Após ir para casa pensativa sobre o que ouvi de mim mesma, sobre meu lado masculino, procurei olhar e analisar o que se passava, buscando a partir disso ter a plena consciência do que vinha trabalhando nesse novo jeito de construção cômica.

Junqueira nos faz pensar em uma visão de mundo pela ótica do feminino e em perspectivas de "novas regras para uma nova identidade construída" e como isso pode modificar ou definir

(...) a construção de uma comicidade feminina", indagando sobre a importância de se olhar para "uma sociedade que é obrigada a perceber que o feminino não está restrito a corpos nascidos com órgãos genitais femininos, um feminino que se encontra presente e gritante em corpos de homens e mulheres" (2012, p. 38).

Sarah Monteath dos Santos também traz sua visão sobre a construção da comicidade feminina olhando para as “diversidades de linhas e atuação na palhaçaria”, percebendo que, em algumas ocasiões, o debate referente à criação feminina, “pode seguir caminhos diferentes do que esperam algumas discussões sobre gênero. Ainda assim, devem ser refletidos em relação aos processos de posicionamento político das mulheres na sociedade (2014, p.81).

Com isso, vale ressaltar que:

Nas últimas décadas o número de mulheres interessadas em se tornarem palhaças sem o artifício de se travestirem de homens cresceu consideravelmente. Basta participar de alguma oficina ou curso sobre o tema para perceber que grande parte da turma é formada por mulheres e que elas estão interessadas em construir figuras femininas, em trabalhar com elementos e temas ligados a esse universo (JUNQUEIRA, 2012, p. 51).

Observando todo esse contexto na trajetória da palhaçaria feminina, quando o palhaço surge em mim e volto o meu olhar para esse universo da comicidade, percebo que inconscientemente começo a fazer um movimento inverso neste lugar de atuação, pois inicio-me nesta formação como palhaça e depois, por necessidade cênica, experimento esse ato de se travestir de homem por escolha, diferentemente das mulheres cômicas que antes se escondiam por trás da figura do palhaço para poder exercer essa função, visto que “mulher não poderia ser palhaço” (CASTRO, 2005, p.220). Associando-se fortemente o personagem com o gênero, hoje, eu posso, todas podemos, assumir essa figura por escolha, por desejo, usando toda referência masculina ao nosso favor. Isso nos potencializa, faz-nos pensar em construções artísticas e políticas do que queremos e podemos exercer.

Mariana Junqueira traz em sua pesquisa questionamentos importantes sobre a presença da mulher na palhaçaria e como esta direciona seu trabalho:

Mas como todo palhaço carrega sempre uma mala recheada de ideias e truques, quando as mulheres invadiram os palcos e picadeiros para se tornarem palhaças trouxeram em suas bagagens uma série de questionamentos. Por que um homem vestido de mulher, necessariamente, é sempre mais engraçado do que uma mulher vestida de homem? Como a mulher pode gerar comicidade a partir da inversão de poder, se este ainda é associado à figura masculina? Como trabalhar com temáticas femininas

sem ser taxada como panfletária de um movimento feminista? Não basta somente entrar em cena como palhaça, mas quebrar barreiras e preconceitos, descobrir maneiras diferentes de realizar gags e esquetes clássicas, além de criar novos elementos a partir de uma visão feminina sobre a arte da palhaçaria (JUNQUEIRA, 2012, p. 12).

Como então me vejo gerando comicidade nesta figura masculina? Colocando este corpo masculino para fora, vindo da figura do meu pai; assumindo nesta figura cômica o seu estereótipo de macho como deboche, mas sobretudo, sem deixar de manifestar-me no que penso como mulher, como feminista, quebrando tais barreiras e criando caminhos na palhaçaria que venho desenvolvendo.

Os poemas-manifestos foram passos iniciais que busquei parar mostrar a comicidade como fator de expressão política e os meus questionamentos enquanto cidadã e artista. Porque essas ações politizadas se manifestaram no corpo da figura cômica masculina e não da feminina, ainda não sei explicar. Talvez isso ocorra pelos períodos de vida em que os dois surgiram em mim. A palhaça Estrelita veio primeiro, aos 22 anos, ainda tudo muito novo, tudo em descoberta; já o Palhaço Uisquisito veio oito anos depois, eu já bem mais madura e militante de movimento feminista. Ou por ser a figura da palhaça mais de uma menina e do palhaço um homem maduro.

Assim, meu corpo se expande com meus palhaços, dilata-me! É o corpo da menina ainda presente em mim, que emana sua energia elétrica, que arregala seus olhos de curiosidade, que se veste e se pinta de forma delicada. Mas também é o corpo mulher mais cotidiana, que se subverte em um ser atento, de corpo denso e descompensado e olhar aberto, que traz toda sua expressividade no seu rosto. Então nesse “picadeiro” o tempo já fez-me notar que Estrelita e o Uisquisito, em suas composições apresentam minhas idiossincrasias. Todavia, o tipo de um se difere do tipo do outro. Ela, em seu estado é expansiva, aparência infantil, de menina meiga, maquiagem colorida e nome delicado; ele, com seu estado contraído, aparência adulta, de homem rude, maquiagem neutra e nome grotesco.

Hoje o Uisquisito se apresenta com trajes novos, menos caipira, mais seguro de si, e mesmo com todo seu lado rabugento está cada vez mais caindo na graça do público, sobretudo o feminino, e se tornando muito querido.



Figura 3 – Palhaço Uisquisito. Fonte: Fabrizio Rodriguez, 2015.

Flores e Lima acreditam “que a comicidade feita por mulheres deve ser refletida a partir da referência mais ampla da arte da palhaçaria, centrada na autenticidade e humanidade latente do ser humano, o que abre possibilidade para diversos estilos e categorias” (FLORES; LIMA, p. 132, 2013).

Flores ao entrevistar várias palhaças na Região Norte em sua pesquisa sobre Palhaçaria feminina na Amazônia Brasileira, trouxe reflexões sobre a atuação da artista circense Gracinha, o palhaço Caxopinha, do Circo Kennedy, em Presidente Médici (RO), que construiu seu palhaço masculino por não ter tido referência de palhaça, gênero feminino. Ela reflete:

(...) quem tem necessidade de vê-la como uma palhaça, gênero feminino, somos nós, tentando, novamente, achar uma forma “correta” para expressar a feminilidade. Quem disse que Caxopinha diminui o feminino de Gracinha? Será mesmo que mudando o artigo na frente do nome, “a” Caxopinha e, quem sabe, vestindo-lhe uma saia, ao invés das calças de cetim, isso teria alguma influência sobre o que a cômica já faz em vida? Acredito que não. Até porque o feminino jamais estará restrito a uma forma gramatical ou, menos ainda, ao estereótipo das roupas. O que interessa, aqui, é sua capacidade de protagonizar e inverter a história a seu favor, com uma inegável força de mulher, ainda que espelhada em um homem. Seu travestimento não me soa, de nenhuma maneira, como diminuição de sua potência de ação feminina (FLORES, 2014, p. 156).

Eu também fiz parte desta pesquisa logo no início da construção do palhaço Uisquisito. Sem ainda saber ao certo o que era que estava ocorrendo com meu novo processo clownesco, fui mergulhando nessa brincadeira de me travestir, usar essa figura masculina de forma mais debochada e politizada, naquele estilo ainda caipira. Falei em entrevista, na época: “Eu acho esse processo, assim, muito bacana, diferenciado dos outros personagens masculinos que eu já fiz no grupo” (FLORES, 2014, p. 149).

A pesquisadora refletiu depois da entrevista:

Romana não sabe ao certo quem é Uisqui-sito. Sabe apenas de sua esquisitice. Ele é distinto da feminilidade de Estrelita. Ela consegue sentir algo diferente, outro estado, e consegue definir uma influência. Vem tateando esse ser masculino em seu corpo de mulher, para saber melhor de suas nuances próprias, enquanto brinca em cena, vestida de caipira. Nesse processo, descobre outras possibilidades para sua atuação, em nada diminuída enquanto presença feminina, bem como avança para o campo da pesquisa acadêmica, segundo me contou noutro momento, impulsionada

pelas inquietações que a pesquisa artística lhe tem gerado. Vida longa ao Uisqui-Sito e a todas as esquisitices que, hoje, desformam o mundo, ao invés de desformarem a mulher, como no passado (FLORES, 2014, p. 149-150).

Com esses e demais exemplos de mulheres assumindo a figura do palhaço, seja por imposição ou vontade, vamos construindo nossos modos de rir de nós mesmas, encarando o ridículo da vida e reinventando nossos corpos e os exibindo fora dos padrões. Pois como bem diz Junqueira “ (...) as meias finas rasgam-se, os saltos quebram-se, as blusas e os vestidos claros sujam-se, as pregas desfazem-se, a maquiagem borra, os penteados desmontam” (2012, p. 40). Vamos quebrando regras como ato transgressor, algo já presente em nossas essências de palhaço e palhaça na busca do riso.

E assim, o Uisquisito me faz pensar na potência política que a comicidade tem, tanto no ato transgressor de uma mulher ser palhaça e ser palhaço por desejo, não por imposição, como era no circo antigamente, tanto na força de provocar reflexões sobre os contextos políticos na atualidade, trazendo o teatro, a comicidade e a palhaçaria como uma forte arma de discussão.

NOTAS

01. A partir da entrada no mestrado em artes, na Universidade Federal do Pará, em 2014.

02. Projeto desenvolvido pelos Palhaços Trovadores, em sua sede, a Casa dos Palhaços, que tem como intuito garantir a divulgação da palhaçaria enquanto linguagem significativa no campo das artes cênicas; potencializar o espaço da Casa dos Palhaços como um território de teatro/circo que possibilite a troca de experiências artísticas com outros atores-palhaços e o exercício da referida linguagem; e formação de plateia.

03. Amácio Mazzaropi (1912-1981): ator, diretor, produtor, cantor e comediante entre as décadas de 1950 a 1980.

04. Exercício de sala de treinamento proposto por Marcelo Villela, no processo de criação do espetáculo “Querem Caferem?”, resultado da minha pesquisa de mestrado “*Embutidos gastronômicos de estrelita e uisquisito*: memorial e poética cênica

de uma palhaçaria agridoce”, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem:** palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

FLORES, Andréa. **Palhaçaria feminina na Amazônia Brasileira:** uma cartografia de subversões poéticas e cômicas. 2014. 265f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

FLORES, Andréa; LIMA, Wlad. A palhaça de cadeira na cadeira do palhaço. **Revista Ensaio Geral**, Belém, PA: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, v. 5, nº 9, 2013.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** França Rame (organização); Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução). São Paulo: editora SENAC São Paulo, 1998.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso:** contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria. 2012. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MELO, Priscila Romana Moraes de. **Embutidos gastronômicos de estrelita e uisquisito:** memorial e poética cênica de uma palhaçaria agridoce. 2016. 244 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. **Revista Lume**, Campinas, SP: LUME-COCEN-UNICAMP, nº7, 2009.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças:** percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. 2016. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2014.

SOBRE A AUTORA

Romana Melo é atriz-palhaça do grupo de teatro Palhaços Trovadores de Belém do Pará, nutricionista, mestra em artes e artista-pesquisadora. Atualmente vem aprofundando sua pesquisa na comicidade feminina e na sua poética intitulada Palhaçaria Agridoce.

A BRICOLAGEM COMO FORMA POÉTICA E IMPROVISADA: UMA VISÃO DE VIVÊNCIAS DO MC DANÇARINO

BRICOLAGEM AS A POETIC AND IMPROVISED FORM: A VISION OF LIVING OF MC-DANÇARINO

**Waldete Brito
Gesiel Leão
UFPA**

Resumo

O presente estudo foi elaborado por meio de pesquisas e vivências a partir de um dos elementos do hip-hop, cultura na qual investigamos neste campo de estudo, desde o ano de 2012. As abordagens centrais aqui desenvolvidas partem de uma pesquisa extensa, tanto filosófica quanto poética, de experiências e criações, sobretudo a partir das reflexões e contribuições do projeto de pesquisa Poéticas Contemporâneas: Bricolagem coreográfica e improvisação, coordenado pela professora Dra. Waldete Brito, realizado na Escola de Teatro e Dança na Universidade Federal do Pará, em 2017. A partir de discussões neste projeto, buscamos compreender em que medida é possível identificar a bricolagem nas “batalhas” de rimas que ocorrem nas periferias de Belém e no município de Barcarena, localidades de grande crescimento deste movimento artístico. Observamos nas rodas de Freestyle (estilo livre), a velocidade e habilidade que os MC’s, (Mestre de cerimônia) possuem no ato do improviso. Há uma subjetividade criativa de bricolagem gestualidade, sonoridade corporal e técnicas, para construir as rimas. O texto constrói-se no diálogo com os autores Lévi-Strauss, Fayga Ostrower, Joe Kincheloe, dentre outros que contribuem para esta tessitura tramada de bricolagem cênica.

Palavras-chave:

Bricolagem; Improvisação; MC.

Abstract

The present study was elaborated through researches and experiences that I had when entering one of the elements of hip-hop, a culture in which I dive in search and to know since 2012, year in which I had the first contact with this dance genre. The central studies developed here, part of an extensive research, both philosophical and poetic of my experiences, mainly from the reflections and contributions of the Research Project: Contemporary poetics: choreographic bricolage and improvisation, coordinated by Professor Dr Waldete Brito, Theater and Dance at the Federal University of Pará. Based on discussions in the research project, I will investigate to what extent it is possible to identify the choreographic bricolage and the “battles” of rhymes that occur in the peripheries of Belém and in the municipality of Barcarena, localities of great growth of this cultural movement, in which the practitioners who, through the improvisation in the body-rhyme relationship, “battle” each other. It was on the wheels of freestyles that the desire to research and study the “MC’S” (Master of Ceremony) was born, based on observations, improvisation, of their gestures and the way in which they construct their rhymes. There is a creative subjectivity of bricolage gesture, body sound and techniques, to build the rhymes. The text is constructed in the dialogue with the authors Lévi-Strauss, Fayga Ostrower, Joe Kincheloe, among others that contribute to this scenario made of bricolage scenic.

Keywords:

Diy; Improvisation; Mc.

INTRODUÇÃO

As publicações acadêmicas acerca dos processos criativos e experiências no campo do Hip-Hop, ainda são tímidas. Mergulhar neste lugar de criação é ampliar o olhar do fazer-sentir a dança que emerge do que nominamos de corpo/rima. Este termo deriva de uma pesquisa maior chamada corpo/hip-hop, na busca de encontrar distintas formas corporais impressas no mesmo. Um corpo cuja textualidade artística se processa na interface entre os recursos da rima organizada cenicamente, por meio da articulação dos fonemas em versos, com a gestualidade e sonoridade dos movimentos corporais transformados em rimas.

A pesquisa artística exige um campo específico que dialoga com a técnica, ou melhor, com as técnicas utilizadas para a sua materialização estética. Acreditamos que nos processos criativos existem múltiplas técnicas corporais que concorrem para a organização da obra. Na particularidade da dança em questão, nos interessa olhar para a prática do MC, a fim de desvelar um pouco o seu modo de criação durante as batalhas de rimas, sendo esta, um elemento do Hip-Hop.

O MC, não é apenas mais um dos elementos que constitui esta técnica de dança, mas um artista em potência que articula a bricolagem e a improvisação como técnicas criativas em forma de rimas, podendo dialogar textualmente com distintos temas, como por exemplo, político, social, econômico, etc.

No trajeto deste estudo, algumas questões emergiram, entre elas: de que maneira alguém se torna MC? Como se organiza o corpo do MC para criar rimas? Quais técnicas são utilizadas na construção do corpo que dança e rima? Não temos a pretensão de responder de forma absoluta tais questões, porém, deixaremos aqui algumas reflexões sobre essas indagações que serão comentadas mais adiante, como forma de ampliar os diálogos neste processo.

Para construir este pensamento sobre a bricolagem e improvisação na performance do MC, necessário se faz, primeiramente, tecermos algumas considerações sobre o conceito de bricolagem como método de pesquisa, e sobre a figura do *bricoleur*.

O termo bricolagem também aparece no âmbito da antropologia, educação e no campo artístico, além de outras áreas do conhecimento. O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1989), considerava a bricolagem como aquela que deveria ser a “primeira” ciência, que teve início com os povos primitivos e a sua maneira de organização cultural e modos de se relacionar com o meio ambiente para a sobrevivência coletiva.

Para Kincheloe (2007, p.30), “a bricolagem se dedica a uma forma de rigor que dialoga com inúmeros modos de produção de sentido e de conhecimento, que tem origem em diversos locais sociais”. Partindo deste pensamento, encontramos na prática artística do MC, uma variedade de palavras, sons, gestualidades, tempo de ação, habilidade e uma capacidade veloz e potente de produção de sentidos organizados com muita propriedade, no momento de explorar e criar novos arranjos no corpo-rima.

No avanço desta pesquisa podemos considerar o MC como um *bricoleur*. Para Lévi-Strauss (1979, p. 43) “o artista tem, por sua vez, algo de cientista e do *bricoleur*: como meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento”. A materialização do corpo-rima, durante a atuação do MC, é constituída por meio do seu próprio repertório corporal. O conhecimento de suas possibilidades motoras e o contexto político sociocultural adquirido ao longo de sua formação, o faz ser um criador ativo e capaz de jogar com distintas realidades no ato de bricolar e improvisar.

Neste campo de estudo, elegemos a bricolagem como método de pesquisa, sobretudo, por ser uma via que se “recusa a seguir um rumo estabelecido e valoriza a improvisação (...)” (KINCHELOE, 2007, P.11). É neste terreno movediço e, às vezes, sem rumo, que acontece a criação do MC. A dinâmica é ativa, e não passiva, o artista busca métodos pessoais a fim de escavar modos diferentes de materializar a sua obra, logo, se faz necessário fugir de modelos predeterminados, que indicam o caminho “certo”.

O MC BRICOLEUR: CORPO-RIMA

Historicamente, a figura do “DJ”, tem um papel importante por ser o primeiro elemento da cultura hip-hop. Uma de suas funções tem relação com novos lançamentos de breakbeats¹ (batidas

sonoras), tais batidas contagiam tanto o dançarino chamado de b-boy como os MCs” (CORIO, 1987, p.16). Há um significativo diálogo entre o DJ e o MC, ambos trabalham simultaneamente para que haja sentido durante a performance.

Vale ressaltar que, no desenvolvimento da cultura hip-hop, o DJ, pesquisa as batidas sonoras, e o MC encontra o espaço para desenvolver as rimas na fruição rítmica. Sons e palavras são transformadas em versos que impulsionam a dança do b-boy.

A designação da sigla MC, como mestre de cerimônia, nos revela, de fato, mais um campo complexo de atuação artística. A sua figura é importante no que entendemos como corpo/hip-hop, que reúne em si outros elementos como o grafite, break e o DJ. Este artista pode atuar no âmbito da música, da dança ou pode ser um apresentador de um determinado evento artístico ou não. Em geral, possui muita facilidade de comunicação com o público.

No momento da improvisação, o artista usa os mecanismos que tem ao seu alcance e em seu repertório pessoal. Este processo de criação é semelhante à bricolagem como método de pesquisa. Assim sendo, o MC é um *bricoleur* que articula múltiplos métodos de investigação e mergulha em situações tanto imprevisíveis quanto determinadas, faz uso de métodos pessoais para adquirir novas formas de recriar. Bricolagem e improvisação, neste caso, são técnicas inseparáveis, uma complementa a outra, na perspectiva de explorar as diferenças no modo de criar de acordo com a demanda estética nos seus processos de atravessamentos.

Para compor seus versos, as palavras podem surgir em pequenas frases, de forma aleatória, de uma imagem, que podem derivar ou não da mesma gramática e, ainda, de distintos idiomas. Quando o MC Bricoleur tem conhecimento do seu repertório de corpo-rima, ele consegue realizar a bricolagem de modo mais fluente.

O MC *Bricoleur* tem um papel importante na cultura hip-hop por comunicar e por interagir nos eventos. Vale ressaltar, que a sua atuação é significativa, dentre outros aspectos, por agregar outras culturas e diferentes falas de distintas etnias para compor suas animações ou seus versos. Há um jogo de rimas de palavras com

lógica e sentido, carregados de informações. Os conteúdos conflitantes ou não, podem ser recursos dialógicos para abrir reflexões acerca de um determinado tema na contemporaneidade.

O corpo-rima que bricola a textualidade sonora e gestual, ultrapassou a criação coreográfica como elemento do hip-hop, e ganha outros espaços, outrora impensáveis para esta prática artística, como por exemplo, o ambiente escolar.

Em 2002, surge o grupo de hip-hop Matéria Rima. Este grupo faz uma diferença significativa em algumas escolas da rede pública de ensino. Além de realizar apresentações artísticas nas escolas e em praças públicas, no Estado de São Paulo, também oferece palestras socioeducativas, com temas que contribuem para a formação do sujeito. Em 2014, dado o sucesso alcançado e os inúmeros convites para apresentações no Brasil e exterior, o grupo passou a chamar-se de Instituto Cultural e Educacional Matéria Rima.

O Matéria Rima, possui inúmeros projetos que reúne diferentes linguagens artísticas, como por exemplo, o Cesta Criativo, que agrupa escritores, músicos, poetas, ou seja, um encontro entre artistas que ajudam na valorização do hip-hop como um lugar de produção de sentido e conhecimento.

O MC *bricoleur* encontra um vasto campo de pesquisa para rimar distintos elementos que formam o corpo-rima. Notamos ser uma prática que ora lida com o improviso, ora com texto determinado. Há, portanto, um ritmo livre, com possibilidades de bricolagem com os elementos que estão em torno do artista, com informações entre o dentro e o fora de si mesmo para o fazer criativo. Sobre este fazer, Ostrower (2013, p. 263), afirma que, “o modo criativo sempre se desdobra numa simultânea exteriorização e interiorização da experiência de vida, numa compreensão maior de si próprio e numa constante abertura de novas perspectivas do ser”.

A concepção do corpo-rima é, em tese, o resultado de suas vivências e experiências. O corpo recebe, emite e compartilha a sua visão de mundo, a partir de sua compreensão no ambiente onde se insere. Isso significa dizer que,

A relação que se processa constantemente entre o espaço externo e interno do corpo, é sempre uma via de mão dupla. É, por assim dizer, um movimento ininterrupto que se auto-alimenta das substâncias

que emergem desta troca quântica entre o sujeito, o objeto e o ambiente. Este trinômio, mesmo na singularidade que o identifica como tal, é sempre resultado de todas as misturas, interferências e alterações sofridas em contextos que lhes são próprios. (FREITAS, 2012, p.85).

O jogo bricolado e operado pelo MC durante a sua apresentação, é, por assim dizer, fruto das mensagens, alterações e misturas de tudo o que o forma como sujeito. Improvisar textos, gestos e situações que surgem em tempo real é, também, saber quando o *time* do “jogo se decompõe então numa sequência de signos e unidades que garantem a coerência e a interpretação do texto”. (PAVIS 1999, p.220). Há um conteúdo político, educacional, social e artístico, embutido nas rimas faladas e dançadas. Criar distintas situações de corpo-rima implica em extrair de si mesmo toda a condição imprescindível para participar, por exemplo, das batalhas carregadas de improviso.

BATALHAS DE BRICOLAGEM

Segundo o dicionário, batalha nada mais é que o duelo entre dois oponentes, ou seja, o ato de duelar para ver quem seria ou é o mais forte, entre ambos, em determinada atividade/exercício. Nas *cyphers* (rodas de rima) é visível o confronto entre os MC's presentes, e há um item importante aqui observado em que os mesmos não medem esforços, abrindo mão de todo o seu leque de conhecimentos adquiridos nas suas práticas e vivências nas *cyphers*. No desenvolver de suas performances, suas gestualidades mudam de acordo com o tema abordado na sessão, a chamada “sessão” é o tempo determinado para que cada MC mostre o quanto consegue dialogar e rimar de acordo com o tema eleito.

Algumas batalhas não possuem temas pré-determinados, esse tipo de batalha se dá através de puro improviso, levando o MC a desafiar não só o seu oponente, como a si próprio, sendo o mesmo atravessado diversas vezes durante sua sessão, por inúmeras influências tanto de seu oponente no ato do diálogo, como do ambiente em que seu desempenho acontece. Há um jogo de memórias do corpo-rima, de vivências passadas que também podem ser usadas como disparador criativo.

Aspectos físicos de seu oponente, juntamente com seu poder de raciocínio, podem ser fatores cruciais para determinar quais dos MC's será o vencedor no final.

Observamos a técnica de bricolagem na estrutura da composição e no modo de juntar fragmentos distintos de diversos assuntos, com a finalidade de construir um encadeamento de versos com sentidos e significados, sejam esses levados para o lado político, cultural ou socioeconômico, fictícios ou realistas.

No decorrer da vivência notamos as diversas gestualidades em que o corpo-rima consegue assumir e, é possível visualizar um corpo leve, descontraído, enrijecido e, às vezes, ligeiramente estressado. Pressupomos que essas atitudes corporais acontecem por eventuais atravessamentos ocorridos durante o duelo, como, por exemplo, a ansiedade de vencer a batalha, o nível de adrenalina, a tensão muscular e, por vezes o desequilíbrio emocional que pode comprometer o resultado da performance do MC.

Cada MC na batalha leva o nome da sua comunidade, sendo a mesma o ambiente em que cresceu e reside, além disso, ele tem a grande responsabilidade de bricolar e improvisar versos que façam sentido na sua sessão. Ganhar a batalha é levar um título importante para a sua comunidade, e servir de espelho para diversas outras pessoas que sonham em seguir carreira.

O duelo nesta particularidade acontece de forma verbal, a dominância dos movimentos se concentra nas narrativas orais que podem ser fragmentadas ou não. Contudo, podemos visualizar a existência de uma micro-dança, com pequenos deslocamentos sem perder o contato visual com o oponente. A mesma história tramada por um MC, pode servir de estímulo criativo ou não para o outro, ou seja, há uma mútua conexão entre perguntas e respostas, ações e reações reverberadas no corpo-rima.

Mas de onde emerge tanta criatividade durante a batalha? Podemos elencar uma série de atividades que corroboram para este processo, entre essas, leituras de livros, jornais, revistas e notícias diversas. Tais aspectos são relevantes para treinar o cérebro e, assim avolumar o repertório de diferentes narrativas para serem bricoladas em formato de rimas.

REFLEXOES DO PERCURSO TEXTUAL

O trajeto reflexivo deste percurso criativo à luz do método da bricolagem, em nossa concepção, desvelou uma parte do todo performático da figura do MC. A maneira de atuar e articular modos distintos de improvisar, compreendendo as diferentes técnicas de criar narrativas em formas de rimas para batalhar em contextos diversos, nos ajudou como pesquisadores a fazer uma imersão na cultura do hip-hop, que embora tenha nascido nas ruas, na contemporaneidade também ocupa os espaços fechados, como, por exemplo os palcos dos teatros, escolas, outrora, pouco frequentado pelos b-boys e MC's.

Consideramos então que a formação dos MC's, não acontece a partir de uma técnica monológica, mas de um amplo campo aberto e dotado de procedimentos específicos de uma carga semântica e interdisciplinar, de uma prática artística que entrelaça fatos, histórias e assuntos diversificados transformados em cena.

Outro aspecto diferenciado desta formação diz respeito às trajetórias criativas, comumente, produzida por narrativas em forma de rimas cantadas ou verbalizadas. O aprendizado se processa no exercício do próprio fazer, mas também, nos coletivos em que os artistas atuam e nas situações vivenciadas durante a ação de performar.

Neste estudo, identificamos a importância dialógica entre o DJ e o MC, da cumplicidade e escuta corporal no ato da criação, da escolha dos elementos da composição musical e textual. É da mistura das batidas do som pesquisadas pelo DJ e da narrativa linear ou não, que é verbalizada e/ou cantada pelo MC, que decorre a diferença entre ambos. Vale ressaltar que não há uma relação de poder, mas de respeito do conhecimento que cada um detém na sua área de atuação. Nesse domínio, as diferenças estéticas concorrem para produzir a obra.

A bricolagem como método de pesquisa, neste caso, está operando com um triplo fazer: um que envolve a música; o segundo que aborda a temática a ser desenvolvida; e em terceiro a dança, não necessariamente nesta ordem, já que este método dialoga com aspectos ontológicos e, como tal, trabalha com a ideia de que o "objeto de investigação é ontologicamente complexo, no sentido de que não pode ser descrito como uma

entidade fechada" (KINCHELOE, 2007. P. 90). Sendo, assim, entendemos a complexidade da atuação do MC e do DJ, como espaços de criação em constante mutação, não fixo, mas aberto a lidar com o acaso e imprevistos em diferentes contextos.

À luz dessas considerações, observamos que há um movimento de resistência dos artistas envolvidos com a prática do hip-hop. Este fato provocou a organização dos grupos e contribuiu para o surgimento de novos MC's, b-boys, DJ's - etc. No campo das políticas públicas, em particular nos editais de fomento à criação, notamos a presença de coletivos que aprovaram projetos cênicos. Ademais, é notável a quantidade de grupos, dançarinos, pesquisadores e professores espalhados pelo Brasil e em outros países. Assim, os artistas caminham mantendo viva esta dança por meio de festivais, encontros, palestras e seminários, abrindo perspectivas de novos diálogos sobre processos de resistir, criar e formar público e outros *bricoleurs*.

NOTAS

01. Uma apresentação repetida de batida de bateria, normalmente formando um ritmo rápido e sincopado, utilizado como base para a música e dança.

REFERÊNCIAS

FREITAS, Waldete Brito Silva de. (Waldete Brito). **A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte é Esse**. Tese defendida pelo programa de Pós-Graduação na Universidade Federal da Bahia, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 8. Ed. Tradução Tania Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. Trad. Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação.** Trad. Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

THAMES e HUDSON, **Hip Hop Raised Me**, Ltd, London Maintext. DjSemtexForeword. Chuck D, 2016.

SOBRE OS AUTORES

Waldete Brito é prof^a. Dra. da Universidade Federal do Pará. Diretora artística, coreógrafa e intérprete criadora. Diretora artística do Grupo Coreográfico da Ufpa. Fundadora da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito.

Gesiel Leão é graduando do curso licenciatura em dança, dançarino de danças urbanas. Técnico em dança, formado pela Escola de Teatro e Dança da Ufpa. Membro da organização Zulu Nathion.

ABOUT THE AUTHORS

Waldete Brito is Prof^a. Dra. Of the Federal University of Pará. Artistic director, choreographer and creative interpreter. Artistic director of the Choreographic Group of Ufpa. Founder of the Experimental Company of Waldete Brito Dance.

Gesiel Leão is graduating from the licenciatura course in dance, dancer of urban dances. Technician in dance, formed by the School of Theater and Dance of Ufpa. Member of the Zulu Nathion organization.

UMA COLEÇÃO DE CASTANHEIRAS POSSÍVEIS

Cinthya Marques do Nascimento
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará - UNIFESSPA

Resumo

Partindo do conceito de coleção enquanto poética, o presente trabalho desafia discutir as possibilidades visuais em uma coleção que parte de imagens de árvores castanheiras, relacionando com obras de artistas que utilizam esta temática, em busca de refletir sobre a simbologia da castanheira enquanto memória coletiva da região em consonância com a coleção.

Palavras-chave:

Castanheiras; coleção; imagem.

INTRODUÇÃO

As árvores castanheiras, fixas e estáveis, são elementos visuais presentes nas paisagens do sul e sudeste do Pará. Elas habitam boa parte desta geografia e são símbolos de resistência, carregam consigo anos de exploração permanente desta região.

Na paisagem contemporânea essas árvores emergem nos campos amazônicos solitárias e isoladas, sendo que as castanheiras encontram-se hoje em menor escala do que foram outrora - quando elas desempenharam papel fundante durante o ciclo da castanha, um dos principais ciclos de exploração da Amazônia. Nos dias atuais a castanheira aparece na lista de espécies ameaçadas do Ministério do Meio Ambiente. A principal causa para o risco de extinção é o desmatamento. No Brasil os castanhais são derrubados para a construção de estradas e barragens, para assentamentos de reforma agrária e para a criação de gado.

As castanheiras solitárias guardam consigo marcas dos incessantes períodos em que foram exterminadas. Refletir sobre a solidão dessas árvores é também buscar uma simbologia

Abstract

Starting from the concept of collection as poetics, the present work challenges to discuss the visual possibilities in a collection that starts from images of chestnut trees, relating with works of artists that use this theme, in search of reflecting on the chestnut tree symbology as a collective memory of the region in line with the collection.

Keywords:

Chestnut; collection; image.

enquanto memória coletiva e seus permanentes ciclos de exploração. Elas estão presentes enquanto símbolo da cidade de Marabá - principal cidade do sudeste paraense, e presentes nos campos abertos formados por pastagens cuja vegetação vem sendo modificada para favorecer a prática da pecuária nos solos da Amazônia.

Este artigo pretende refletir sobre o isolamento na paisagem das árvores castanheiras que se encontram nos campos do sudeste do estado do Pará, e suas relações enquanto memória coletiva da região, apresentando obras e objetos visuais de artistas que refletem sobre o mesmo tema. Esta pesquisa inicia-se após o encontro do ambiente favorável para observar as solitárias castanheiras, em que começo a guardar/coleccionar essas imagens das árvores. Sabendo disso, coleciono árvores na minha memória. Por que não fotografá-las?

RELAÇÃO COM O PROJETO URBANÍSTICO DA NOVA MARABÁ

Em Marabá, uma das principais cidades dessa região, as castanheiras são o símbolo do projeto urbanístico do núcleo habitacional da cidade "Nova Marabá". Neste ambiente as "ruas" são setores chamados de "folhas", que se assemelham ao

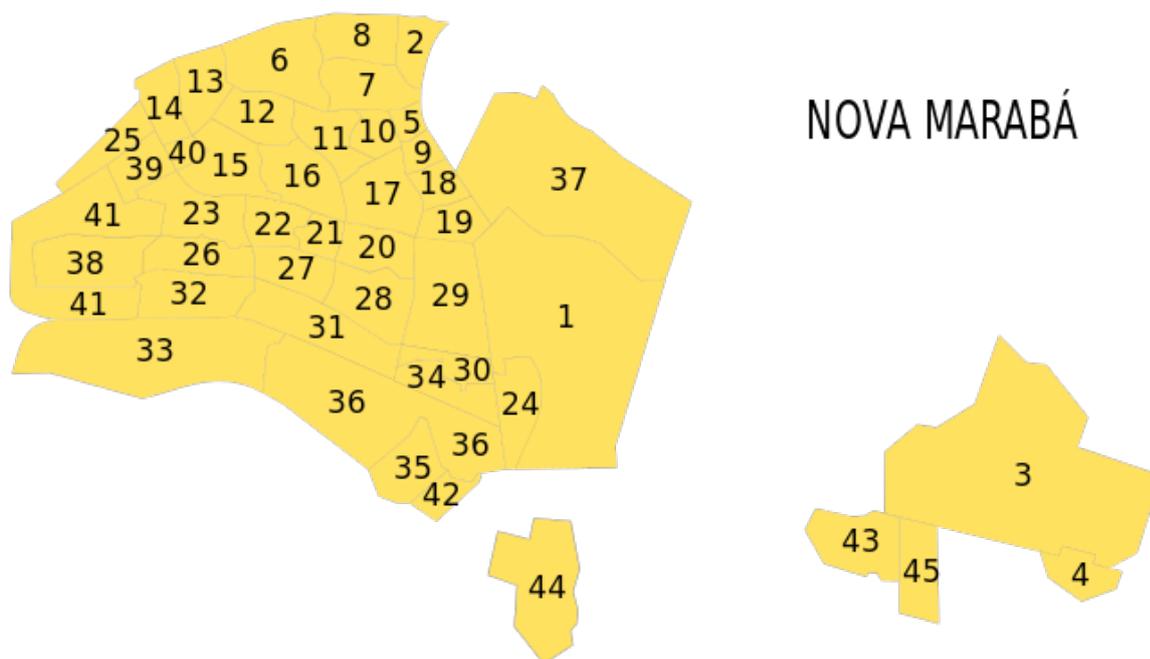


Figura 1 – Mapa urbanístico da Nova Marabá.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_bairros_de_Marab%C3%A1

conceito de “bairros” por conta de sua extensão residencial e comercial – cada “folha” conta com serviços próprios, proporcionando aos moradores que não necessitem sair de uma folha para outra – excluindo-se hospitais, cartórios e rodoviárias, a maioria dos outros serviços são encontrados nas folhas habitacionais que fazem parte de uma castanheira imaginária, e que representa a grandiosidade dessa árvore.

Visualizando o mapa da Nova Marabá é possível perceber que este conceito não se aplica pois na prática as “folhas” são geométricas e setorizadas, então o conceito da “grande castanheira” tem mais relação com a projeção desta parte da cidade – e seu conjunto de vias e rotatórias, do que com o conceito inicial.

A criação deste núcleo visava atender o crescimento geográfico populacional que se consolidava com a migração de grupos vindo para ocupar a região amazônica – período que remete ao slogan da ditadura militar “Integrar para não entregar” – bem como afastar do contexto urbano as enchentes que caracterizam a região.

O núcleo fundador da cidade, conhecido como “Velha Marabá” ou “Marabá Pioneira”, sofreu – atualmente ainda vive sob essa ameaça anual durante o inverno amazônico – de enchentes que

invadiam casas e destruíam a vida das populações que habitam as áreas alagadas, deixando-as desabrigadas nos períodos das grandes cheias. A citar a grande enchente de 1980 que é lembrada pelos habitantes como o dia em que o rio Tocantins subiu quase 18 metros – acontecimento que entrou para história da cidade, e que faria muitos habitantes abandonarem esta área da cidade em busca de melhores condições de vida.

Sendo assim, inicia-se uma ocupação desordenada no núcleo da Nova Marabá a partir de 1981, e a população migra para esta parte da cidade que está acima do nível dos rios. Ao aproximar a estrutura da cidade a uma estrutura vegetal, que lembrava uma árvore, o criador do projeto urbanístico – Joaquim Guedes – previa que a expansão do núcleo urbano ocorresse de forma ordenada – fato que não ocorreu devido o abandono do projeto pela SUDAM via Governo Federal após a grande enchente de 1980.

AS CASTANHEIRAS REFLETIDAS: MINHA EXPERIÊNCIA COMO ARTISTA-EDUCADORA

Data de 2011 meu primeiro contato com a cidade de Marabá. Eu viria para esta região por acaso, quando ao final da graduação em Artes Visuais, surgiu o convite para desenvolver uma oficina de “Iniciação à Fotografia” para professores da rede



Figura 2 – Fragmento da série “Dois mundos à espera”¹,
Cinthy Marques. 2016, PA.

municipal de Canaã dos Carajás. Éramos um trio de arte-educadoras que durante um fim de semana viveram a experiência de conhecer uma realidade distante da capital do estado, e arriscaram vivenciar o ensino e aprendizagem artística com um grupo de educadores ansiosos por novas possibilidades educativas, que participaram de micro-oficinas: maquiagem artística, iniciação à fotografia e teatro.

Após um período de cinco anos com estas lembranças na memória, retorno pra região em 2016, quando passo a integrar a equipe de educadores de um projeto que visava desenvolver oficinas de educação patrimonial às comunidades atingidas pelas barragens da mineradora Vale, que explora a Serra dos Carajás, e exporta diariamente toneladas de minério de ferro para fora do Brasil. Essas comunidades estão inseridas no contexto de extrema pobreza, e foi então que eu percebi o quanto essas populações sofrem permanentemente com os reflexos da corrupção do congresso brasileiro e da exploração desenfreada dos recursos minerais e florestais da Amazônia.

Era nesse cenário que eu me encontrava e na época. Percorria longos períodos de estrada em deslocamento para os municípios, partindo diariamente da cidade de Parauapebas, localizada no sudeste do Pará, município que está assentado na maior província mineral do planeta, a Serra dos Carajás.

Mesmo contra meus princípios, aceitei o cargo pois sempre quis conhecer a região, e nesta vida de artista-pesquisadora eu tinha também algumas contas para pagar. Não me orgulho disto; mas também não posso passar por cima desse fragmento da minha história vivenciada. Sendo assim, então, aceitei o cargo de técnica em educação patrimonial para desenvolver práticas educativas em diálogo com a arte-educação - função desviada posteriormente quando me tornei uma espécie de fotógrafa responsável pelos registros das ações, haja vista que a coordenação do projeto conheceu minha experiência com a fotografia documental e o fotojornalismo.

Facilmente fui introduzida a esta categoria entre os membros da equipe Serra Norte - responsável

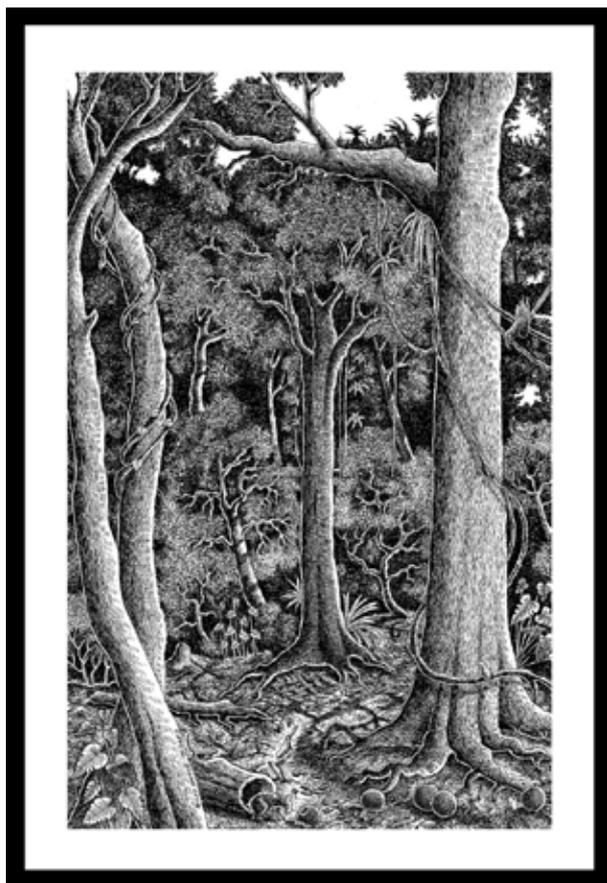


Figura 3 – Castanheiras, Rildo Brasil. PA. s/d

por realizar ações presenciais nas comunidades próximas a Serra de Carajás, são elas: Vila Sanção, Vila Paulo Fonteles, APA (Área de Proteção Ambiental), Palmares I e Palmares II. Essas regiões expressam a extrema pobreza e o total descaso com as suas populações. Em uma das vilas que passei maior tempo, a Vila Sanção, as crianças não sabiam usar o banheiro e muitas casas de moradores não tinham sequer cisterna própria. A comida, sempre muito simples, é baseada no consumo diário de carne bovina.

As fotografias de castanheiras foram feitas durante longas viagens por municípios localizados aos arredores da cidade de Parauapebas. Neste ambiente a paisagem é formada por fazendas do agronegócio, e o principal elemento visual presente nestas paisagens são os bois e os pastos. Longos campos de devastação.

Sendo assim, para aliviar o tédio entre idas e vindas de horas de viagens, comecei a catalogar visualmente essas castanheiras que observava durante os trajetos na estrada. As paisagens

me provocavam: vastos campos desmatados e transformados em pastos, tomados por rebanhos de gados e um ponto nesta paisagem se destacava, eram essas árvores que resistiam, solitárias, atravessando o tempo. Comecei a criar afetividade por essas árvores grandiosas, imponentes e solitárias. Observando pela janela do carro comecei a fotografá-las.

AS CASTANHEIRAS ENQUANTO VISUALIDADE

As representações dos castanhais e das árvores castanheiras nas artes visuais estão presentes principalmente em obras de artistas da região Norte do Brasil, região onde se insere 80% da floresta amazônica. Artistas dessa região vem documentando olhares e pontos de vista sobre diversas temáticas que integram a paisagem desta região, tais como a fauna e flora, costumes e tradições locais, vivências e experiências da vida na Amazônia.

*A imagem nunca é uma realidade simples*² afirma Jacques Rancière e, diante do exposto, irei apresentar a obras de artistas que representam a temática dos castanhais e castanheiras, visando contribuir com as realidades complexas que se apresentam, relacionando com a visualidade presente no imaginário local que busca dialogar com essas temáticas.

De fato, quando observamos as composições em nanquim dos artistas da região de Marabá percebemos que seus trabalhos são voltados para a documentação da região, através da utilização do bico de pena para composição de seus trabalhos.

Neste contexto são abordados temas como exploração dos castanhais, queimadas, condições de vida dos castanheiros nos barracões - que são explorados diretamente no seu rendimento, a vida ribeirinha e indígena, a natureza, o povo, as conquistas da região e o sofrimento local. Estes artistas documentam ao mesmo tempo que denunciam o cotidiano de exploração que vive a região amazônica e as populações que inseridas neste cenário.

Rildo Brasil é artista de uma geração que é responsável pela disseminação da técnica na região, influenciado por Augusto e Pedro Morbach e o peruano Percy Lau que utilizam - se do nanquim para construir realidades múltiplas

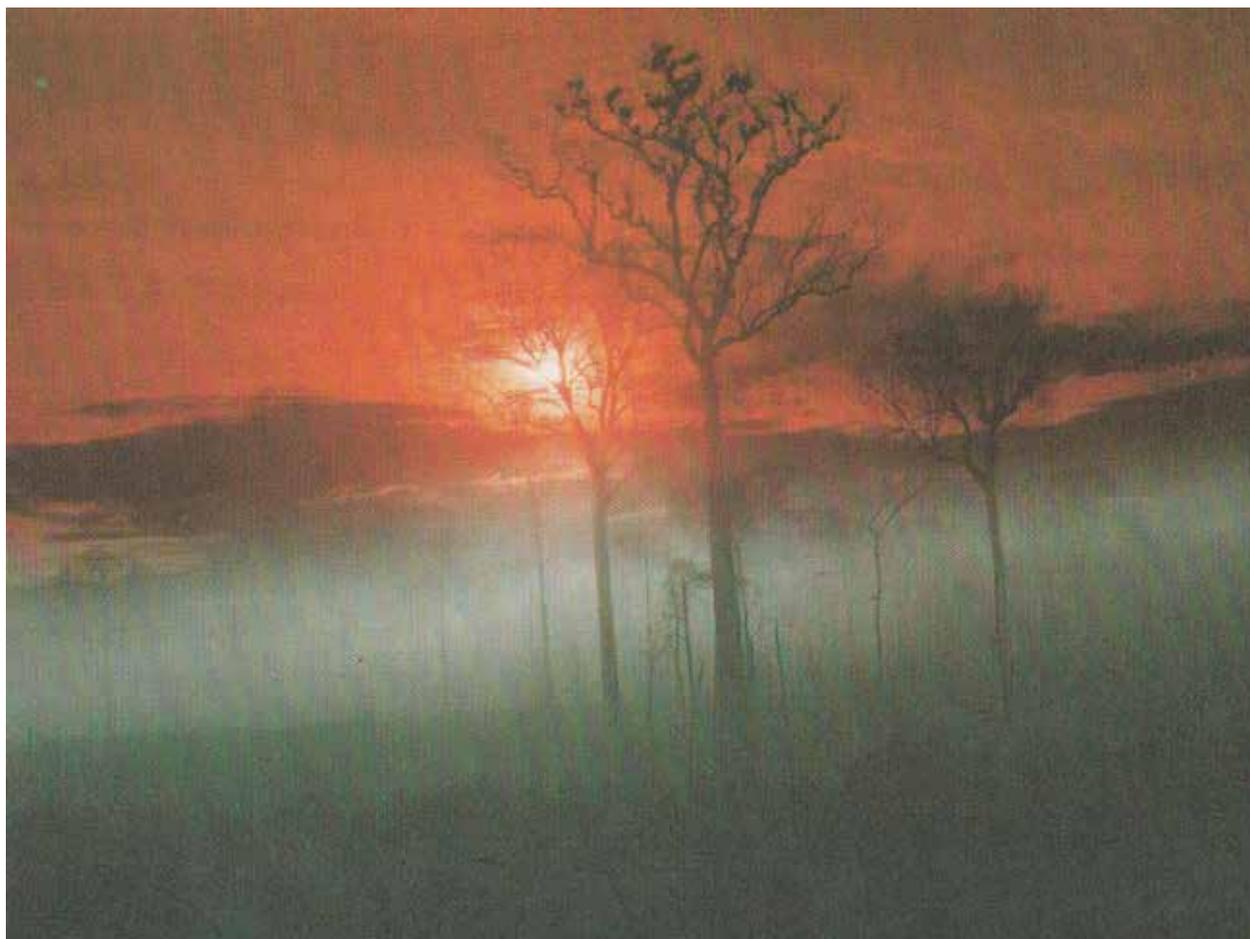


Figura 4 – Castanheiras mortas, de Jorge Macedo de Souza.
Boa Vista, RR, 1985

próximas do contexto atual, mas que denunciam e constroem um retrato da realidade local pouco conhecida a nível nacional. Na obra *Castanheiras* o artista utiliza a técnica para detalhar a forma dessas árvores, as curvas de suas raízes, o entreteçamento existente entre elas na mata e a grandiosidade que carrega a sua existência na floresta amazônica.

Do mesmo modo, em busca de referências para a construção desse trabalho entrei em contato com o catálogo da primeira edição do Fotonorte (1987), iniciativa que reuniu em exposições e documentários visuais a produção dos fotógrafos que estão localizados fora do eixo Rio–São Paulo. Na época o projeto mapeava os fotógrafos da região Norte do Brasil que documentavam o cotidiano de cidades e estados poucos conhecidos do público em geral - fugindo do viés exótico, este lugar comum em que se colocou a região amazônica por muito tempo.

Uma imagem que sem dúvida me atravessou no processo dessa pesquisa foi *Castanheiras mortas* do fotógrafo Jorge Macedo de Souza, que registra uma cena com ares apocalípticos - seja pelo vermelho do céu ou pela penumbra que encobre as castanheiras mortas em Boa Vista, na capital de Roraima em 1985. A cena remete a um cenário de queimadas e destruição da fauna e flora amazônica para dar vazão ao desmatamento, que vemos refletido mais de 30 anos depois com o aumento das ondas de calor na região de clima tropical e o avanço do agronegócio, transformando mata em pasto de criação de gado.

Esses símbolos - as castanheiras queimadas e sua presença forte mesmo depois de morta retornam na instalação *As Castanheiras de Eldorado dos Carajás* (1999, 25mx8m) do artista visual e arte educador Dan Baron, que ao fixar residência na região constrói o monumento coletivamente com mais de 800 sobreviventes do massacre de Eldorado dos Carajás (17 de abril de 1996), no



Figura 5 – As castanheiras de Eldorado dos Carajás, de Dan Baron e MST, PA, 1999.

sul do Pará, cenário dos crimes contra os povos amazônicos, e símbolo da luta pela terra e a natureza. O convite para realizar a obra partiu da direção estadual do MST-Pará.

“A escultura monumental é formada por dezenove árvores de castanheira, queimadas e mutiladas pelos latifundiários, inspirada no uso dos corpos dos sobreviventes como objetos íntimos, com a proposta de ‘codificar’ o mundo objetivo que eles internalizaram (...) o monumento permite que a comunidade massacrada e todo o movimento Sem-Terra visualizem o relacionamento entre as vozes interna e externa da sua cultura de resistência.” (BARON, Dan. Alfabetização Cultural - a luta íntima por uma nova humanidade. São Paulo, 2004, p. 241)

O massacre ficou conhecido internacionalmente como uma violenta ação da polícia do Pará contra famílias integrantes do Movimento Sem - Terra, que detém em sua história de luta a pauta da reforma agrária. Esses camponeses estavam acampados na região quando por ação do fazendeiro proprietário da área com a conivência do governador do estado à época, a polícia militar invadiu a área disparando contra os assentados que não detinham armas de fogo - lutavam com paus e pedras pela vida de seus filhos, amigos e familiares.

O massacre é anualmente lembrado na região conhecida como “curva do S” - local que aconteceu o ataque - e que recebe grupos de ativistas sociais anualmente na data de aniversário do massacre, em memória daqueles que trocaram sua vida pela esperança de ter seus direitos assegurados conforme rege a constituição.

Atuando de forma simbólica na região, a instalação reuniu todos em volta de uma construção coletiva, porém esta obra se recusa a ser monumento que idealiza, homenageia ou enfatiza uma lembrança, pois age na esfera das memórias dolorosas e cruéis que marcam o episódio, sendo sempre ponto de encontro para o renascimento de ideias que fortaleçam este fato histórico. Esta renovação é compartilhada com a plantação de novas mudas de castanheiras que são plantadas a fim de ocupar o lugar daquelas que vão desaparecendo com o tempo.

“A obra usa nosso mundo violentado para destacar uma crise muito mais perigosa: como nossa memória está sendo permanentemente roubada, fabricada e refabricada em imagens e museus a serviço do mercado (...) esta escultura coletiva se propõe como uma marca antineoliberal, um teatro

periférico de resistência e libertação.” (BARON, Dan. Alfabetização Cultural - a luta íntima por uma nova humanidade. São Paulo, 2004, p. 242)

Estes símbolos habitam a memória coletiva de quem convive com esta região e dos brasileiros que interpretam a história do ponto de vista histórico e social. Antes mesmo de discutir se iria ou não habitar esta região eu me impressionava com a grandiosidade da obra de Dan Baron. Ao descobrir que este monumento é um reflexo da memória coletiva dos integrantes do Movimento Sem - Terra entendo a importância da obra para a memória coletiva que se constroi no lugar.

Foram apresentados obras de artistas que em diálogo com a temática discutida aqui propõem refletir sobre a simbologia dessas árvores, vivas ou mortas, florescendo ou queimadas, fonte de alimento ou de sombra, solitárias ou acompanhadas, imponentes ou destruídas, as castanheiras estão agindo no campo simbólico que Rancière chama de *Arquissemelhança* que se traduz para o cotidiano como *A imagem da arte separa suas operação da técnica que produz semelhanças*³, sendo assim as imagens apresentadas reencontram em seu caminho outra semelhante, e diante disto dispensa o espelho que reflete a si mesma, tornado-se o testemunho imediato do que se é, e do lugar em que se encontra.

Podemos considerar então, que estas imagens e projetos sempre estiveram, de algum modo na minha memória enquanto referências visuais na construção dos objetos que apresento neste trabalho, e que, se dispondo a ser referência transformam-se na apresentação de um lugar e um ponto de vista para a construção desse trabalho de uma coleção possível.

AS POSSIBILIDADES DE UMA COLEÇÃO IMPOSSÍVEL

Ao iniciar a documentação visual destas árvores passei a refletir sobre o isolamento das castanheiras na paisagem, que se assemelham em certa medida à minha própria solidão - esta solidão que se vive acompanhada, interagindo com desconhecidos, que desconhecem nossos sonhos, nossos desejos mais profundos, e até mesmo a nossa origem.

Por outro lado essas paisagens me provocavam, levando-me a questionar sobre as imensas áreas que foram desmatadas para se tornarem pastos,

para abrigar rebanhos de gados e demais animais que proporcionam lucro aos fazendeiros. Constatava ali, diante dos meus olhos, o avanço do agronegócio que enriquece poucos e mantém muitos na miséria, sob condições de trabalho adversas, tais como as famílias sem-terra que foram massacradas na Curva do S em Eldorado dos Carajás, e que lidavam com as injustiças de ter seu direito a propriedade negada com a ausência de políticas públicas e da reforma agrária.

Diante de tantos questionamentos passo a cultivar certa afetividade por essas árvores grandiosas, que se destacam na paisagem, árvores imponentes e solitárias, que resistem através do tempo, que me fizeram refletir sobre a forma como eu me sentia diante dessas árvores, ao imaginar quantos dias de sol e chuva elas haviam vivido? Quantos madeiros com motosserras elas tinham conhecido? Quanta dor haviam sentido as suas raízes e troncos com o avanço dos pastos de criação de gado? Quantos frutos haviam sido negados? Sentimentos que foram construídos ao longo do projeto pela necessidade de humanizar essa realidade e desta solidão que se encontra nos campos do sudeste do estado do Pará, nas memórias coletivas construídas ao longo de anos de exploração da região.

A ação de colecionar surge como uma tentativa de proteger e imortalizar estas árvores castanheiras. Porém não cabe apenas colecioná-las em minha memória. Colecionar é guardar, proteger uma memória. Diante da impossibilidade de colecionar as castanheiras, resta fotografá-las. É possível colecionar o incoleccionável?

No texto *O Colecionador* presente na obra *Passagens* de Walter Benjamin, o autor afirma que o colecionador se assemelha com aquele que sonha e partilha de uma vida onírica, já que suas percepções modificam-se diante do objeto colecionável. Porém, diferente dos objetos das coleções estudadas por Benjamin, esta coleção de árvores castanheiras não são produtos do ambiente industrial - tal como os objetos que o autor analisa em seu texto. Para colecionar essas castanheiras foi preciso direcionar a atenção para o objeto colecionável em percursos pouco óbvios, alimentando esta coleção com as fotografias das castanheiras intocáveis nesta paisagem amazônica.

“Poder-sia dizer que, se vivêssemos segundo um outro ritmo - mais serenos diante de certas coisas,



Figura 6 – Uma coleção de castanheiras possíveis.
Cinthya Marques. 2016, PA.

mais rápidos diante de outras –, não existiria para nós nada “duradouro”, mas tudo se desenrolaria diante de nossos olhos, tudo viria de encontro a nós. Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação as coisas. Elas vão de encontro a ele. Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isto lhe mostra suas coisas em um fluxo contínuo. (P. 239–240)

Solitárias e grandiosas, ao colecionar estas imagens construo uma coleção que passa pela operação artística do registro fotográfico através da linguagem digital, para posteriormente realizar a seleção e organização das imagens produzidas, em prol de pensar as fotografias das árvores castanheiras enquanto memórias colecionáveis, e discutir essa coleção.

Porém, cabe pensar nessas imagens enquanto retratos que se afirmam na paisagem e que demonstram, segundo Jacques Rancière que *as imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança* (p. 15, 2003)

Cabe retomar o conceito de Arquissemelhança de Jacques Rancière, porque para a produção do trabalho expositivo as imagens são alinhadas por tons de azul e branco do céu; pelas dimensões dos galhos e troncos de árvores, buscando nessas representações, relações, percursos visuais que aproximem as fotografias sejam pela similitude ou dissemelhança:

“A imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças. Todavia, reencontra em seu caminho outra semelhança, a que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa. Chamemos isso de arquissemelhança. Ela é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém. Essa arquissemelhança é a alteridade que nossos contemporâneos reivindicam para a imagem ou deploram que se tenha esvaído junto com ela.” (RANCIÈRE, p.17)

Diante disto então considero que a coleção é um registro vivo da história e da vida das

árvores castanheiras que resistem no tempo e na paisagem, pois apesar de sua condição - solitárias, as castanheiras permanecem nesta região em menor escala do que fora outrora, quando explorada durante o ciclo da castanha na Amazônia. Para a construção de uma coleção de castanheiras possíveis é preciso ter consciência que se trata de uma árvore que sempre pertecerá à sua natureza, solitária e grandiosa e que está coleção está na produção das imagens e memória.

Por isso muitos registros fotograficos das castanheiras passam pela dúvida de reconhecimento dessas árvores - porque aqui não se trata de uma pesquisa em biologia, mesmo que a Botânica possa auxiliar nos estudos do campos da Arte.

Trata-se de uma pesquisa de auto-reconhecimento desta história da Amazônia pouco contada, que não foi documentada da forma que deveria, e que mesmo presente no imaginário coletivo pouco sabe-se sobre as condições que estas árvores estão inseridas na paisagem contemporânea. Para refletir sobre essa temática é que a coleção existe de modo que as árvores que a compõem sejam lembradas exatamente na paisagem em que foram encontradas e reconhecidas como símbolo de resistência, seja pela grandiosidade de suas raízes e troncos ou pela existência que insiste em permanecer nos campos abertos da paisagem amazônica e na memória da região que tem essas árvores como símbolo e identidade.

NOTAS

1. Fotografei a experiência utilizando a linguagem digital e analógica - esta que posteriormente se revelaria uma grata surpresa ao descobri as sobreposições acidentais de dois lugares que visitei no período: a região sul do Pará e a periferia da capital do estado, Belém. Assim surge a série "Dois mundos à espera", que relaciona as paisagens distantes do mesmo estado.

2. Capítulo *Alteridade das imagens*, do livro: *O destino das imagens* (Rio de Janeiro, 2012). Pg. 14.

3. Capítulo *Imagem, semelhança, arquissemelhança*, do livro: *O destino das imagens* (Rio de Janeiro, 2012). Pg. 17.

REFERENCIAS

BARON, Dan. **Alfabetização cultural - a luta íntima por uma nova humanidade**. São Paulo: Alfarrabio, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

SOBRE A AUTORA

Cintha Marques Do Nascimento é docente e pesquisadora da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará - UNIFESSPA, atua na direção e coordenação da Faculdade de Artes Visuais (Fav/Unifesspa). É mestre (Msc) em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES da Universidade Federal do Pará - UFPA, com ênfase na linha de pesquisa Processos de Criação e Atuação em Artes. Desenvolve projetos artísticos enquanto artista visual e fotógrafa, com ênfase na criação de narrativas visuais. Seus projetos discutem as noções de pertencimento relacionados ao ser andarilho e estar estrangeiro. Reside em Marabá (PA) desde 2017.

PERSPECTIVAS PARA UMA EDUCAÇÃO INCLUSIVA: UM OLHAR PONTUAL POR MEIO DA UTILIZAÇÃO DE RECURSOS TANGÍVEIS E INTANGÍVEIS

Joaquim Augusto Souza de Menezes

Resumo

Este estudo é direcionado a linha do tempo sobre Educação Inclusiva, conforme a Legislação Educacional Brasileira. É narrado pela subjetividade da legislação, dando destaque a trajetória do conjunto das leis, decretos, portarias, resoluções, aviso circular e documentação internacional. Desta maneira, o elo percorrido se dá em nível sistêmico e holístico, com vistas a compreender quais as perspectivas para uma Educação Inclusiva por meio do olhar pontual na utilização de recursos tangíveis e intangíveis.

Palavras-chave:

Linha do Tempo; Educação Inclusiva; Legislação Educacional Brasileira.

I – INTRODUÇÃO

O foco desse estudo é direcionado a Educação Inclusiva, mas por meio do olhar pontual acerca da legislação brasileira. É decorrente da disciplina Ensino e Aprendizagem em Artes, ministrada pelos Professores Doutores Áureo Deo de Freitas Junior e Joel Cardoso da Silva, do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, tem como cenário narrativo o segundo semestre de dois mil e dezessete, especificamente o laboratório/sala de aula 2 do espaço físico do PPGARTES, e está organizado em pilares, que mantêm entre si grande interlocução, com vistas a viabilizar uma adequada compreensão dialética – método de diálogo cujo foco é a contraposição e contradição de ideias que levam a outras ideias –.

Desta maneira, o autor trás para essa dialética, logo de início a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que em seu primeiro artigo diz que a educação deve abranger os processos

Abstract

This study is directed to the time line on Inclusive Education, according to the Brazilian Educational Legislation. It is narrated by the subjectivity of the legislation, highlighting the trajectory of the set of laws, decrees, ordinances, resolutions, circular notice and international documentation. In this way, the link is taken at a systemic and holistic level, in order to understand the perspectives for an Inclusive Education through the point of view of the use of tangible and intangible resources.

Keywords:

Timeline; Inclusive Education; Brazilian Legislation.

formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

Esses processos são direcionados a disciplinar a educação no âmbito da escola, com a finalidade de desenvolver, predominantemente, o *ensino*, quer em Instituição Pública e/ou Particular. Por outro lado, a educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social.

Certo? Talvez? Não. Isto é, considerando a realidade do nosso mundo chamado Brasil, e considerando o que preceitua a legislação educacional, há uma grande lacuna sobre o que seria o ideal do real, aqui chamado de “intenções”, ou melhor, “diretrizes educacionais”, e mais ainda, se estas “intenções” ou “diretrizes educacionais” já são bastante incipientes nas ações “regulares”. Imaginemos como se dá no mundo real das crianças, jovens e adultos que necessitam e estão sobre o cuidado da Educação Inclusiva. *Imaginou? Qual a sua reflexão sobre a questão ora posta?*



Figura 1 – Fonte: <http://educacaoinclusivaemfoco.com.br/os-beneficios-da-escola-inclusiva/> (2017).

Nesse sentido, o estudo se propõe a discutir a tipologia entre o que consta na proposta da *Lei/LDB/Nº 9394/96*, com a realidade, visando compreender a distorção entre o elo da “ficção” e a realidade existente nos processos da Educação Inclusiva, objetivando fortalecer o que rege o capítulo V, artigo 58, da Lei das Diretrizes e Bases Nacionais, que classifica educação especial “como modalidade de educação escolar, oferecida, preferencialmente, na rede regular de ensino, para educando *portadores* de necessidades especiais”. E em seu § 1º, diz: “haverá, quando necessário, serviços de apoio especializado, na escola regular, para atender às peculiaridades da clientela de educação especial”, por este motivo, o não cumprimento da Lei, justifica-se a intensão desse estudo.

II - EDUCAÇÃO INCLUSIVA: APORTE PARA A LEGISLAÇÃO BRASILEIRA

Há quase trinta anos, mais precisamente em 16 de abril de 1989, chegou ao mundo minha primeira sobrinha, Carolina, concebida por meio de uma linda historia de amor. Seus pais se prepararam para este momento, lembro-me como se fosse hoje, cada detalhe destinado a sua chegada, que

belo. Todavia, e segundo a lei maior do Arquiteto do Universo, a escritura sagrada, o sopro da vida é de competência Dele, e é Ele que escolhe cada casal para receber seus filhos, isto é, para aqueles que acreditam na *existência do Pai, do Filho e do Espírito Santo*.

Carolina chegou ao final da manhã de domingo, na maternidade do Hospital Adventista de Belém, e nesta manhã fui levado a Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, a orar pela sua chegada, essa atitude ocorreu somente em seu nascimento, e o motivo não sabia, mas hoje sei o porquê, fui a terceira pessoa a saber de sua chegada, mas ao receber a notícia do seu nascimento percebi que havia na voz da minha mulher um aperto de choro, foi quando Ela falou: “Augusto nossa Carolina é especial, é portadora de síndrome de down¹”, naquele exta momento tudo ficou escuro, porém sabia que passaria, tinha que saber o porquê dessa situação, lembro-me que falei: “depois Eu vou até aí”.

Então, pedi força e direcionamento à mãezinha de Nazaré que me conduziu, e fui direcionado a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Belém (APAE Belém)², e chegando lá tive meu

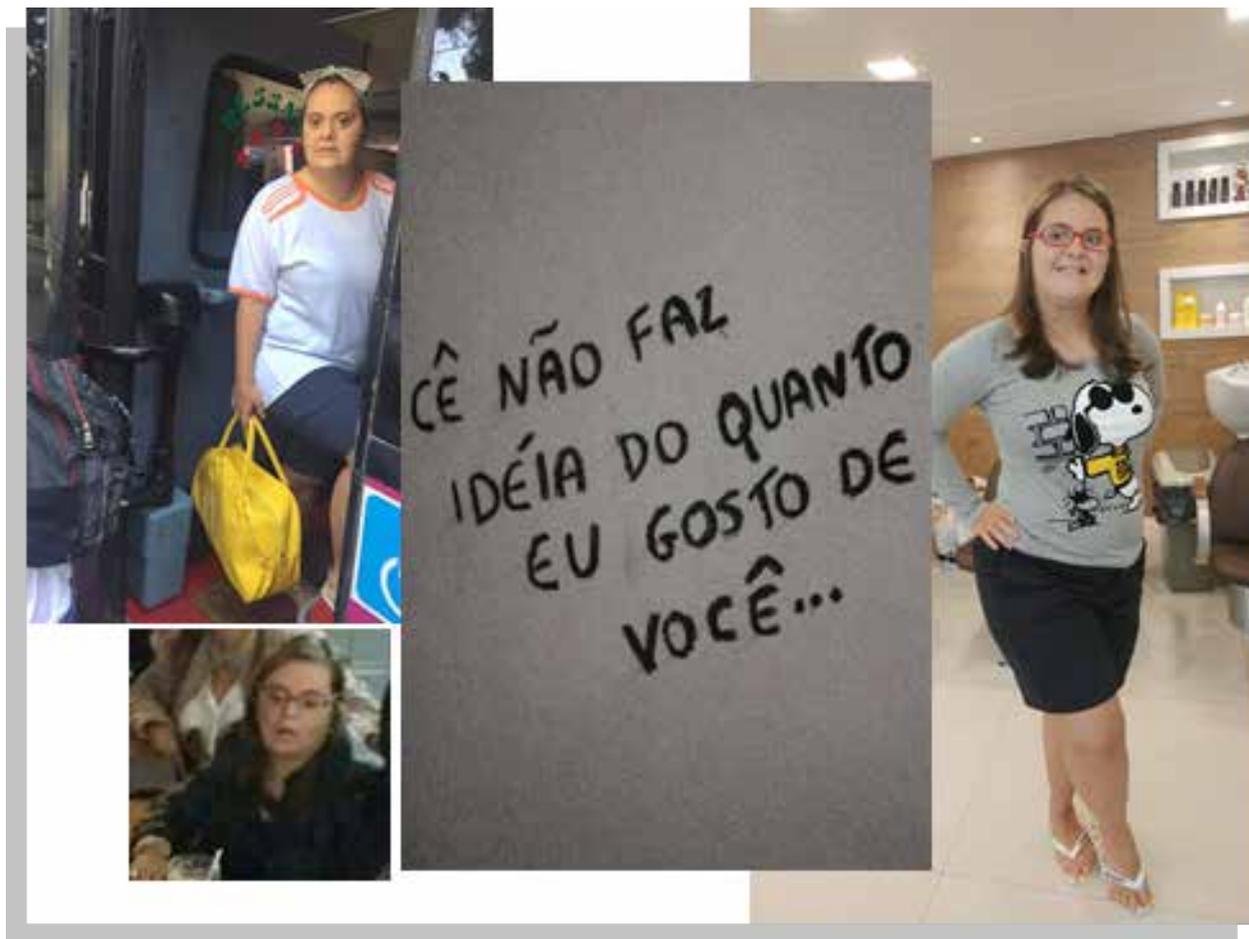


Figura 2 – Fonte: Acervo fotográfico do autor (2017).

primeiro contato com o mundo lindo, criativo, harmônico, feliz, e acima de tudo gratificante no sentido do *amor pelo amor*, e nesse mesmo dia nasceu uma nova vida para mim, para os meus e para muitos que Eu não sabia que existiam, mas que passaram a existir após o nascimento de minha linda e amada Carolina, pois me tornei Diretor Social desta associação, e hoje sem qualquer tipologia heroína posso dizer que minha Carolina, Carol, é o mais belo anjo enviado por Deus ao seio de seus familiares.

Carol, hoje é uma mulher bela, atuando nas áreas das artes, quer por meio de suas gravuras; pinturas; reciclagem para dar vida ao novo; faz parte de grupos de dança e teatro; na música tocar flauta e cantar em coro; mais foi culinária que Ela se encontrou e tem a sua própria marca: “doces finos Carolina”.

Em 2018, recebi mais uma notícia, todavia minha reação foi simples e direcionada a mãe da Carol: “você é magnífica e abençoada por Deus”,

minha Carol foi diagnosticada com Transtorno do Espectro do Autismo⁴, e talvez, você não esteja entendendo minhas palavras a minha cunhada, explico, “somente o amor de mãe é capaz de viver tão feliz, como Ela vive: com a Carol, seu marido, sua outra filha e filho”.

Não havia como não realizar essa pesquisa, que levou a consolidar a escolha desse artigo, pela tipologia vivenciada, e em constante vivência, com a minha linda e amada Carol, e expressa por meio da figura 02, cujo título: “*Um Ser Mais que Especial - minha amada e linda Carol*”.

Nesse sentido, o foco desse levantamento imaterial é central a congregar em um único apontamento todo o acervo legislativo destinado ao trato acerca da Educação Inclusiva, mais por meio da subjetividade entre “*sociedade versus valores diversos; instituições; e relação versus com e em pessoas, portadoras e/ou não de alguma síndrome, entretanto com TODOS QUE NECESSITAM DO OLHAR INCLUSIVO NO SEIO DA EDUCAÇÃO*”.



Figura 3 – “Pirâmide dos Versus”, uma ação de criação do autor desse artigo (fonte/2017).

Nesse sentido e visando consolidar essa subjetividade, ocorre à criação da pirâmide abaixo, que consolida em um mesmo espaço, porém em três estágios a correção entre a Sociedade, que somos todos nós, mas na tipologia de cada um de nós, ilustrada esta visão por meio da figura 03, intitulada: “*Pirâmide dos Versus*”, uma ação de criação do autor desse artigo (fonte/2017).

Sendo assim, não buscamos esmiuçar cada instrumento normativo, e sim correlacionar este versus sua destinação, considerando que já foi apreciado por quem o direito de apreciá-los, e posteriormente, torna-los instrumento normatizadores e legais, entretanto, dentro dos princípios fundamentais do Estado Democrático de Direito⁴, pois para existir este é necessário que os instrumentos estejam de acordo com a CONSTITUIÇÃO FEDERAL, ficando a interpretação de cada instrumental, ora mencionado, a quem necessitar utilizá-lo, mas na especificidade da sua própria necessidade, pois o acervo sobre Educação Inclusiva é parte integrante do instrumento maior a LDB nº 9394/96, contida na lei maior, a Carta Magna de um País.

Contudo, é relevante citar que a primeira LDB, a de 1961, insere em seu texto constitucional a especificidade em relação ao lidar com as pessoas com “deficiência”, a qual é destinada o TÍTULO X - Da Educação dos Excepcionais (BRASIL, 1961, p. 16)⁵:

Art. 88. A educação de excepcionais deve, no que for possível, enquadrar-se no sistema geral de educação, a fim de integrá-los na comunidade.

Art. 89. Toda iniciativa privada considerada eficiente pelos conselhos estaduais de educação, e relativa à educação dos excepcionais, receberá dos poderes públicos tratamento especial mediante bolsas de estudo, empréstimos e subvenções.

Para esse atendimento, tornou-se dever do Estado o fornecimento de serviços de apoio a esses alunos dentro das escolas regulares ou serviço especializado em ambiente externo a essas escolas quando essa participação não for possível, contudo mantendo como objetivo principal a ampliação do atendimento dessa população dentro das escolas regulares (BRASIL, 1996, p. 21):

§ 1º Haverá, quando necessário, serviços de apoio especializado na escola regular para atender as peculiaridades da clientela de educação especial.

§ 2º O atendimento educacional será feito em classes, escolas ou serviços especializados, sempre que, em função das condições específicas dos alunos, não for possível a sua integração nas classes comuns de ensino regular.

A educação especial, hoje, educação inclusiva, teve seu conceito transformado durante as elaborações das diferentes versões das Leis de Diretrizes e Bases, suprimindo a primeira ideia de uma educação em ambiente e de forma diferentes e separados dos demais, por uma nova compreensão na qual ocorre uma adaptação de todo o sistema escolar para atender esse aluno dentro das escolas regulares.

Por outro lado, o entendimento sobre o conceito inicial, não estar fechado, e sim em constante construção, visto que a realidade de hoje é decorrente do ontem, e as tempestividades do hoje será fruto migratório para o amanhã.

A *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, promulgada em 5 de outubro de 1988, em seu artigo nº. 205, trás o seguinte entendimento sobre a educação:*

“A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho”⁶.

Por sua vez, o artigo nº 206, diz que o ensino será ministrado com base no princípio da igualdade de condições para o acesso e permanência na escola. E o artigo nº 208, enfatiza que o dever do Estado com a Educação será efetivado

mediante a garantia do atendimento educacional especializado aos portadores de deficiência, preferencialmente na rede regular de ensino, sendo o atendimento em creche e pré-escola às crianças de 0 a 5 anos de idade.

O artigo nº 213, diz respeito aos recursos públicos, e serão destinados às escolas, podendo ser dirigidos a escolas comunitárias, confessionais ou filantrópicas, definidas em lei, com a finalidade de comprovar a finalidade não lucrativa, e apliquem seus excedentes financeiros em educação. Estes são os entendimentos legais inseridos na Lei maior do país, e deve envolver em nosso ponto de vista a tipologia: *SOCIEDADE / VALORES DIVERSOS / INSTITUIÇÕES / RELAÇÃO/COM E "EM" PESSOAS*, visando no mínimo a internalização deste artigo.

Por outro lado, a *Lei nº 9.394/96*, em seu capítulo V, direciona um cuidar especificamente à Educação Especial. Em nosso ponto de vista o artigo 58, enfatiza que a educação especial, no tocante a 9394/96, é uma modalidade de educação escolar, oferecida preferencialmente na rede regular de ensino, para educandos portadores de necessidades especiais.

No parágrafo primeiro do referido artigo, digo, art. 58/CF/88, é sustentado que haverá, quando necessário, serviços de apoio especializado, na escola regular, para atender as peculiaridades da clientela de educação especial, por sua vez, o atendimento educacional será feito em classes, escolas ou serviços especializados, sempre que, em função das condições específicas dos alunos, caso não for possível a sua integração nas classes comuns do ensino regular. Este entendimento é contemplado no parágrafo 2º/art. 58/CF/88. E com relação a oferta da educação especial é dever constitucional do Estado, e tem seu início na faixa etária de zero a seis anos, durante a educação infantil, conforme o parágrafo 3º/art. 58/CF/88.

Os sistemas de ensino assegurarão aos educandos com necessidades especiais as seguintes condições, relacionadas nos incisos, abaixo do artigo 59, da *Lei nº 9.394/96*:

- I - currículos, métodos, técnicas, recursos educativos e organizações específicas, para atender às suas necessidades;

- II - terminalidade específica para aqueles que não puderem atingir o nível exigido para a conclusão do ensino fundamental, em virtude de suas deficiências, e aceleração para concluir em menor tempo o programa escolar para os superdotados;
- III - professores com especialização adequada em nível médio ou superior, para atendimento especializado, bem como professores do ensino regular capacitados para a integração desses educandos nas classes comuns;
- IV - educação especial para o trabalho, visando a sua efetiva integração na vida em sociedade, inclusive condições adequadas para os que não revelarem capacidade de inserção no trabalho competitivo, mediante articulação com os órgãos oficiais afins, bem como para aqueles que apresentam uma habilidade superior nas áreas artística, intelectual ou psicomotora;
- V - acesso igualitário aos benefícios dos programas sociais suplementares disponíveis para o respectivo nível do ensino regular.

Os órgãos normativos dos sistemas de ensino estabelecerão critérios de caracterização das instituições privadas sem fins lucrativos, especializadas e com atuação exclusiva em educação especial, para fins de apoio técnico e financeiro pelo Poder Público. Sendo assim, cabe ao Poder Público adotar, como alternativa preferencial, a ampliação do atendimento aos educandos com necessidades especiais na própria Rede Pública Regular de Ensino, independentemente do apoio às instituições previstas, é o que referenda o artigo 60, em seu parágrafo único.

Outro aspecto a ser considerado para a Educação Inclusiva na visão deste autor, diz respeito à *Lei nº. 8.069, de 13 de julho de 1990*, que dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente, e em seu capítulo IV, se refere ao Direito à Educação, à Cultura, ao Esporte e ao Lazer, porém trataremos, neste estudo, somente ao aspecto da Educação.

Desta forma, o artigo 53 sustenta que a criança e o adolescente têm direito à educação, visando ao pleno desenvolvimento de sua pessoa, preparo

para o exercício da cidadania e qualificação para o trabalho, assegurando-lhes: I – igualdade de condições para o acesso e permanência na escola; II – direito de ser respeitado por seus educadores; III – direito de contestar critérios avaliativos, podendo recorrer às instâncias escolares superiores; IV – direito de organização e participação em entidades estudantis; V – acesso à escola pública e gratuita próxima de sua residência.

Então, é direito dos pais ou responsáveis ter ciência do processo pedagógico, bem como, participar da definição das propostas educacionais, conforme o parágrafo único do referido artigo. E afirma por meio do artigo 54, que é dever do Estado assegurar à criança e ao adolescente os direitos:

- I – ensino fundamental, obrigatório e gratuito, inclusive para os que a ele não tiveram acesso na idade própria; II – progressiva extensão da obrigatoriedade e gratuidade ao ensino médio;
- III – atendimento educacional especializado aos portadores de deficiência, preferencialmente na rede regular de ensino; IV – atendimento em creche e pré-escola às crianças de zero a seis anos de idade; IV – atendimento em creche e pré-escola às crianças de zero a cinco anos de idade – nova redação advinda pela *Lei nº 13.306/2016*; V – acesso aos níveis mais elevados do ensino, da pesquisa e da criação artística, segundo a capacidade de cada um; VI – oferta de ensino noturno regular, adequado às condições do adolescente trabalhador; VII – atendimento no ensino fundamental, através de programas suplementares de material didático-escolar, transporte, alimentação e assistência à saúde.

Os parágrafos 1º, 2º e 3º, referem-se, respectivamente: o acesso ao ensino é obrigatório, gratuito, e é direito público subjetivo; o não oferecimento do ensino obrigatório pelo Poder Público ou sua oferta irregular importa responsabilidade da autoridade competente, e, compete ao Poder Público recensear os educandos no ensino fundamental, fazer-lhes a chamada e zelar, junto aos pais ou responsável, pela frequência à escola.

Os artigos de nºs. 55, 56, 57 e 58, abordam a responsabilidade dos pais com a efetivação

da matrícula escolar. E salienta que é de competência dos dirigentes de estabelecimentos de Ensino Fundamental comunicar ao Conselho Tutelar as ocorrências de maus-tratos, de reiteração de faltas injustificadas, de evasão escolar, dos elevados níveis de repetência, e por fim esgotados os recursos escolares, cabe ao Poder Público estimular pesquisas, experiências e novas propostas relativas a calendário, seriação, currículo, metodologia, didática e avaliação, visando à inserção das crianças e dos adolescentes excluídos do Ensino Fundamental. É obrigatório que no processo educacional exista o respeito aos valores culturais, artísticos, históricos adequados ao contexto social das crianças e dos adolescentes, garantindo a estes, o direito a liberdade da criação e o acesso às fontes de cultura.

A *Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000*, estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida. Todavia, é bem evidente, e de maneira incipiente, a empregabilidade desta normalização em nosso ponto de vista.

As ações voltadas para a linguagem de sinais, prevista na *Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002*, é reconhecida como meio legal de comunicação e expressão da Língua Brasileira de Sinais (Libras), e os recursos de expressão a ela associados. O sistema educacional, Federal, Estadual, Municipal e do Distrito Federal deve garantir a inclusão nos cursos de formação de Educação Especial, de Fonoaudiologia, e de Magistério, em seus níveis Médio e Superior, o ensino da Língua Brasileira de Sinais, como parte integrante dos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN's. A Língua Brasileira de Sinais, não poderá substituir a modalidade escrita da língua portuguesa.

A preocupação com as pessoas que apresentam necessidades especiais (deficiência) na *Lei nº 7.853 de 24 de outubro de 1989* refere que o procedimento de integração social, é de responsabilidade da Coordenadoria para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência - CORDE, e institui a tutela jurisdicional de interesses coletivos ou difusos dessas pessoas, disciplinando a atuação do Ministério Público no que define, como crimes, e outros entendimentos, citando que cabe ao

Poder Público e seus órgãos, assegurar às pessoas portadoras de deficiência o pleno exercício de seus direitos básicos, inclusive dos direitos à educação, à saúde, ao trabalho, ao lazer, à previdência social, ao amparo à infância e à maternidade, e de outros que, decorrentes da Constituição e das Leis Específicas, venham propiciar seu bem-estar pessoal, social e econômico.

Os órgãos e Entidades da Administração Direta e Indireta devem dispensar, no âmbito de sua competência e finalidade, aos assuntos objetos dessa Lei, tratamento prioritário e adequado, tendente a viabilizar, sem prejuízo de outras, as seguintes medidas:

I - Na área da educação:

- a) a inclusão, no sistema educacional, da Educação Especial como modalidade educativa que abranja a educação precoce, a pré-escolar, as de 1º e 2º graus, a supletiva, a habilitação e reabilitação profissionais, com currículos, etapas e exigências de diplomação própria;
- b) o oferecimento obrigatório de programas de Educação Especial em estabelecimentos públicos de ensino;
- c) a oferta, obrigatória e gratuita, da Educação Especial em estabelecimentos públicos de ensino;
- d) o oferecimento obrigatório de programas de Educação Especial em nível pré-escolar e escolar, em unidades hospitalares e congêneres nas quais estejam internados, por prazo igual ou superior a um (um) ano, educando portadores de deficiência;
- e) o acesso de alunos portadores de deficiência aos benefícios conferidos aos demais educandos, inclusive material escolar, merenda escolar e bolsa de estudo;
- f) a matrícula compulsória em cursos regulares de estabelecimentos públicos e particulares de pessoas portadoras de deficiência capazes de se integrarem ao sistema regular de ensino.

Já a legislação de nº 8.859 de 23 de março de 1994, trás uma nova redação ao dispositivo da Lei nº 6.494, de 7 de dezembro de 1977,

estendendo aos alunos de Ensino Especial o direito à participação em atividades de Estágio, vejamos a transcrição do artigo 1º da referida lei:

Art. 1º - As pessoas jurídicas de Direito Privado, os órgãos de Administração Pública e as Instituições de Ensino podem aceitar, como estagiários, os alunos regularmente matriculados em cursos vinculados ao ensino público e particular. Desta forma, os alunos a que se refere o "caput" deste artigo devem, comprovadamente, estar frequentando cursos de nível superior, profissionalizante de 2º grau, ou escolas de educação especial, contemplado no parágrafo primeiro do referido artigo/lei.

Além desse conjunto de normatização e normalização em contexto de LEI, há outros instrumentos disciplinares que corroboram com a aplicabilidade dos processos verticalizados e horizontalizados acerca do olhar inclusivista para a Educação Especial, e estão contemplados pelos DECRETOS. Mas qual o entendimento sobre decreto?

Para Meirelles, em sentido próprio e restrito, decretos são: "atos administrativos da competência exclusiva dos chefes do Executivo, destinados a prover situações gerais ou individuais, abstratamente previstas de modo expresso, explícito pela legislação". (MEIRELLES, 2003, p. 34).

São Decretados sobre o olhar inclusivista emanados pelo Poder Executivo Federal:

- O Decreto Nº 186/08, aprova o texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova Iorque, em 30 de março de 2007. Este ato foi aprovado pelo Senador Garibaldi Alves Filho, Presidente do Senado Federal, e refere-se ao disposto no artigo 5º, § 3º, da *Constituição Federal/1988*, nos termos do artigo 48, inciso XXVIII, do Regimento Interno, enfatiza que:
 - "Art. 1º Fica aprovado, nos termos do § 3º do art. 5º da Constituição Federal, o texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova Iorque, em 30 de março de 2007". O parágrafo único passa a ter a seguinte redação: "Ficam sujeitos à aprovação do Congresso Nacional quaisquer atos que alterem a referida Convenção e seu Protocolo Facultativo, bem como quaisquer outros ajustes complementares que, nos termos do

- inciso I do caput do art. 49 da Constituição Federal, acarretem encargos ou compromissos gravosos ao patrimônio nacional”.
- Por sua vez, o *Decreto Nº 6.949/2009*, promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007, dar evidencia a estes direitos por meio dos artigos 1º e 2º, transcritos abaixo:
 - Art. 1º – A Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, apensos por cópia ao presente Decreto, serão executados e cumpridos tão inteiramente como neles se contém.
 - Art. 2º – São sujeitos à aprovação do Congresso Nacional quaisquer atos que possam resultar em revisão dos referidos diplomas internacionais ou que acarretem encargos ou compromissos gravosos ao patrimônio nacional, nos termos do art. 49, inciso I, da Constituição.
 - Já o *Decreto Nº 6.094/07*, dispõe sobre a implementação do Plano de Metas Compromisso Todos pela Educação, pela União Federal, em regime de colaboração com Municípios, Distrito Federal e Estados, e a participação das famílias e da comunidade, mediante programas e ações de assistência técnica e financeira, visando a mobilização social pela melhoria da qualidade da educação básica.
 - A preocupação com o acompanhamento das diretrizes de governo é vista pelo Decreto Nº 6.215/07, quando institucionaliza o Comitê Gestor de Políticas de Inclusão das Pessoas com Deficiência - CGPD. Dispõe sobre a implementação do Plano de Metas Compromisso Todos pela Educação, e evidencia o Estabelecimento de Compromisso pela Inclusão das Pessoas com Deficiência, com vistas à implementação de ações de inclusão das pessoas com deficiência, por parte da União Federal, em regime de cooperação com Municípios, Estados e Distrito Federal, institui o Comitê Gestor de Políticas de Inclusão das Pessoas com Deficiência – CGPD, dando as seguintes providências:
 - o Art. 1º Fica estabelecido o Compromisso pela Inclusão das Pessoas com Deficiência, com o objetivo de conjugar esforços da União, Estados, Distrito Federal e Municípios em proveito da melhoria das condições para a inclusão das pessoas com deficiência na sociedade brasileira.
 - Parágrafo único. Os entes participantes do Compromisso atuarão em colaboração com as organizações dos movimentos sociais, com a comunidade e com as famílias, buscando potencializar os esforços da sociedade brasileira na melhoria das condições para a inclusão das pessoas com deficiência.
 - o Art. 2º O Governo Federal, atuando diretamente ou em regime de cooperação com os demais entes federados e entidades que se vincularem ao Compromisso, observará, na formulação e implementação das ações para inclusão das pessoas com deficiência, as seguintes diretrizes.
 - I – ampliar a participação das pessoas com deficiência no mercado de trabalho, mediante sua qualificação profissional;
 - II – ampliar o acesso das pessoas com deficiência à política de concessão de órteses e próteses;
 - III – garantir o acesso das pessoas com deficiência à habitação acessível;
 - IV – tornar as escolas e seu entorno acessíveis, de maneira a possibilitar a plena participação das pessoas com deficiências;
 - V – garantir transporte e infraestrutura acessíveis às pessoas com deficiência;
 - VI – garantir que as escolas tenham salas de recursos multifuncionais, de maneira a possibilitar o acesso de alunos com deficiência.
 - o Art. 3º A vinculação do Município, Estado ou Distrito Federal ao Compromisso pela Inclusão das Pessoas com Deficiência far-se-á por meio de termo de adesão voluntária cujos objetivos retratarão as diretrizes estabelecidas neste decreto.
 - Parágrafo único. A adesão voluntária de cada ente federativo ao Compromisso gera para si a responsabilidade de priorizar medidas visando à melhoria das condições para a inclusão das pessoas com deficiência em sua esfera de competência.
 - o Art. 4º Podem colaborar com o Compromisso, em caráter voluntário, outros entes, públicos e privados, tais como organizações da sociedade civil, fundações, entidades de classe

- empresariais, igrejas e entidades confessionais, famílias, pessoas físicas e jurídicas que se mobilizem para a melhoria das condições de inclusão das pessoas com deficiência.
- o Art. 5º Fica instituído o Comitê Gestor de Políticas de Inclusão das Pessoas com Deficiência – CGPD, com o objetivo de promover a articulação dos órgãos e entidades envolvidos na implementação das ações relacionadas à inclusão das pessoas com deficiência, resultantes do Compromisso de que trata o art. 1o, assim como de realizar o monitoramento e avaliação dessas ações.
 - § 1º O Comitê Gestor será composto pelos seguintes órgãos: I – Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, que o coordenará; II – Ministério da Educação; III – Ministério da Saúde; IV – Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome; V – Ministério das Cidades; VI – Ministério do Trabalho e Emprego; VII – Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão.
 - § 2º O Secretário Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República designará os representantes indicados pelos titulares dos órgãos referidos no § 1o e estabelecerá a forma de atuação e de apresentação de resultados pelo Comitê Gestor.
 - § 3º O apoio administrativo e os meios necessários à execução dos trabalhos do Comitê Gestor serão fornecidos pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República.
 - § 4º A participação no Comitê Gestor é de relevante interesse público e não será remunerada.
 - O benefício de prestação continuada da assistência social devido à pessoa com deficiência e ao idoso é regulamentado pelo Decreto Nº 6.214/07, conforme o teor da Lei nº 8.742, de 7 de dezembro de 1993, e a Lei nº 10.741, de 1º de outubro de 2003, acresce parágrafo ao art. 162 do Decreto nº 3.048, de 6 de maio de 1999, e dá outras providências.
 - Outro aspecto relevante à Educação Inclusiva é tratado pelo Decreto Nº 6.571/08, que dispõe sobre o atendimento educacional especializado, regulamenta o parágrafo único do art. 60 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, e acrescenta dispositivo ao Decreto nº 6.253, de 13 de novembro de 2007.
 - A necessidade da língua de sinais é contemplada pelo Decreto Nº 5.626/05, que regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, e reforçando o corpo do art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000.
 - O Decreto nº 2.208/97 regulamenta o parágrafo 2º do art. 36 e os arts. 39 a 42 da Lei 9.394, de 20/12/1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. E correlaciona o teor deste ao Decreto nº 2.406 – 27/11/1997, em seu art. 2. (Centro de Educação Tecnológica), regulamenta a Lei 8948, de 08/12/1994.
 - A Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência é consolidada pelo Decreto Nº 3.298/99, que regulamenta a Lei nº 7.853, de 24 de outubro de 1989, a qual dispõe sobre normas de proteção: Art.1º A Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência compreende o conjunto de orientações normativas que objetivam assegurar o pleno exercício dos direitos individuais e sociais das pessoas portadoras de deficiência; Art.2º Cabe aos órgãos e às entidades do Poder Público assegurar à pessoa portadora de deficiência o pleno exercício de seus direitos básicos, inclusive dos direitos à educação, à saúde, ao trabalho, ao desporto, ao turismo, ao lazer, à previdência social, à assistência social, ao transporte, à edificação pública, à habitação, à cultura, ao amparo à infância e à maternidade, e de outros que, decorrentes da Constituição e das leis, propiciem seu bem-estar pessoal, social e econômico, e Art. 3º Para os efeitos deste Decreto considera-se: I – deficiência - toda perda ou anormalidade de uma estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica que gere incapacidade para o desempenho de atividade, dentro do padrão considerado normal para o ser humano; II – deficiência permanente - aquela que ocorreu ou se estabilizou durante um período de tempo suficiente para não permitir recuperação ou ter probabilidade de que se altere, apesar de novos tratamentos; III – incapacidade - uma redução efetiva e acentuada da capacidade de integração social, com necessidade de equipamentos, adaptações, meios ou recursos especiais para que a pessoa portadora de deficiência possa receber ou transmitir informações necessárias ao seu bem-estar pessoal e ao desempenho de função ou atividade a ser exercida.
 - O transporte gratuito é garantido por meio do Decreto Nº 914/93, institui Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de

Deficiência, correlacionando a *Lei nº 8.899*, de 29/06/1994, passe livre em transporte interestadual (deficientes).

- O Fundo de Manutenção e Desenvolvimento do Ensino Fundamental e de Valorização do Magistério é tratado pelo Decreto *Nº 2.264/97*, que regulamenta a *Lei 9.424*, De 24/12/1996, em âmbito Nacional.
- O Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa Portadora de Deficiência - CONADE, vinculado ao Ministério da Justiça é criado pelo Decreto *Nº 3.076/99*.
- O transporte de pessoas portadoras de deficiência no sistema de transporte coletivo interestadual é institucionalizado por meio do Decreto *Nº 3.691/00*, que regulamenta a *Lei nº 8.899*, de 29 de junho de 1994, conforme os artigos: Art. 1º As empresas permissionárias e autorizatárias de transporte interestadual de passageiros reservarão dois assentos de cada veículo, destinado a serviço convencional, para ocupação das pessoas beneficiadas pelo art. 1º da *Lei no 8.899*, de 29 de junho de 1994, observado o que dispõem as *Leis nºs 7.853*, de 24 de outubro de 1989, *8.742*, de 7 de dezembro de 1993, *10.048*, de 8 de novembro de 2000, e os *Decretos nºs 1.744*, de 8 de dezembro de 1995, e *3.298*, de 20 de dezembro de 1999. Art. 2º O Ministro de Estado dos Transportes disciplinará, no prazo de até trinta dias, o disposto neste Decreto.
- As atividades do Conselho Nacional de Combate à Discriminação no âmbito da Federação – é regulamentada – pelo Decreto *Nº 3.952/01*.
- Já o Decreto *Nº 5.296/04*, regulamenta as *Leis nºs 10.048*, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e *10.098*, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.
- A promulgação da Convenção Interamericana para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Pessoas

Portadoras de Deficiência é cuidadosamente regulamentada pelo Decreto *Nº 3.956/01*.

Em nível de *Portarias*, que se interligam as Leis e aos Decretos com a finalidade de regimentar ou dar maior praticidade a aplicabilidade destes instrumentos, teremos:

- A Portaria *nº 976/06*, dispõe sobre os critérios de acessibilidade aos eventos do Ministério da Educação, conforme *Decreto 5.296* de 2004.
- A recomendação à inclusão da disciplina "ASPECTOS ÉTICO-POLÍTICO EDUCACIONAIS DA NORMALIZAÇÃO E INTEGRAÇÃO DA PESSOA PORTADORA DE NECESSIDADES ESPECIAIS", prioritariamente, nos cursos de Pedagogia, Psicologia e em todas as Licenciaturas, é a preocupação da Portaria *nº 1.793/94*, em seu art. 1º. E no art. 2º da mesma Portaria, há a Recomendação para a inclusão de conteúdos relativos aos aspectos-Ético-Políticos-Educacionais da Normalização e Integração da Pessoa Portadora de Necessidades Especiais nos cursos do grupo de Ciência da Saúde (Educação Física, Enfermagem, Farmácia, Fisioterapia, Fonoaudiologia, Medicina, Nutrição, Odontologia, Terapia Ocupacional), no Curso de Serviço Social e nos demais cursos superiores, de acordo com as suas especificidades. Por fim, o art. 3º. Recomendar a manutenção e expansão de estudos adicionais, cursos de graduação e de especialização já organizados para as diversas áreas da Educação Especial.
- Já ações de acessibilidade são tratadas por meio da Portaria *nº 3.284/03*, que dispõe sobre requisitos de acessibilidade de pessoas portadoras de deficiências, para instruir os processos de autorização e de reconhecimento de cursos, e de credenciamento de instituições.
- A criação da Comissão Brasileira do Braille vinculada ao Ministério da Educação / Secretaria de Educação Especial (SEESP), foi instituída pela Portaria *nº 319/99*, e o Regulamento Interno da Comissão Brasileira do Braille, foi regimentado por meio da Portaria *nº 554/00*.

- O Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, por meio da Portaria nº 8/01, resolve:
 - o Art. 1º Os órgãos e entidades da Administração Pública Federal direta, autárquica e fundacional que tenham condições de proporcionar experiência prática na linha de formação, podem aceitar, como estagiários, pelo prazo máximo de vinte e quatro meses, alunos regularmente matriculados e que venham frequentando, efetivamente, cursos de educação superior, de ensino médio, de educação profissional de nível médio ou de educação especial, vinculados à estrutura do ensino público e particular, oficiais ou reconhecidos.
 - § 1º O estágio, sob-responsabilidade e coordenação da instituição de ensino e controlado pela unidade de recursos humanos do órgão ou entidade solicitante, será planejado, executado, acompanhado e avaliado em conformidade com os currículos e deverá propiciar complementação de ensino e aprendizagem aos estudantes, constituindo-se em instrumento de integração, de aperfeiçoamento técnico-cultural, científico e de relacionamento humano.
 - § 2º Somente poderão ser aceitos estudantes de cursos cujas áreas estejam relacionadas diretamente com as atividades, programas, planos e projetos desenvolvidos pelo órgão ou entidade nos quais se realizar o estágio.

Mas qual o entendimento sobre Portaria, segundo MENEZES (2007, p. 27)⁸, é um ato por meio do qual o titular do Órgão determina providências em caráter administrativo, com vistas a estabelecer normas referentes à organização, à ordem e ao funcionamento de serviço ou procedimentos para o próprio Órgão e/ou a outros Órgãos da Administração Pública, que da Administração Direta ou Indireta, assim como, norteia o cumprimento de dispositivos legais e disciplinares

E se tratando de *Resoluções*, que é o instrumento que se destina a disciplinar assunto de interesse interno, no caso desse estudo, emanado pelo Congresso Nacional, ou advindo pelo Conselho de Ministros. Ressalta-se que as resoluções não podem contrariar os regulamentos e os regimentos, mas explicá-los.

- A *Resolução nº 4/09*, institui as Diretrizes Operacionais para o Atendimento Educacional Especializado na Educação Básica, modalidade Educação Especial.

- Por sua vez, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena, são disciplinadas por meio da *Resolução CNE/CP nº 1/02*.
- As Diretrizes Nacionais para a educação de alunos que apresentem necessidades educacionais especiais, na Educação Básica, em todas as suas etapas e modalidades, são disciplinadas por meio da *Resolução CNE/CEB nº 2/01*.
- Em relação à duração e a carga horária dos cursos de licenciatura, de graduação plena, de formação de professores da Educação Básica em nível superior é disciplinado pela *Resolução CNE/CP nº 2/02*.
- O prazo de conclusão do curso de graduação, e a autorização para a concessão de dilatação de prazo de conclusão do curso de graduação aos alunos portadores de deficiência física, afecções congênitas ou adquiridas, é instrumento disciplinado pela *Resolução nº 02/81*.
- E por fim, a *Resolução nº 05/87*, altera a redação do Art. 1º da Resolução nº 2/81, do Conselho Federal de Educação, passando a vigorar com a seguinte redação: "Ficam as Universidades e os Estabelecimentos Isolados de Ensino Superior autorizados a conceder dilatação do prazo máximo estabelecido para conclusão do curso de graduação, que estejam cursando, aos alunos portadores de deficiências físicas assim como afecções, que importem em limitação da capacidade de aprendizagem. Tal dilatação poderá ser igualmente concedida em casos de força maior, devidamente comprovados, a juízo da instituição".

Além desse conjunto de regulamentação há o *AVISO CIRCULAR nº 277/96*, dirigido aos Reitores das IES solicitando a execução adequada de uma política educacional dirigida aos portadores de necessidades especiais.

Por fim, e não menos relevante no entendimento do ator desse estudo, relata-se o ponto de vista sobre a coletânea de documentos em Nível Internacional que abordam a respeito da preocupação ao público assistido pelo olhar inclusivista: Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência

Pode ser compreendida como uma mudança repentina em sentido institucional, e consiste:

FIM DO IGUAIS X DIFERENTES X NORMAIS X DEFICIENTES.



É UMA EDUCAÇÃO VOLTADA PARA A CIDADANIA GLOBAL, PLENA, LIVRE DE PRECONCEITOS E QUE RECONHECE E VALORIZA AS DIFERENÇAS.

Figura 4 – Educação Inclusiva - “Iguais / Diferentes / Normais / Deficientes”.
Fonte: <http://educacaoinclusivaemfoco.com.br/os-beneficios-da-escola-inclusiva/> (2017).

2007; Carta para o Terceiro Milênio; Declaração de Salamanca; Conferência Internacional do Trabalho; Convenção da Guatemala. Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes e Declaração Internacional de Montreal sobre Inclusão.

Esse conjunto de normatização e normalização estão contemplados pelo acervo documental da Secretaria de Educação Especial (Seesp) do Ministério de Educação, órgão destinado a desenvolver programas, projetos e ações a fim de implementar no Brasil a Política Nacional de Educação Especial, e que se destina aos alunos considerados público-alvo da educação especial, sendo eles, aqueles com deficiência, transtornos globais de desenvolvimento e com altas habilidades/superdotação.

III - MAS O QUE É EDUCAÇÃO INCLUSIVA?

Para o autor desse artigo, Educação Inclusiva pode ser entendida como uma modalidade de ensino que tem como objetivo garantir o direito de todos à educação, isto é, igualdade de oportunidades e de valorização das diferenças humanas, abrangendo desta maneira as diversidades étnicas; sociais; culturais; intelectuais; físicas; sensoriais; e, de gênero dos seres humanos, conforme se evidencia na figura 4.

Considerando que a Educação Especial é destinada a atendimento “pessoas com alguma

deficiência”, e por outro lado a Educação Inclusiva direciona suas ações a garantir a educação para todos. Desta maneira, as figuras 05 e 06, a seguir, abordam tipologicamente a diferenciação entre Educação Especial e Educação Inclusiva.

A figura 05 é intitulada: Educação Especial - “modalidade transversal a todos os níveis”. Por sua vez, a figura 06: Educação Inclusiva - “direitos iguais a todos e a todas no seio escolar”.

IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa direção, como parte importante do pensar sobre Educação Inclusiva, é necessário refletir acerca do artigo 1º da *LDBEN Nº 9.394/1996*, que afirma que a educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais. Este conjunto de intenções é direcionado a disciplinar a educação no âmbito escolar. Mas, a educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social. O artigo analisa o conteúdo inserido no *art. 58/LDBEN*, que classifica Educação Especial: [como modalidade de educação escolar, oferecida, preferencialmente, na rede regular de ensino, para educando portadores de necessidades especiais].

Mas, há diferença entre **Educação Especial** e Educação Inclusiva?

Educação especial é uma modalidade de ensino que visa promover o desenvolvimento das potencialidades de pessoas **portadoras** de necessidades especiais, condutas típicas ou altas habilidades, e que abrange os diferentes níveis e graus do sistema de ensino.



Figura 5 – Educação Especial - “modalidade transversal a todos os níveis”.
Fonte: <http://educacaoinclusivaemfoco.com.br/os-beneficios-da-escola-inclusiva/> (2017).

Mas, há diferença entre Educação Especial e **Educação Inclusiva**?



A EDUCAÇÃO INCLUSIVA APONTA PARA A TRANSFORMAÇÃO DE UMA SOCIEDADE INCLUSIVA, É UM PROCESSO EM QUE SE AMPLIA A PARTICIPAÇÃO DE TODOS NOS ESTABELECIMENTOS DE ENSINO REGULAR.

Figura 6 – Educação Inclusiva - “direitos iguais a todos e a todas no seio escolar”.
Fonte: <http://educacaoinclusivaemfoco.com.br/os-beneficios-da-escola-inclusiva/> (2017).

Para o autor deste artigo, a "*Educação Inclusiva, vai muito além do pensar aos portadores de necessidades especiais*". "*É um processo de inclusão social*"... "*De equidade social*"... "*É um dever em um país de Estado Democrático de Direito*".

NOTAS

01. A síndrome de Down é causada pela presença de três cromossomos 21 em todas ou na maior parte das células de um indivíduo. Isso ocorre na hora da concepção de uma criança. As pessoas com síndrome de Down, ou trissomia do cromossomo 21, têm 47 cromossomos em suas células em vez de 46, como a maior parte da população.

02. É uma sociedade civil, filantrópica, de caráter cultural, assistencial e educacional. O objetivo maior desta entidade é melhorar as condições de vida do portador de deficiência, e, principalmente, assegurar-lhe o desenvolvimento e os direitos de cidadão.

03. É um transtorno neurológico caracterizado por comprometimento da interação social, comunicação verbal e não verbal e comportamento restrito e repetitivo.

04. É um conceito que se refere a um Estado em que existe o respeito pelos direitos humanos e pelas e garantias fundamentais. Deve existir a garantia dos direitos individuais e coletivos, dos direitos sociais e dos direitos políticos.

05. BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF, 1961.

06. Brasil. Constituição (1988, p. 123 - Da Ordem Social).

07. Joaquim Augusto Souza de Menezes. Negócios Públicos II. Belém - Pará. Universidade da Amazônia. EAD. 2007.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BRASIL. **Ministério da Educação**. Publicações MEC/Secretaria de Educação Especial/Legislação Específica/Documentos Internacionais. Disponível: [http://portal.mec.gov.br/secretaria-de-](http://portal.mec.gov.br/secretaria-de-educacao-especial-sp-598129159/legislacao)

[educacao-especial-sp-598129159/legislacao](http://portal.mec.gov.br/secretaria-de-educacao-especial-sp-598129159/legislacao). Acesso (Agosto a Dezembro de 2017).

ILUSTRAÇÕES. Disponíveis em: <http://educacaoinclusivaemfoco.com.br/os-beneficios-da-escola-inclusiva/>. Acesso (Agosto a Dezembro de 2017). E copilados em formato de slides pelo autor deste artigo.

MEIRELLES, Hely Lopes. **Direito Administrativo Brasileiro**. Malheiros, São Paulo, 2003.

MENEZES, Joaquim Augusto Souza. **Negócios Públicos II**. Belém - Pará. Universidade da Amazônia. EAD. 2007.

MENEZES, Joaquim Augusto Souza. **Acervo fotográfico de família**. 2017.

SOBRE O AUTOR

Joaquim Augusto Souza de Menezes é Administrador/Professor/Autor de obras acadêmicas/Produtor Cultural. Doutorando em Artes/UFGA. Mestre em Gestão e Desenvolvimento Regional pela Universidade de Taubaté/SP. Pós-graduado em Elaboração e Análise de Projetos Econômicos, Marketing e Gestão Governamental.

FABRICAR A MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA: IMAGENS DO MASSACRE DE ELDORADO DOS CARAJÁS NA ARTE CONTEMPORÂNEA¹

Gil Vieira Costa

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará - UNIFESSPA

Resumo

Este ensaio pretende investigar as relações entre arte, violência e políticas da memória, por meio da comparação entre obras de arte produzidas a partir do Massacre de Eldorado dos Carajás. Estuda-se a relação entre a criação artística e a produção de imagens memorialistas, analisando de que maneiras a arte contemporânea tem atuado no campo das políticas da memória, constituindo meios complexos às imagens de acontecimentos históricos, assim como meios de reflexão crítica sobre a própria fabricação de tais imagens.

Palavras-chave:

Memória; Massacre de Eldorado do Carajás; Arte Contemporânea; imagem.

ARTE, VIOLÊNCIA E POLÍTICAS DA MEMÓRIA

A presença humana na Amazônia esteve e está submetida a várias dimensões de colonialidade, do passado colonial aos dias atuais, condicionando uma trajetória marcada por conflitos sociais. No contexto de fortalecimento das culturas de memória como fenômeno global, a partir dos anos 1980, as práticas artísticas se tornaram propícias para a discussão crítica sobre a violência na região. Entretanto, as maneiras pelas quais a arte contemporânea pode participar das políticas da memória, especialmente da memória sobre a violência, ainda são um objeto de estudo que necessita de maior atenção.

Neste texto, parto da noção de lugares de memória² (NORA, 1993) e da ideia de que a intensificação da produção de memória (o que inclui parte da arte contemporânea que assume para si um objetivo narrativo e memorialista) está ligada a “processos de democratização e lutas por direitos humanos e à expansão e fortalecimento das esferas públicas da sociedade civil” (HUYSSSEN, 2000, p. 34). A arte contemporânea surge como um elemento

Abstract

This essay intends to investigate the relations between art, violence and politics of memory, by comparing artworks produced about the Eldorado dos Carajás Massacre. The relationship between artistic creation and the production of memorialist images is studied, analyzing in what ways contemporary art has acted in the field of politics of memory, constituting complex mediums to the images of historical events, as well as mediums of critical reflection on very fabrication of these images.

Keywords:

Memory; Eldorado dos Carajás Massacre; contemporary art; image.

importante inserido nessas políticas, especialmente quando consegue ativar processos de memória.

As práticas memorialistas construídas pelos artistas são heterogêneas, articulam diferentes tipos de imagens³ e suscitam relações distintas com os grupos sociais que as experimentam. A violência estrutural e sistêmica⁴ na Amazônia tem sido um tema recorrente das imagens que circulam pelos campos artísticos na região. Pode-se dizer que algumas produções buscam participar da construção da memória, de modo diverso daquele empreendido por veículos tradicionalmente implicados nas políticas da memória na contemporaneidade, como os meios de comunicação de massa. Em alguns casos, como veremos, a produção artística é capaz de promover uma reflexão crítica sobre essa construção da memória através da fabricação de imagens.

O MASSACRE DE ELDORADO DOS CARAJÁS

No Brasil a questão fundiária é, decerto, uma das mais problemáticas. Nas últimas décadas do século 20, de norte a sul do país ocorreram



Figura 1 – Registro do Monumento Eldorado Memória, Oscar Niemeyer, 1996.
 Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 09 de agosto de 1996, cad. 1, p. 9.

assassinatos e mesmo chacinas de pessoas em confrontos pela terra. Em abril de 1996, o sudeste paraense era uma região de intensa atuação do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) pela desapropriação de terras improdutivas e, conseqüentemente, de muita tensão entre camponeses e latifundiários.

Buscando pressionar o governo para a desapropriação de terras na região, cerca de mil e quinhentos trabalhadores rurais que estavam acampados nas proximidades interditaram a rodovia PA-150, entre os municípios de Marabá e Eldorado dos Carajás, mais precisamente na chamada 'Curva do S'. Pouco mais de cento e cinquenta policiais militares do Estado do Pará foram incumbidos de desobstruir a rodovia.

Durante a tarde de 17 de abril de 1996 as negociações se transformaram em confronto direto:

paus e pedras dos sem-terra contra armas de fogo da Polícia Militar, tudo registrado por cinegrafista de equipe jornalística que estava presente no local no momento em que se iniciou o massacre. Segundo os números oficiais, sessenta e nove camponeses ficaram feridos ou mutilados, e dezenove morreram assassinados⁵ - os laudos da perícia confirmaram que muitas das mortes foram execuções sumárias.⁶ O episódio chocou o mundo, inclusive pela impunidade que o acompanhou, ficando conhecido como Massacre de Eldorado dos Carajás.

Neste ensaio, trabalho com cinco obras de arte que se referem explicitamente ao episódio, tomando-as como estudo de caso para refletir sobre as relações entre arte contemporânea e memória da violência. As cinco obras escolhidas⁷ são agrupadas aqui sob o rótulo de 'produção artística contemporânea', mas não se desconsidera a



Figura 2 – Registro de As Castanheiras de Eldorado dos Carajás, obra coletiva realizada com a coordenação de Dan Baron, 1999.
Fonte: Dan Baron (2004, contracapa).

heterogeneidade de formas, práticas e circuitos de recepção relacionados a cada exemplo em particular. Não obstante, essa heterogeneidade não será abordada, privilegiando o enfoque nas maneiras como essas obras são capazes de articular imagens e práticas memorialistas.

MONUMENTO ELDORADO MEMÓRIA (1996)

Ainda em 1996, um artista brasileiro de renome internacional se solidarizou com as vítimas do massacre: Oscar Niemeyer. O arquiteto foi procurado pelo MST para desenvolver um monumento que lembrasse o episódio, e em julho daquele ano o projeto já estava elaborado.⁸ Decorrido o processo e as negociações, resolveu-se instalar o Monumento Eldorado Memória em Marabá, com inauguração no dia 07 de setembro de 1996, integrando o aniversário de independência política do país.

Uma notícia em jornal nos leva a supor que o monumento tenha sido erguido em Marabá por questões de segurança, havendo ameaças de ser derrubado por grupo de fazendeiros que organizavam na região a remobilização da UDR

(União Democrática Ruralista), entidade que representava os interesses políticos dos grandes proprietários rurais e se posicionava contra a reforma agrária no Brasil.⁹ Antes de chegar a Marabá, a obra percorreu várias cidades brasileiras, nas quais houve programações em solidariedade às vítimas do massacre, iniciando no Rio de Janeiro, no dia 08 de agosto (Figura 01).¹⁰

Eldorado Memória era retangular, com cerca de quatro metros de altura, feito em concreto e trazendo poucos elementos: a representação de um ancinho ao centro, segurado por uma mão e posto a frente de dois olhos abertos, em uma expressão que poderíamos interpretar como atenção. Na parte inferior da obra se lia a frase “a terra também é nossa”. Em sua parte posterior, trazia ainda as seguintes inscrições:

Testemunhamos para contar a nossos filhos e suas gerações:
Governava o Brasil em 17 de abril de 1996, dia do massacre, o presidente Fernando Henrique Cardoso.
Era Governador do Pará o Dr. Almir Gabriel, que determinou a operação.
Deu ordem de tiro o Cel. Mário Colares Pantoja.

Foram assassinados na Curva do “S” na PA-150 os lavradores sem-terra:
Altamiro Ricardo da Silva,
Amâncio Rodrigues dos Santos,
Abílio Alves Rabelo,
Antônio da Costa Dias,
Antônio Alves da Cruz,
Antônio Iran do Nascimento,
Joaquim Perreira Veras,
José Alves da Silva,
José Ribamar Alves de Souza,
Lourival da Costa Santana,
Leonardo Batista de Almeida,
Manoel Gomes de Souza,
Raimundo Lopes Pereira,
Robson Vitor Sobrinho,
Graciano Olímpio de Souza,
Oziel Alves Pereira,
Valdemir Pereira da Silva,
João Rodrigues Araújo,
João Carneiro da Silva.

“Candelária,
Carandiru,
Corumbiara,
Eldorado dos Carajás.
A pedagogia dos aços
golpeia no corpo
essa atroz geografia.
Se calarmos,
as pedras gritarão...”
Pedro Tierra

O monumento foi instalado no cruzamento da PA-150 (onde ocorreu o massacre, a cerca de cem quilômetros) com a BR-230 (Transamazônica), rodovia que foi um grande símbolo dos esforços desastrosos de ocupação da região amazônica empreendidos pelos governos militares nos anos 1960 e 1970. Foi derrubado ainda em setembro de 1996.

AS CASTANHEIRAS DE EL Dorado DOS CARAJÁS (1999)

Três anos após o Massacre de Eldorado dos Carajás, uma nova obra de intenção memorialista foi realizada. Diferente de Eldorado Memória, fixado em Marabá, essa instalação artística foi pensada para a própria Curva do S, palco do massacre. Chamada As Castanheiras de Eldorado dos Carajás (daqui em diante Castanheiras...), a obra foi erigida em 17 de abril de 1999 e realizada por cerca de oitocentos trabalhadores rurais vinculados ao MST - grande parte deles sobrevivente do massacre - em colaboração com o arteducador inglês Dan Baron, radicado no Brasil desde 1998.

A obra é composta por troncos mortos de dezenove castanheiras, sugerindo o contorno do mapa do Brasil, tendo ao centro um tronco menor servindo de altar, no qual foi fixada a placa com o nome dos dezenove mortos no massacre (existente desde 1996) e juntadas sessenta e nove pedras pintadas em vermelho, lembrando os feridos e mutilados no episódio (Figura 02). O processo de construção da obra está fartamente documentado (BARON, 2004, p. 241-260).

A proposta inicial incluía o plantio de dezenove mudas de castanheiras, próximas à obra, que cresceriam enquanto os troncos originais se desintegrassem, para substituí-los - em uma alusão à dialética da vida da comunidade, em permanente mudança e revitalização (BARON, 2004, p. 242). Quase duas décadas após a realização da obra, algumas castanheiras mortas já desabaram e uma árvore cresce ao centro do monumento (Figura 03).

COLUNA DA INFÂMIA (2000)

No dia 1º de maio de 2000, integrando a programação do feriado de Dia do Trabalhador, em Belém, foi instalada na Praça da Leitura a obra Coluna da Infâmia, do artista dinamarquês Jens Galschiot. A obra é uma escultura representando um conjunto de corpos humanos se retorcendo em feições de dor e desespero (Figura 04), formando um obelisco de cerca de oito metros de altura, que traz na base seu título e as frases: “O antigo não poderá eternamente destruir o novo” e “Contra a impunidade.”

Coluna da Infâmia foi doada por Galschiot à Prefeitura de Belém, como forma de lembrar o Massacre de Eldorado dos Carajás e a impunidade ao redor do caso, tendo estado provisoriamente em Brasília, na Praça dos Três Poderes em 17 de abril de 2000, antes de seguir para instalação definitiva em Belém. A obra faz parte de um projeto maior do artista dinamarquês, que já havia conseguido erigir ‘colunas da infâmia’ permanentemente em Hong Kong (China), em 1997, para lembrar o Massacre da Praça da Paz Celestial de 04 de junho de 1989, e em Chiapas (México), em 1999, para lembrar o Massacre de Acteal de 22 de dezembro de 1997.



Figura 3 – Registro de As Castanheiras de Eldorado dos Carajás, 17 de abril de 2015.

Fonte: Fotografia de Gil Vieira Costa.

MEMÓRIA DE BOLSO: CONTRA O SONO DO SANGUE (2011)

Em 17 de abril de 2011 foi realizada a obra Memória de bolso: contra o sono do sangue, dos artistas paraenses Ednaldo Britto e Marcílio Costa.

Em 2014, marcando os dezoito anos do Massacre de Eldorado dos Carajás, Contra o sono do sangue foi realizada novamente, selecionada no III Salão Xumucuís de Arte Digital, promovido em Belém.

A obra consistiu em uma ação, na qual Ednaldo Britto e Marcílio Costa distribuía, aos transeuntes de vias públicas em Belém, 'calendários de bolso' servidos em bandejas. Tais calendários traziam 'Abril' em todos os doze meses, e '17' em todos os dias de cada mês, encimados pelos seguintes versos de A terra desolada (1922):

Abril é o mais cruel dos meses, germina
Lilazes da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva
Agônias raízes com a chuva da primavera.¹¹

Foram produzidos dois modelos de verso do calendário, um deles trazendo uma imagem kitsch do 'Sagrado Coração de Jesus', e outro trazendo a pintura Des glaneuses (1857), de Jean-François Millet (Figura 05).

Em 2014, a ação foi filmada e disponibilizada na internet, assim como foi criada uma página online sobre o projeto, cujo endereço constava no rodapé dos calendários. Aquele texto deixava evidente a vinculação da obra com a memória do massacre, e sua operação sutil de estranhamento por meio da subversão do objeto calendário, quando desorienta o leitor em vez de lhe fornecer uma visão regrada e calculada do tempo. A data (17 de abril) aparece como enigma a ser desvendado pelo público, de modo a instituir um lugar de memória.

AUSENTE PRESENÇA (2013)

Em 2013, o artista Marcone Moreira (nascido no Maranhão, iniciou sua vida artística no Pará, na



Figura 4 – Registro e detalhe de Coluna da Infâmia, Jens Galschiot, 2000.
 Fonte: Fotografias de Gil Vieira Costa.

cidade de Marabá) realizou o díptico fotográfico Ausente presença (Figura 06), que mostra, em um cenário lamacento, dois pés modelados em argila e a pegada de outros pés gravada sobre eles, ao lado da placa fúnebre com o nome dos dezenove camponeses mortos, atualmente incorporada em Castanheiras...

Aqui temos a figuração explícita do elemento humano que estava apenas insinuado na maior parte da produção de Marcone Moreira: os pés modelados com realismo, as pegadas enquanto índices e o registro nominal dos dezenove mortos, são todos elementos que evocam a presença de indivíduos reais envolvidos na questão da concentração fundiária, e contribuem para pensarmos nas consequências efetivas desta sobre suas vidas.

A placa-memorial fotografada pode ser equiparada aos rastros materiais frequentemente usados pelo artista (fragmentos de embarcações, carrocerias, porteiros, recipientes de ambulantes etc.), mas aqui temos a apropriação de um vestígio simbólico, imagem que articula simultaneamente referências estéticas e textuais de uma situação concreta. A placa-memorial é um rastro capaz de narrar sua história, de vincular a obra de Marcone Moreira a um discurso sobre a Amazônia (no caso, sobre o Massacre). Justaposta a ela, a fotografia

dos pés modelados acrescenta sofisticação poética e conceitual ao díptico, provocando o espectador a interrogar seus significados. Em meio à lama, os pés-de-barro estão visivelmente pisados, esmagados por um outro ausente.

IMAGENS NA ARTE, IMAGENS NA MÍDIA

É possível comparar as obras mencionadas acima a partir de vários dos seus aspectos. Antes, porém, julgo conveniente compará-las com a existência midiática do Massacre de Eldorado dos Carajás. Tanto as obras de arte quanto a comunicação midiática fabricaram imagens do episódio, mas me parece que há uma distância razoável entre as operações empreendidas por esta ou por aquelas, que cumpre observar em detalhe.

O massacre se tornou, de modo quase 'imediato', imagem circulando nos meios de comunicação de massa. A princípio, podemos dizer que esse episódio se tornou objeto de debate público internacional por conta de sua dimensão bárbara. Entretanto, no ano anterior houve na Amazônia um acontecimento tão intenso e desumano quanto aquele, o Massacre de Corumbiara (1995), que não atingiu repercussão e vigor na memória coletiva que possam ser comparados ao de Eldorado dos Carajás. Na verdade, os anos que o antecederam e sucederam foram repletos de episódios do tipo ocorrendo pelo Brasil, inclusive

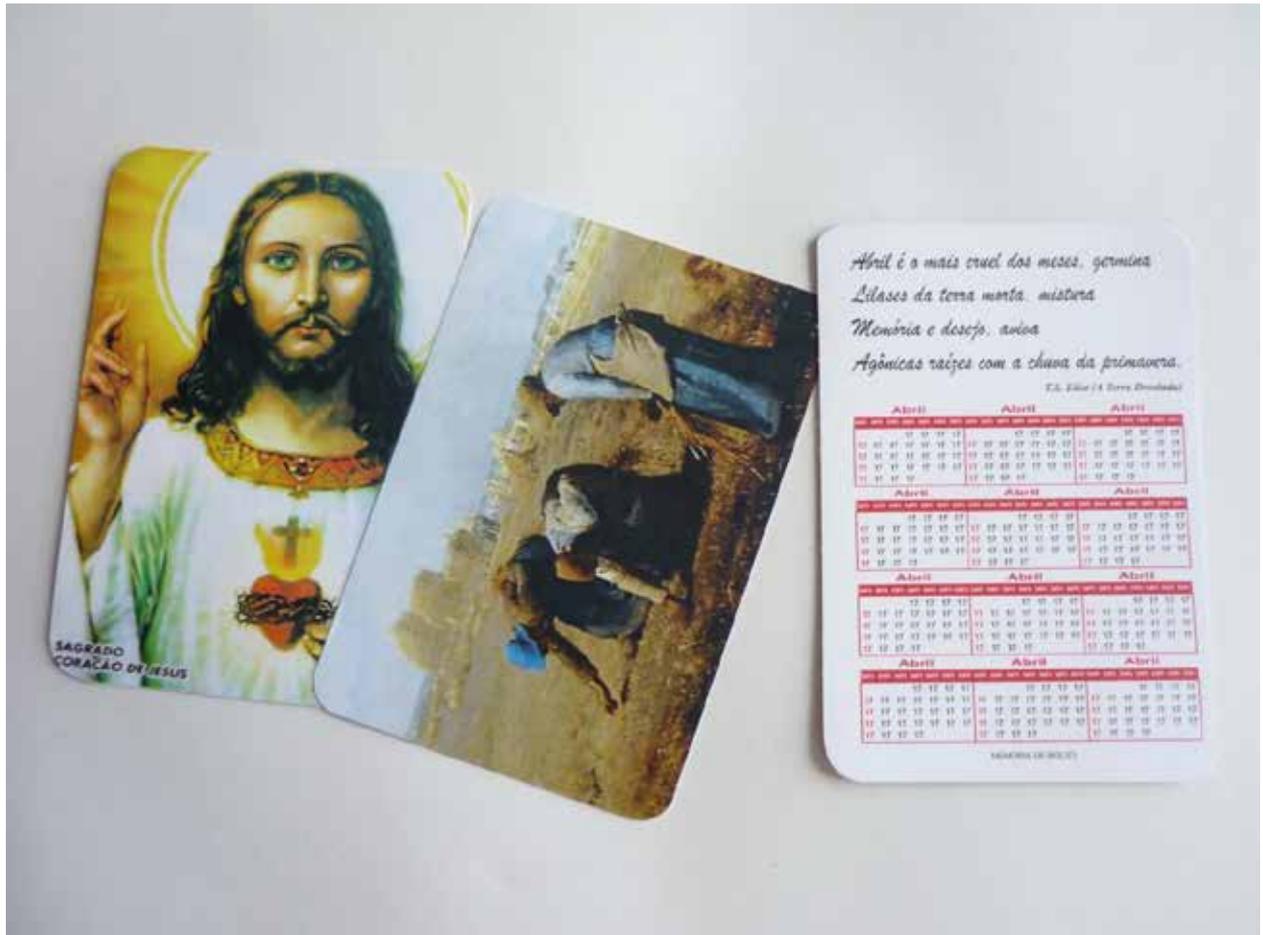


Figura 5 – Calendários de Memória de bolso: contra o sono do sangue, Ednaldo Britto e Marcílio Costa, 2011 (realizada novamente em 2014).
Fonte: Fotografia dos artistas.

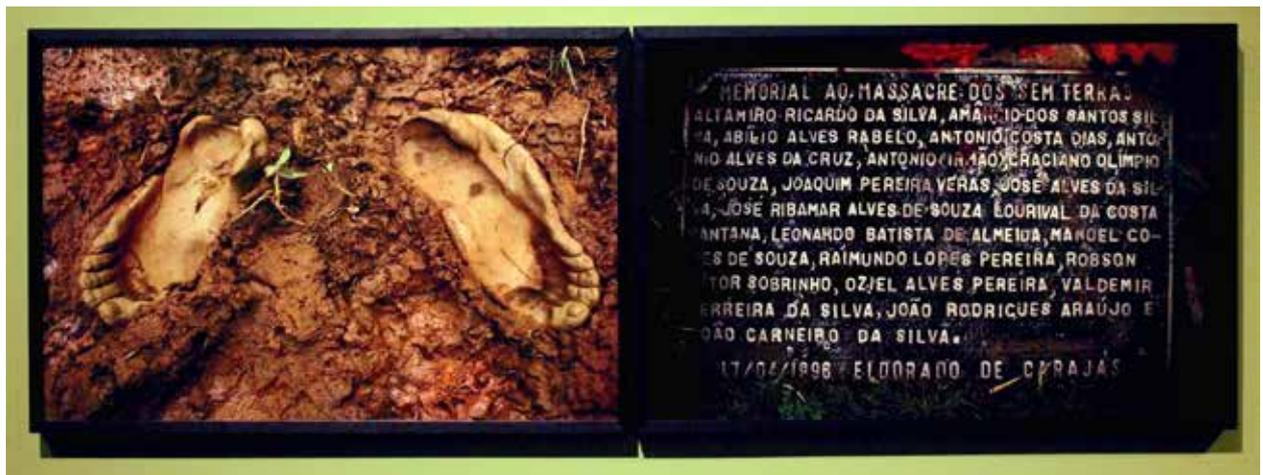


Figura 6 – Ausente presença, Marccone Moreira, 2013.
Fonte: Fotografia de Gil Vieira Costa.

no sudeste paraense, como o Massacre de Serra Pelada (1987), em Marabá, e o recente Massacre de Pau-d'Arco (2017).

Por que o Massacre de Eldorado dos Carajás assumiu tais proporções na esfera pública? A resposta, certamente, deve passar pela contundência inegável das imagens divulgadas, realizadas pelo cinegrafista 'durante' o massacre - e não a posteriori. Some-se a isso os outros inúmeros registros realizados naquele contexto e distribuídos massivamente nos meios de comunicação.

A condição técnica e tecnológica da imprensa, em 1996, permitiu que aquelas cenas estivessem presentes nos noticiários eletrônicos, impressos e televisivos de várias partes do planeta, contribuindo para a fabricação de um imaginário a respeito do massacre. As imagens certamente foram tomadas como 'testemunho' daquela violência, prova contundente e inegável de sua existência.

Ao mesmo tempo, a imagem do massacre que a mídia fabricou esteve sempre inscrita em uma narrativa: a imagem serve a um discurso. Não apenas as cenas audiovisuais fornecem imagens; elas são fornecidas principalmente a partir do 'uso' de tais cenas enquanto objetos de 'edição'. Criticou-se, na época, o uso daquelas imagens por alguns meios de comunicação, de modo a construir uma narrativa (implícita) em que os camponeses teriam atacado e os policiais apenas teriam reagido aos mesmos. A imagem do MST na opinião pública esteve em evidência naquele período, e não raro algum pesquisador aponta os mecanismos pelos quais determinados veículos de comunicação tentaram 'editar' essa imagem, realçando aspectos negativos, reais ou infundados, do movimento e da luta pela reforma agrária (conferir, por exemplo, FLAUSINO, 1999).

Independente do viés ideológico dos meios de comunicação que se debruçaram sobre o fato, pode-se dizer que suas imagens estiveram sempre atreladas a uma narrativa mais ou menos evidente. A informação midiática (sempre vinculada a grupos com interesses políticos e inserida nos mercados globalizados) induz a apreensão de certo significado simbólico das imagens que veicula. As obras de arte, por seu turno, parecem adotar outro tipo de estratégia discursiva.

É evidente que o sistema contemporâneo de arte não consegue competir com a mídia de massa contemporânea, no que tange a produção e distribuição de imagens, especialmente imagens da violência social, do terrorismo à guerra (GROYS, 2015, p. 154). E, se essas imagens parecem requerer o status de 'verdadeiras' (já que são indício irrefutável da violência que registram), nem por isso elas deixam de se inscrever em uma economia de trocas simbólicas. São, portanto, também imagens fabricadas - para além de sua veracidade enquanto registro. É considerando este aspecto que um autor como Boris Groys, escrevendo sobre a relação entre arte e guerra defenderá a validade de uma "crítica da representação" que se debruce sobre tais imagens midiáticas da violência (GROYS, 2015, p 161). Essa crítica pode, inclusive, se manifestar por meio da própria produção artística.

Podemos, então, observar as cinco obras aqui destacadas e suas estratégias imaginárias. Parece haver uma diferença muito evidente entre as estratégias discursivas da mídia e da produção artística. A primeira pauta um significado para as imagens, por vezes implicitamente, induzindo o consumidor das mesmas a adotar certa narrativa pré-estabelecida. Já a produção artística, especialmente aquela que chamamos de 'contemporânea', por vezes fornece imagens descoladas de uma narrativa prévia: o significado das mesmas deve ser construído pelo público no processo de experiência com a obra.

Nossa atitude diante das imagens na arte contemporânea difere de nossa postura diante das imagens na mídia, pois o (falso) imediatismo da informação jornalística geralmente não é possível frente a obras de arte. Uma anedota relacionada à produção aqui estudada pode ilustrar tal afirmação: o caso de Jozemar, um trabalhador rural vinculado ao MST, sobrevivente do Massacre de Eldorado dos Carajás que carregava três balas em seu corpo, envolvido na realização de Castanheiras...

Nós deveríamos botar a bandeira do Movimento no topo de cada castanheira, notou um dos jovens líderes [do MST no Pará], durante uma visita ao local. Deixe o monumento falar por si próprio, respondeu Jozemar. Mas aqueles que passarem por aqui não vão saber o que ele representa, rebateu o jovem. Jozemar sorriu. Exatamente. E é isso que vai chamar atenção. Eles vão perguntar: por que há dezenove árvores mortas plantadas

aqui na beira da estrada, na borda da Amazônia? E a pergunta deles vai provocar um diálogo, que vai provocar reflexão. E a reflexão vai provocar a independência de pensamento e a compreensão. Não é isso que queremos? (BARON, 2004, p. 255).

É possível que a postura de Jozemar tenha sido condicionada pelos momentos partilhados com o arteducador Dan Baron, em pouco mais de duas semanas de convívio, assim como é possível que o diálogo rememorado por Dan Baron não seja tão fiel à fala de Jozemar. De qualquer modo, podemos tomar suas frases como mais um ponto de partida para refletir sobre a condição da narrativa na arte contemporânea. Por que há a crença de que a incompreensão inicial despertaria diálogo, reflexão e compreensão? E, por outro lado, por que há a crença de que imagens de leitura óbvia não despertariam interesse e reflexão?

Há, na produção artística contemporânea, o substrato ideológico de uma crítica da representação que se desenvolveu na história da arte há pelo menos dois séculos. Os artistas contemporâneos, de modo consciente ou não, compreendem o funcionamento e o poder das imagens em suas sociedades e exercem a crítica das mesmas. Portanto, é compreensível que, mesmo produzindo com intenções memorialistas, muitos desses artistas articulem, em suas obras, imagens cujo significado narrativo não é evidente ou prévio, mas deve ser construído na relação do público com a obra.

Vale, então, diferenciar as obras aqui investigadas. Se *Castanheiras...*, *Contra o sono do sangue e Ausente presença* investigam essa relação com as imagens, apostando em um significado construído por um público ativo, o mesmo não se dá em *Eldorado Memória e Coluna da Infâmia*. Essas duas obras parecem querer pré-estabelecer uma narrativa para as imagens que articulam, seja por recorrerem a textos verbais, seja pela obviedade de suas imagens, ou ainda pela sua forma (derivada dos monumentos tradicionais, como veremos adiante).

Eldorado Memória e Coluna da Infâmia, ainda que em sentido cronológico sejam 'contemporâneas' como as outras obras, não o são no que diz respeito às características do que se convencionou chamar, desde os anos 1980, de 'arte contemporânea'. Sua relação com as imagens não traz em si uma

dimensão crítica, mas, como na mídia, é meramente 'iconófila' (GROYS, 2015, p. 157-158): busca construir imagens fortes, sedutoras, capazes de convencer o público a aderir a um discurso.

Já *Castanheiras...*, *Contra o sono do sangue e Ausente presença* parecem se interessar por uma via alternativa à iconofilia, pois as imagens que articulam são, a princípio, tênues enquanto discurso. Não há significado apreendido de imediato: os artistas recorrem, antes, à ambiguidade das imagens e à potência da situação estética de 'inquietação' ou 'estranhamento' - situações não usuais (subverter a função do calendário e dos troncos mortos, justapor fotografias aparentemente desconexas etc.), deslocando o público de seus hábitos perceptivos.

Essa situação estética inquietante é capaz de despertar atenção às imagens sobre a violência nas obras aqui estudadas. O inquietante também pode ser visto como recurso para narrar o inenarrável e o irrepresentável que caracterizam a situação traumática. É possível traduzir pela simbolização um episódio de violência absurda e inacreditável? Essa questão é recolocada há bastante tempo, especialmente tratando das representações sobre o Holocausto (SELIGMANN-SILVA, 2008). Para os sobreviventes de catástrofes históricas, 'testemunhar' sobre as mesmas pode ser um trabalho árduo, barreira intransponível.

A dimensão estética da arte contemporânea oferece a capacidade de testemunhar pela imaginação (pela fabricação de imagens), mas corre o risco de que suas imagens estejam sempre aquém, insuficientes para traduzir o trauma. Ainda assim, parece ser necessário buscar fazê-lo, afinal o testemunho implica também um desejo de renascer, um religar-se ao mundo (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

O inquietante evoca uma 'experiência', o embate com um fenômeno. Somente a partir dessa experiência, de participação ativa do público, as imagens articuladas pelas obras podem adquirir um significado discursivo memorialista.

MONUMENTALIDADES E SUAS ESTRATÉGIAS

Outro ponto importante a discutir é a recorrência ao 'monumental', categoria estética e, também, necessariamente uma categoria política (HUYSSSEN,

2000, p. 50). Tradicionalmente, um monumento é estético porque é construído para suscitar uma situação estética ao público, e é político porque está associado à esfera pública e a construção da memória coletiva de um determinado grupo social. A monumentalidade tradicional visa instituir um objeto simbólico em um espaço igualmente simbólico, de maneira a educar a consciência, dos cidadãos que o usufruam, a respeito de valores cívicos, religiosos ou culturais específicos. Eldorado Memória e Coluna da Infâmia são obras que trabalham com uma monumentalidade tradicional (ainda que seja para questioná-la).

A palavra latina monumentum remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar” (...). O monumentum é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação (...).

O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos (LE GOFF, 2013, p. 486).

A monumentalidade está ligada, portanto, talvez à grandeza, à dimensão comemorativa, aos poderes capazes de erigir monumentos e, geralmente, ao uso de manifestações narrativas. Há algum tempo, porém, que a monumentalidade é alvo de críticas intensas, que indicam seu caráter autoritário. Da mesma maneira, há algum tempo muitos artistas têm se esforçado para construir outro tipo de monumentalidade - que decerto é uma categoria socialmente condicionada a mudanças, como qualquer outra.

Os anti ou contramonumentos da contemporaneidade, mais que destruir o monumental, o reinventam em formas mais apropriadas às especificidades políticas e culturais de nossa época. Andreas Huyssen (2000, p. 47 e 62) fala da transitoriedade dos monumentos contemporâneos, calcados na impermanência, já que a perenidade das obras no espaço público pode ser suspeita. Poderíamos falar desse tipo novo de monumentalidade em obras como *Contra o sono do sangue*? Obras transitórias, mas que, ao mesmo tempo, são dadas a uma dimensão pública e voltadas a uma dimensão memorialista.

Também se fala de uma migração do monumental, que passou do real para a imagem, do material

para o imaterial, circulando mundialmente por meio de nossas novas tecnologias do imaginário (HUYSSSEN, 2000, p. 64). Quando uma imagem digital, por exemplo, atinge a dimensão de monumento? Quando atinge o êxito de ser inscrita na memória coletiva de tal modo que assuma uma ‘grandeza’ simbólica? Cabe ressaltar que as obras aqui analisadas foram traduzidas em registros fotográficos e em outros meios, e postas a circular como informação em mídias impressas ou eletrônicas (jornais, sites etc.) - ou, no caminho inverso, Ausente presença deixa de ser uma obra fotográfica e passa a ser uma intervenção urbana, quando transformada por Marcone Moreira em *lambe-lambe* inserido na urbe.

Seria o caso de afirmar, na contemporaneidade, uma monumentalidade ínfima, das pequenas dimensões (ou dimensões digitais), que possa ser reproduzida, distribuída e arquivada pelo público, de modo a equiparar o monumento ao souvenir? Penso, sobretudo, em *Contra o sono do sangue*, mas também nas chamadas imagens ‘virais’ da internet.

Os monumentos tradicionais são em geral projetados para lugares, e funcionam como lugares de memória, ou ainda como “lugares na memória” (BELTING, 2014, p. 85) - o conceito de lugar de memória não se vincula necessariamente a um lugar físico. É interessante verificar que algumas das obras comentadas neste ensaio possuem uma relação estreita com espaços físicos bem demarcados. São as chamadas obras de site specific, pensadas para um local exclusivo, que demanda sentidos e acrescenta significados às práticas artísticas que acolhe.

Aliás, não falemos de um lugar para as obras, mas do lugar ‘como’ obra - elemento indissociável da mesma. O cruzamento da PA-150 (em que se deu o massacre) com a Transamazônica (símbolo da colonização da região na década de 1970) era parte integrante de Eldorado Memória; a Praça da Leitura, para Coluna da Infâmia, ao lado da Praça do Operário, era então um ponto tradicional de grandes mobilizações populares em Belém.

No caso de Castanheiras..., esse local é o próprio palco do episódio que pretende rememorar. Em uma cultura de musealização crescente, há um risco evidente de encenar o espaço e teatralizar a memória, ocultando os rastros da barbárie e mimetizando uma determinada imagem. Não

é o caso da obra, que usa os vestígios de outra violência (a das queimadas) para promover suas simbolizações. Outro risco, menos evidente mas apontado com frequência, é a tendência a certa 'topolatria', em que se sacraliza o local e se reifica o passado. Até onde o uso ritual que o MST faz daquele espaço e, conseqüentemente, das Castanheiras..., contribui para uma fossilização da memória sobre o massacre?

ARTE E O DEBATE PÚBLICO SOBRE A MEMÓRIA

Citando Huyssen (2000, p. 83) mais uma vez, direi que o êxito de um monumento, ao final, pode ser constatado a partir de sua dimensão pública, do modo como consegue se inserir do debate e no imaginário coletivo sobre o fato que rememora, além da capacidade de articular diálogos com os outros textos que constituem esse imaginário. Assim, podemos afirmar, também, que é imprescindível ao artista saber manejar não só os elementos artísticos, mas também a conjuntura para-artística que acomoda sua obra, de modo a torná-la mais potente em sua intenção memorialista. É o caso, por exemplo, de obras que incluem uma dimensão colaborativa e empática em seu processo de realização.

Castanheiras... é uma obra marginal ao sistema da arte contemporânea brasileira - não está vinculada a nenhuma instituição artística, não é debatida pelos atores do campo da arte contemporânea e nem é apresentada ou comentada em exposições, livros didáticos ou outras narrativas historiográficas. Uma rara exceção, ainda que não relacionada ao campo artístico, se encontra em Maria Sílvia Cambraia (2007).

Apesar disso, essa obra constituiu um lugar de memória partilhado por milhares de pessoas, que ano após ano se reúnem no local para lembrar o massacre e dar continuidade ao movimento político pela reforma agrária. As imagens que a obra veicula foram apropriadas não só por militantes e trabalhadores rurais, mas por todo um conjunto de pessoas que, em maior ou menor grau, são atravessadas pela existência da obra e pelo massacre insepulto, dando forma a um imaginário coletivo sobre o violento episódio.

Em *Contra o sono do sangue* temos o uso da performance no espaço urbano, somada aos seus

desdobramentos em outros meios, buscando constituir um espaço para discutir a memória sobre o massacre. No entanto, como o próprio nome do trabalho indica, esta se pretende como uma memória 'menor', de bolso, talvez no sentido de uma prática alternativa e de resistência à memória 'maior', das narrativas oficiais.

Um acontecimento efêmero, performático, pode constituir um lugar de memória? É certo que sim, porém as imagens de *Contra o sono do sangue* parecem ter tido uma vida social restrita ao período em que a obra foi produzida, perdendo gradualmente sua capacidade de intervenção pública. Aliás, é comum que a presença de obras com intenção memorialista seja mais intensa, no debate público, durante o período de planejamento, concepção e realização das mesmas (HUYSEN, 2000, p. 83). O desafio é instituir um lugar de memória em longo prazo, que não perca sua criticidade e nem cristalize a imagem do passado.

É muito provável que a opção pelo efêmero, na arte contemporânea, tenha um quê de provocação intencional ao status das obras permanentes, tal como os monumentos históricos de outros tempos. No caso de *Contra o sono do sangue*, pode-se dizer que a opção pelo efêmero afirma no acontecimento (na performance, na intervenção no espaço público) tanta potência memorialista quanto nas obras perenes. O texto dos artistas Ednaldo Britto e Marcílio Caldas indica ainda que estes pretenderam usar situações de estranhamento para dar amplitude aos significados da obra - corroborando a ideia de que a atitude perceptiva requerida pela arte, hoje, aposta na investigação crítica de nossas relações com as imagens, e não em discursos narrativos prévios e sobrepostos às obras.

Coluna da Infâmia e Eldorado Memória, dialogando com uma tradição de função e uso político das imagens, acabam destituídas de uma potência memorialista por não terem sido capazes de articular nem um público e nem uma comunidade de sentido. Vale dizer que Coluna da Infâmia trabalha com todo um repertório histórico a respeito da função dos monumentos públicos no mundo ocidentalizado - e apenas uma postura conceitual é capaz de potencializar as imagens que a obra busca veicular. Ainda assim, recorrendo a

forma da monumentalidade tradicional (ainda que a negue no conteúdo), a obra se torna invisível. Apesar de instalada permanentemente no espaço público, perde a capacidade de constituir um lugar de memória. A vida social das imagens memorialistas nessas duas obras pode ser resumida a uma 'memória de bolso', tanto quanto (ou até mais que) no caso de obras efêmeras como *Contra o sono do sangue*.

FABRICAR E DESTRUIR IMAGENS

Coluna da Infância está ainda hoje instalada no local em que foi erigida em 2000. No entanto, as políticas da memória fazem com que haja pouco ou nenhum debate público sobre a obra, e menos ainda que haja um uso frequente da mesma como lugar de memória - ao menos como lugar de memória sobre o Massacre de Eldorado dos Carajás.

A situação é diferente no caso de Eldorado Memória. Na madrugada de 22 de setembro de 1996, a obra foi depredada por grupo não identificado - cerca de oito homens que teriam demolido o monumento a golpes de marreta ou picareta. Sabe-se que a obra não foi instalada na programação do dia 07 de setembro, devido seu pedestal estar ainda inconcluso, tendo sido possivelmente fixada após o dia 13 de setembro. Assim, presume-se que o monumento não tenha permanecido sequer uma semana de pé.

A destruição da obra ocorreu em um momento de intensa disputa por legitimidade social, travada entre MST e fazendeiros articulados em torno da UDR (União Democrática Ruralista). O MST promovia uma ampla movimentação em todo o país, pressionando o governo federal e forçando a desapropriação de terras improdutivas. Os ruralistas, por seu lado, pressionavam o governo contra a ocupação de suas terras, e afirmavam a ilegalidade das ações dos sem-terra.

A "defesa da lei e da ordem" certamente contrasta com a depredação de Eldorado Memória, que não foi assumida por nenhum grupo, mas que já vinha sendo anunciada como ameaça atribuída aos ruralistas, dias antes do fato.¹⁷ Ao pensarmos a depredação como iconoclastia, é possível esboçar algumas reflexões a respeito das atitudes perceptivas diante das imagens artísticas e a respeito da atitude iconoclasta nas políticas da memória das sociedades contemporâneas.

Ao pretender eliminar do espaço público uma determinada representação de um grupo (da qual se discorda ou se opõe), a atitude iconoclasta ataca o meio para atingir a imagem que ele veicula. Falamos de um caso ocorrido nos últimos anos do século 20, que possui algumas analogias com as atitudes perceptivas de outras épocas, tal como a interdição judaica das imagens, que se opunha ao "ato de corporização" (BELTING, 2014, p. 220) - da mesma maneira que, aqui, se opuseram à corporização de uma imagem positiva ou heroica das vítimas do massacre e, conseqüentemente, do MST.

É claro que há mais nesse ataque a Eldorado Memória que uma iconoclastia de tipo religioso, que veja as imagens em um sistema anímico. Como pano de fundo, há sempre a complexidade para diferenciação entre imagem e meio imaginal, já que "ambos formam para nós uma unidade na impressão sensível" (BELTING, 2014, p. 43). Há também, por certo, o desejo de privar certa imagem de uma existência pública, destituindo-lhe de sua potência enquanto lugar de memória. A atitude iconoclasta, no caso da obra de Niemeyer, tem a ver com as políticas da memória, empreendidas de maneira mais ou menos impositiva, institucional ou espontaneamente, pelos grupos sociais interessados ou afetados.

E como situar a arte contemporânea nesse contexto? Analisemos Castanheiras... Após a destruição do monumento doado por Niemeyer, o MST no Pará iniciou um processo para elaboração de uma nova obra que rememorasse o massacre (BARON, 2004, p. 241). As lideranças estaduais do MST propuseram a Dan Baron, inicialmente, que o novo monumento representasse um punho de dois metros segurando uma foice (BARON, 2004, p. 248).

Pensando a dimensão imagética e cultural do monumento, Dan Baron propôs substituir a foice por um ramo de arroz, e em seguida foi resolvido que a comunidade deveria ser consultada. É a partir do contato com a comunidade de assentados que surge a árvore da castanheira como símbolo biográfico do massacre e, para além disso, da dinâmica de exploração da região (BARON, 2004, p. 248). O ciclo econômico dos castanhais foi um dos mais importantes no sul e sudeste paraense em meados do século 20, sendo substituído, nos governos militares, pelas monoculturas e pecuária dos latifúndios, dos quais

as castanheiras queimadas, que permanecem de pé mesmo mortas, são um rastro visível.

O processo de realização da obra foi feito integralmente com recursos humanos e financeiros da comunidade, optando pela recusa do apoio oferecido pela prefeitura local. As etapas incluíam a localização e seleção dos troncos mais adequados, seu transporte para o lugar em que seriam revestidos de óleo queimado (para resistir às intempéries do tempo) e 'plantados' em buracos de dois metros quadrados, preenchidos com cimento. Também incluíam a seleção, transporte e pintura das sessenta e nove pedras. Adultos, adolescentes e crianças participaram de diferentes etapas do processo (BARON, 2004, p. 251–256).

As castanheiras mortas nos lembram do corpo de pessoas em agonia. Pequenos, médios e grandes agricultores foram incentivados, há algumas décadas, a exorcizar a floresta de árvores seculares e milenares, por meio do fogo das incessantes queimadas. Entretanto, nem tudo vira cinzas. Geralmente alguns troncos de árvores mais densos permanecem de pé. As castanheiras são algumas dessas árvores teimosas, que perdem suas folhas, sua seiva e sua vida, carbonizadas, mas não se curvam.

Eldorado é um nome que remete ao território mítico, El Dorado, a terra do ouro, que povoou o imaginário dos exploradores europeus durante séculos. Acreditava-se tão piamente na existência dessa cidade, que ela aparece em inúmeros mapas coloniais, assinalada nas proximidades do Rio Amazonas. O município de Eldorado dos Carajás está em uma região de intensa atividade mineradora, que ficou famosa com as atividades no garimpo de Serra Pelada, nos anos 1980. Ainda se esperava encontrar a cidade do ouro, remanescente do imaginário colonial sobre a Amazônia, para que se pudesse usufruir de suas riquezas inacabáveis.

Eldorado nos fala de uma imagem mítica, mental, que há muito consegue afetar o andamento das coisas físicas, palpáveis, como o ecossistema da região e os seres humanos envolvidos. As castanheiras mortas, por outro lado, nos falam de um meio para as imagens - o meio como 'corpo' palpável, que dá lugar à imagem dos corpos dos trabalhadores assassinados: teimosos, lutam contra o esquecimento.

OS RASTROS E SUA AGÊNCIA

Há quem ignore a obra Castanheiras... enquanto trafega pela rodovia, assim como há quem seja afetado pela sua presença e deseje captá-la ao menos em registro fotográfico.¹⁸ Mas seu uso enquanto lugar de memória, ritual e frequente, é inegável. Muitas obras com propósito semelhante não alcançam tamanha eficácia artística ou memorialista. O que faz desse monumento um lugar de memória com vida social tão longa, se comparado a obras semelhantes? Sua inserção no debate público, propiciando lembranças sobre o massacre e servindo de palco para a memória comunitária são inquietantes. Podemos arriscar algumas hipóteses sobre seu êxito.

Primeiro, a brutalidade do massacre, somada à destruição do monumento projetado por Niemeyer, pode ter garantido às castanheiras uma importância ímpar. As funções dos objetos artísticos, em ambos os casos, não se restringem ao estético ou ao mnemônico. Há certa agência (GELL, 1998) dessas obras sobre os grupos que as interpelam. É provável que esta agência tenha motivado a atitude iconoclasta contra Eldorado Memória; e certamente há uma agência de Castanheiras... sobre as famílias dos trabalhadores assentados na região. A obra adquiriu caráter de espaço sagrado. Não à toa, já desde a inauguração da mesma são colocadas velas acesas, assim como cruzeiros brancos de madeira, no 'altar-castanheira' em que está fixada a placa com os nomes dos dezenove mortos (BARON, 2004, p. 258).

O uso ritualizado da obra, por parte dos camponeses do MST, especialmente em suas programações anuais no mês de abril, também garante à obra sua sobrevivência enquanto lugar de memória, integrada às místicas promovidas pela juventude do MST e figurando como santuário visitado por todas as figuras públicas que são convidadas a participar dessas programações (Figura 07).

Por outro lado, a materialidade da obra pode ser um fator importante para essa apropriação social, já que as castanheiras mortas são um elemento simbólico partilhado pela comunidade e, além disso, são vestígios reais da violência estrutural na região, tomada por latifúndios. Essa materialidade garante uma agência distinta daquela que poderia ser encontrada em um monumento tradicional em cimento ou bronze. O

corpo perecível das castanheiras nos remete a um tipo de monumentalidade própria de nossa época, que “consegue conviver com a impermanência” e justo a partir dela consegue afirmar a potência de seus significados (HUYSSSEN, 2000, p. 62).

Os rastros da violência (como os troncos queimados) agem, em diferentes graus, sobre nós. Sua agência como testemunho, indício, lhes confere sua potência enquanto imagem. Cabe lembrar que, quando Oscar Niemeyer comprometeu-se a projetar um monumento para o massacre, como gesto de agradecimento recebeu em troca “uma caixinha de papelão com um pouco de terra banhada pelo sangue” dos mortos no Massacre de Eldorado dos Carajás, fato que parece ter tido grande agência sobre o arquiteto.¹⁹ Há de se investigar as características das relações imaginárias que estabelecemos com esses rastros de episódios de violência, e de que modo os artistas contemporâneos têm se valido dessas relações. Quando Eldorado Memória foi destruído em Marabá, Oscar Niemeyer comentou:

Não nos surpreenderam: já era esperado.

(...) A solução, disse-lhes [aos sem-terra], então, é recuperá-lo, deixando à vista as cicatrizes da violência. Uma prova a mais de que a reação ainda está viva em nosso país e de que muitos exibem a mesma brutalidade dos velhos tempos da ditadura.²⁰

Conclamar os camponeses a refazerem seu monumento, deixando expostas suas cicatrizes (Figura 08), equivalia, de algum modo, a trabalhar com os rastros da violência (as marcas na obra enquanto ‘documentos’). Apesar de seu apelo, não se sabe por que motivos a sugestão de reconstruir o monumento não foi levada adiante. No entanto, pode-se dizer que as Castanheiras... surgem dessa necessidade dos camponeses sem-terra da região se mobilizarem em torno de uma autorrepresentação que substituisse aquela imagem ausente.

Depois, ao escolherem as castanheiras como símbolo para autorrepresentação, os camponeses também efetuam um trabalho dos rastros da violência a que estão submetidos, já que os troncos mortos são vestígios da ocupação predatória dos latifúndios na região. Da mesma maneira, quando Marcone Moreira recorre, em Ausente presença, à placa memorial com o nome das vítimas do massacre, feita pelos camponeses ainda em 1996,

está trabalhando com um rastro do episódio, tornando clara a intenção memorialista da obra.

Essa fabricação consciente de imagens mnemônicas, na arte contemporânea, deve ser tomada não apenas em relação aos monumentos, mas a qualquer obra que assuma uma intenção memorialista. É preciso tomar a obra como forma e como imagem, e, portanto, manejar elementos formais como imaginários.

Isso nos traz de volta ao debate sobre manifestações narrativas na arte contemporânea. Se o século 20 indicou, no Pará como no mundo, uma forte tendência artística em direção a uma narrativa fraturada e fragmentada, mesmo quando havia uma intenção de memória, apontou também um “retorno do real” (FOSTER, 2014) e um desvio para a indiciabilidade. E esse dado real trazido para a produção artística às vezes assume um caráter documental e objetivo. Não que tais obras tragam algum tipo de didatismo tido como nocivo, mas articulam seus elementos de modo a que sua intenção memorialista seja bastante evidente e apreensível. Sem dúvida parece haver uma estratégia discursiva sendo investigada em muitas dessas obras.

ALTERIDADE E MEMÓRIA

Há um último ponto que gostaria de comentar: a necessidade de considerar o diálogo e a alteridade como estratégias de inserção nas políticas da memória.

Ao pretender trabalhar com o tema da violência estrutural na Amazônia, os artistas muitas vezes devem lidar com os sujeitos (ativos e passivos) dessa violência. Aqui, cabe um trabalho bastante delicado de pensar as imagens e representações que se constrói do ‘Outro’. Qual o lugar do Outro na arte contemporânea de intenções memorialistas?

A crítica e a teoria da arte contemporânea são terrenos férteis para essa questão. Na década de 1990, pensando as políticas culturais da alteridade (especialmente nos Estados Unidos), Hal Foster propôs o surgimento de um novo paradigma na produção artística: “o artista como etnógrafo”. O crítico analisa uma grande parcela da produção artística norte-americana e europeia que, desde os anos 1980, empreende novas discussões sobre alteridade. Valendo-se de práticas artísticas que



Figura 7 – Uso memorial da obra *As Castanheiras de Eldorado dos Carajás* na programação de 19 anos do Massacre de Eldorado dos Carajás.

Fonte: Fotografia de Gil Vieira Costa.

enveredam pelo entendimento e questionamento dos grupos sociais (das chamadas minorias até o mundo da arte institucional), os artistas-ethnógrafos têm engajado sua produção em “defesa” do Outro cultural e/ou étnico, contra a “instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia)” (FOSTER, 2014, p. 161).

Evidentemente a alteridade não era um tema recente, motivando debates no “alto-modernismo” (conforme Foster), quando o Outro era “definido em termos de relação econômica” (o proletariado). O final do século 20 traz um desvio para o Outro enquanto “sujeito definido em termos de identidade cultural” (FOSTER, 2014, p. 161). A alteridade como questão para a arte contemporânea levou a um leque bastante amplo de posições políticas e artísticas, da reflexão, crítica e relativização das identidades e da autoridade etnográfica ao extremo oposto

da fetichização e da “fantasia primitivista” - que pode ser associada, no caso de obras cujo tema é a memória, com a “fossilização do passado”. Será sempre difícil compreender e investigar a relação entre “passado real” e “passado mítico”, tanto quanto são imprevisíveis os processos de mitificação de um passado real e os efeitos de um passado mítico sobre a realidade prática (HUYSEN, 2000, p. 16).

As relações com as comunidades que sofreram a violência podem atingir diferentes graus de comprometimento e aspectos de um diálogo mais vertical ou mais horizontal. Obras como *Castanheiras...* apontam para uma relação muito bem construída com o Outro, ou seja, com os sujeitos das violências que se pretende abordar como tema da rememoração. A presença da voz desses sujeitos nos processos de realização das obras talvez garanta sua importância na dimensão pública - seja porque ‘nós’ (a sociedade)



Figura 8 – Ilustração e texto de Oscar Niemeyer a respeito da destruição do Monumento Eldorado Memória em 1996.
 Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1996, cad. 1, p. 11.

lhes conferimos um valor diferenciado de vítimas ou testemunhas da violência, seja porque tais obras passam a ser apropriadas por 'eles' (as comunidades que lhes ajudaram a dar forma).

A posição social dos autores da obra, em sua maioria pessoas sobreviventes ao massacre, garante a Castanheiras... uma imagem de pertencimento (aos camponeses) e de alteridade (a quem não faz parte do assentamento). Assim, a comunidade pode ver a obra como fruto de seu esforço hercúleo e de sua coragem. E nós talvez vejamos a obra como a 'fala do Outro', massacrado pela violência estrutural da região, mas autodeterminado para participar das políticas da memória em torno de seu passado recente. De qualquer modo, a apropriação social da obra, integrada às vivências comunitárias para além de sua função artística, foi indispensável para lhe garantir a longa existência de seu uso como lugar de memória.

Se nós temos falado da contemporaneidade como a condição de um mundo em fricção, das misturas,

dos contatos e dos trânsitos, então a dimensão dialógica e polifônica do debate público não pode ser desconsiderada pela arte contemporânea. O jogo com a memória de um dado evento traumático pressupõe a relação com diferentes vozes, e a capacidade de evitar congelar determinadas imagens do passado, assim como a capacidade de interpretar criticamente as autorrepresentações.

De qualquer modo, há certamente uma dimensão descolonizadora nas obras aqui analisadas, seja por seu engajamento no combate a violências invisíveis, seja por seu trabalho de rememoração de episódios traumáticos. Afinal, rememorar a violência é por si só um ato dialógico. "Sem memória, sem a leitura dos rastros do passado, não pode haver o reconhecimento da diferença (...), nem a tolerância das ricas complexidades e instabilidades de identidades pessoais e culturais, políticas e nacionais" (HUYSSSEN, 2000, p. 72). Se a Amazônia é paraíso ou inferno verde, sua história está também manchada de rubro. Rememorar criticamente

esse passado é uma forma de ir à contramão da colonialidade que condiciona a região.

Na prática dos historiadores, há algumas décadas a narrativa tem ocupado uma posição importante no debate teórico e metodológico. Se a história 'narra' o passado e o faz de modos diversos, é primordial que os modos de narrar se tornem objeto do escrutínio dos historiadores. Talvez, da mesma maneira que estes passaram a se debruçar sobre a narrativa como condição essencial de sua prática, o mundo da arte contemporânea passe a discutir essa característica nas obras, especialmente quando as mesmas trazem uma manifestação narrativa de clara pretensão memorialista.

Para concluir, é necessário dizer que o lugar da memória, como o lugar das imagens, é antes de tudo o ser humano. O passado existe no presente, na teia da rememoração ativa - ainda que hoje nossos objetos de memória possam ser armazenados em arquivos, bancos de dados, coleções etc. Por isso é importante pensar vias estratégicas para fomentar o debate público e inserir esse tipo de arte nas políticas de memória. Ao menos essa parece ser a tarefa daqueles que assumiram para sua produção artística a responsabilidade de prevenir nosso esquecimento, visibilizando as violências experimentadas em nossas sociedades.

NOTAS

1. Uma versão inicial desse texto foi apresentada no XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em Campinas (SP), em outubro de 2016, com o título *Massacre de Eldorado dos Carajás: imagens artísticas e produção de memória*, de modo a contribuir para a rememoração de vinte anos do episódio.

2. Lugares no sentido material, simbólico e funcional, constituídos pelo jogo da memória e da história, entendidas como coisas distintas.

3. A imagem, neste trabalho, é pensada a partir da tríade imagem-meio-corpo. Ela está tanto no objeto visual, quanto na simbolização social do mesmo e em nossa própria experiência perceptiva de ambos. A obra de arte é um meio para as imagens internas que construímos ao experimentá-la. Aqui, falamos da obra de arte não somente como meio, mas enquanto

imagem, sendo insensato separar essas duas funções, mesmo para fins teóricos. Conferir Hans Belting (2014).

4. Entendida como consequência do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político. Conferir Slavoj Žižek (2014, p. 17-18 e 23-25).

5. Conforme relatório da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, produzido ainda em 1996, teria sido trinta e dois o número de mortos no massacre, incluindo mulheres e crianças. Conferir Alexandre Medeiros, "Igreja contesta lista oficial", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1996, cad. 1, p. 11.

6. Gustavo Krieger, "Laudo confirma execuções", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1996, cad. 1, p. 3.

7. Cabe destacar a existência de fotografias de Sebastião Salgado referentes ao funeral dos dezenove camponeses assassinados, publicadas na imprensa e em livros. Tais obras não são trazidas para o debate por estarem mais próximas da forma e da função do fotojornalismo do que da arte contemporânea de intenção memorialista.

8. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1996, cad. 1, p. 22.

9. "UDR reinicia atividades com leilão: mais de mil cabeças de gado serão vendidas para financiar milícias", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1996, cad. 1, p. 12.

10. Luciana Nunes Leal, "Sem-terra denunciarão impunidade à ONU", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 de agosto de 1996, cad. 1, p. 9.

11. T. S. Eliot, *Poesia*, tradução de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 89.

12. Site Contra o Sono do Sangue. Disponível em: <<http://contraosonodosangue.blogspot.com.br/>>. Acessado em 15 de setembro de 2017.

13. Especialmente no mês de abril, anualmente, é realizada uma vasta programação no local, para o qual se destinam membros do MST de várias regiões do país, além de convidados e demais interessados.

14. Texto disponível em: <<http://contraosonodosangue.blogspot.com.br/>>. Acessado

em 15 de setembro de 2017.

15. Alexandre Medeiros, "Vândalos destroem monumento no Pará: líder dos sem-terra acusa os fazendeiros", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1996, cad. 1, p. 7.

16. "Memorial aos mortos de Eldorado agrada uns e desagradam outros", *Correio do Tocantins*, Marabá, 13 a 19 de setembro de 1996, p. 9.

17. "UDR reinicia atividades com leilão: mais de mil cabeças de gado serão vendidas para financiar milícias", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1996, cad. 1, p. 12.

18. Conferir o relato de Ernani Chaves, "Amazônia, a cólera dos deuses", em Orlando Maneschy (org.), *Amazônia, lugar da experiência*, Belém: Ed. UFPA, 2013, p. 177-179.

19. Oscar Niemeyer, "Um presente", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1996, cad. 1, p. 9.

20. Oscar Niemeyer, "Apelo à participação", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1996, cad. 1, p. 11.

REFERÊNCIAS

BARON, Dan. **Alfabetização cultural: a luta íntima por uma nova humanidade**. São Paulo: Alfabeta, 2004.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: KKYM; EAUM, 2014.

CAMBRAIA, Maria Sílvia. Lugares de memória: o monumento do Massacre de Eldorado dos Carajás. Fórum Patrimônio, **Revista da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 1, n. 1, 2007.

FLAUSINO, Márcia Coelho. A voz rouca das manchetes: como Veja mostrou os Sem-Terra em suas capas. In: BOTELHO, Cléria; MACHADO, Maria Salete (orgs.). **Imaginário e história**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 1999, p. 37-48.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological**

theory. New York: Oxford University Press, 1998.

GROYS, Boris. Arte em guerra. In: _____. **Arte, poder**. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 153-163.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão e outros. 7ª ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História** (PUC-SP), São Paulo, n. 10, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psicologia Clínica, **Revista do Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**, v. 20, n. 1, Rio de Janeiro, 2008, p. 65-82.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

SOBRE O AUTOR

Gil Vieira Costa é professor no ILLA/Unifesspa (Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará). Cursa Doutorado em História no PPHIST/UFPA (Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará), sob orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo. Autor do livro *Espaços em trânsito*, Prêmio IAP de Artes Literárias 2013, abordando a produção artística contemporânea no Pará.

A OBRA DE HASSIS COMO SINTOMA DO SUJEITO DIALÉTICO, ENGEDRANDO NOVAS CONEXÕES FORA DE SEU ESPAÇO E TEMPO

Cláudia Silvana Saldanha Palheta
PPGAV/UDESC

Resumo

Pensando sobre a sobrevivência da imagem, o artigo propõe a análise da obra "Vento sul com chuva" (1957), de Hassis (1926–2001), artista catarinense, a partir das articulações engendradas por ela. Buscou-se as contribuições de Didi-Huberman e Walter Benjamin no intuito de se compreender as imagens como sintomas de uma memória que é particular e historicamente construída, constelando a obra com outras duas de expressiva simbologia: a fotografia do paraense Luiz Braga e o desenho de catarinense Susano Correia. O modo de estar e perceber o mundo, influenciaram, sobremaneira, a trajetória artística de Hassis, que passou a vida organizando e reorganizando imensurável arquivo de suas obras; objetos e documentos (hoje preservados pelo Instituto Hassis), que só tem significado se entendermos sua obra, enquanto imagem, como sintoma da relação dialética do próprio artista em seu espaço e tempo.

Palavras-chave:

Hassis; Vento sul com chuva; arquivo.

ARQUIVO HASSIS

No cenário artístico catarinense, entre a década de 1940 e o início do século XXI, Hassis figurou como um dos artistas mais atuantes. Dono de uma extensa produção, suas obras percorreram os mais diversos estilos artísticos, mas sempre imprimindo uma marca muito particular. Ao escrever sobre o artista em sua tese "Mito e Magia na Arte Catarinense", a crítica e historiadora de arte Adalice Maria de Araújo registrou em 1977: "Saindo de uma pintura documental, com passagens pelo fauvismo, expressionismo, pop-art, concretismo - foi no decorrer do tempo - penetrando numa atmosfera surreal, nascida sob a égide de um telurismo crítico." (ARAÚJO, 1977,

Abstract

Thinking about the survival of the image, the article proposes the analysis of the work "South Wind with Rain" (1957), by Hassis (1926–2001), a Santa Catarina artist, based on the articulations engendered by it. The contributions of Didi-Huberman and Walter Benjamin were sought in order to understand the images as symptoms of a memory that is particular and historically constructed, constellating the work with two others of expressive symbology: the photograph of the Paraense Luiz Braga and with the drawing by Susano Correia, artist from Santa Catarina. The way of being and perceiving the world, influenced, the artistic trajectory of Hassis, who spent his life organizing and reorganizing the archive of his works; objects and documents (now preserved by the Hassis Institute), which is meaningful only if we understand his work as an image, as a symptom of the artist's dialectic relation in space and time.

Keywords:

Hassis; South wind with rain; archive.

p. 211). De lá, até sua morte, em 2001, Hassis experimentou mais uma infinidade de estilos, linguagens, técnicas e suportes artísticos, na busca incansável por uma autonomia criativa. No contexto da época, tornou-se um dos pioneiros da pop-art no sul do país e marcou seu nome entre os mais importantes artistas muralistas nacionais. (ARAÚJO, 1977).

Artista múltiplo, além de pintor autodidata, Hassis transitou, em diferentes épocas, pelo desenho, escultura, fotografia, cinema; ilustrou capas de revistas e livros, desenhou cartazes, atuando em "publicidade, símbolos, logotipos, cartazes, capas de revistas e livros", segundo a historiadora de arte Sandra Makowiecky (2012, p. 210).



Figura 1 – Hassis e o Painel da Guerra do Contestado.
Fonte: Site da Fundação Hassis

Foi também experimentando as mais variadas técnicas e suportes expressivos, como o nanquim, a aguada, o grafite, pintura em guache, óleo, acrílica, colagens, papel, papelão, madeira, tela, compensado, entre outros, que Hassis, então, introduziu a pop-art na cena artística catarinense. (MAKOWIECKY, 2012). (Figura 1).

Hassis não nasceu em Florianópolis, tampouco nasceu Hassis. Seu nome de batismo foi se modificando na medida em que este se auto afirmava como artista. “De Hiedy de Assis Corrêa, passou a H. Assis Corrêa, depois H. Assis, para resumir-se a Hassis”¹. Filho de Orlando de Assis Corrêa, natural de Curitiba/PR, sargento do Exército Nacional, e de Laura Rodrigues Corrêa, de Santo Amaro da Imperatriz/SC, Hassis nasceu em Curitiba, em 1926, devido a itinerância militar de seu pai, que, sendo do Exército, foi transferido de Florianópolis para Curitiba em 1925. Mas foi em Florianópolis que passou todo o restante

de sua vida, quando a família, após sucessivas mudanças, finalmente retornou e se fixou na cidade, em 1928, quando Hassis estava então, com dois anos de idade. Em 1950, após a morte do pai, Hassis passou a sustentar a casa e os irmãos menores, indo residir no centro da cidade, período em que conheceu Nazle Paulo, que viria a ser sua companheira ao longo de toda a sua vida.

Em 1948, foi convidado para ilustrar o conto “Flores” e a capa do livro “Terra Fraca”. Depois, ilustrou o conto “Noturno”, tornando-se ilustrador da Revista Sul, passando a contribuir com o movimento literário e artístico conhecido por “Grupo Sul”, nas décadas de 40 e 50. Entre 1961 a 1987, Hassis faz a decoração de carnaval nos principais clubes da cidade. Em 1965 criou desenhos em mosaico português, para cinco praças públicas de Florianópolis, referenciando o folclore ilhéu, participou de aproximadamente 213 coletivas e salões entre Santa Catarina,

Paraná, São Paulo e Rio Grande do Sul. Foram mais de 66 exposições individuais realizadas. Suas obras integram o acervo dos seguintes Museus de Arte: MASC de Florianópolis/SC, MAC de Curitiba/PR, além de coleções particulares no Brasil e no exterior.

A vasta biografia do artista, é lembrada em praticamente todos os registros encontrados sobre o trabalho de Hassis, seja em artigos, livros, dissertações ou teses, é possível notar a relevância dada a sua biografia nas análises acerca de sua produção, desde o seu nascimento até sua morte, em 2001. Atribui-se a este fato a importância dada pelo próprio artista, que ao longo de sua vida preocupou-se em organizar, registrar e arquivar de forma minuciosa e sistemática tudo que considerava relevante de sua própria vida, de seu lugar e de seu tempo, facilitando sobremaneira o trabalho de pesquisadores.

O pesquisador de arte Fernando Chiquio Boppré, que pesquisou e escreveu sobre a vida e obra de Hassis, explica que a importância desse “esboço biográfico” sobre o artista permite “situá-lo geográfica e historicamente.” (BOPPRÉ, 2006, p. 376). De modo que conhecer sua história de vida, suas passagens, afetividades e influências, como também seu “modus operandi”, no que se refere à forma com que ele próprio organizava e selecionava suas memórias e as arquivava, como se deixasse pistas de como gostaria de ser lembrado no presente, permite-nos compreender hoje, não apenas e meramente aspectos de sua vida privada, mas sobretudo, sua trajetória artística, suas referências e seus percursos criativos, entendendo como os fatos relevantes de sua vida pessoal e suas impressões de mundo o construíram artisticamente. Esse modo de “operar”, de ser e estar no mundo, diz muito de como o artista percebe a si próprio e as coisas do mundo e os transmuta em um estilo muito particular de trabalho. Diz Boppré:

A multiplicidade e quantidade de documentos reunidos é, deste modo, um dos principais aspectos de Hassis. Sua casa, onde todo o rés-do-chão abrigava o ateliê, era uma verdadeira reunião de espaços e tempos. Fragmentos reunidos de forma sistematizada, sempre contendo a referência temporal e autoral. Ao se deparar com o ateliê de Hassis, a primeira impressão é que há ali um universo todo-próprio, um tempo cuidadosamente recolhido e organizado. (BOPPRÉ, 2006, p. 377)

Assim, além do conjunto das obras, incansavelmente organizadas e reorganizadas por Hassis, também configuram o seu arquivo, no ateliê que hoje abriga a Fundação Hassis, inúmeros objetos pessoais, como livros, catálogos e convites de exposições, capacetes de guerra, rádios, rolos de filmes cinematográficos, jornais, fotografias, negativos, slides, filmes de Buster Keaton, Chaplin, Tarzan, King Kong, Flash Gordon e documentários sobre a Segunda Guerra. Para Boppré, essa forma de recolher objetos diversos se traduz numa “tentativa de apreensão do tempo” (BOPPRÉ, 2006, p.377). Pode-se entender, nesse sentido, o arquivo de Hassis como montagens de espaços e tempos; constelações particulares criadas por ele, que embora remontem o passado, é o presente que acabam por revelar e é, sobretudo, ao presente que servem.

Tentando compreender como operam os arquivos de artistas, encontrou-se em Rosângela Cherem, em artigo apresentado na Anpap de 2016, a seguinte reflexão:

(...) pode-se considerar que todo arquivo é ímpar, na medida em que se relaciona ao repertório visual e conceitual, seja plástico ou teórico, ficcional ou documental que cada artista traz e processa no interior de seu trabalho como índice de um pensamento em constante experimentação. Assim, cada artista é portador de um sistema de enunciados e imagens no qual incidem referências e memórias, sensibilidades e habilidades, construções poéticas e soluções matéricas, noções operatórias, alternativas de fatura, etc. (CHEREM, 2016, p.1201)

Dessa forma, é possível entender os arquivos de Hassis como uma espécie de “sítio arqueológico” e assim, suas obras se constituiriam como enunciados de seu arquivo. Viviane Trindade Borges, escreveu sobre o processo de arquivamento de Hassis:

O trabalho de arquivamento de si operado por Hassis através de diferentes registros e suportes, como as entrevistas arquivadas, possibilita pensar questões ligadas à autobiografia, ao enquadramento e desejo de memória, bem como às escritas de si. Conforme mencionado anteriormente, Hassis não deixou documentos escritos, mas pode-se supor que o personagem operou um trabalho de registro pessoal através de diferentes suportes. Esses documentos, ainda pouco explorados, permitem pensar os limites e possibilidades oferecidos ao homem ordinário como suportes para contar sua vida. (BORGES, 2011, p. 46-47)

Makowiecky ressalta que a importância de Hassis no contexto da arte catarinense se dá em razão



Figura 2 – Chuva na Praça da Sereia. Fotografia. Luiz Braga. 1995.
Fonte: Estúdio Luiz Braga.

de “ter inovado a linguagem das artes plásticas no Estado, junto ao pintor Meyer Filho, na inauguração da sede do Instituto Brasil - Estados Unidos com a exposição ‘Primeira Exposição de Pinturas e desenhos de Motivos Catarinenses’.” (MAKOWIECKY, 2012, p. 210). Além disso, ele foi membro fundador do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF), participando do primeiro salão promovido pelo grupo, em 1958, ocasião em que ganhou o primeiro lugar com a obra “Vento sul com chuva”, uma das pinturas mais emblemáticas desse fenômeno natural característico e marcante do cotidiano catarinense, da qual falaremos mais adiante. Os críticos e historiadores de arte da época tomaram o salão como a introdução do modernismo no cenário artístico catarinense.

As transformações urbanas nos aspectos sociais e culturais pelas quais passava a cidade serviam de estímulo para ele “compôr seu arquivo, fotografar a cidade, pintar cenas de bar, do porto, das

marinhas, da Praça XV.” (BOPPRRÉ, 2006, p.31). A partir disso ele se lançaria numa sequência de quadros, dando sinais de sua futura investidura na linguagem videográfica. E foi na década de 1960, atento às transformações de seu tempo, que Hassis se permitiu dessa vez, contar histórias a partir de câmeras 8mm e uma super 8, tornando-se pioneiro na produção de filmes em Florianópolis.

Esses aspectos da vida de Hassis confabulam com a ideia do homem que não se furtou experimentar o mundo e conduzem nosso olhar para o homem e sua obra. Seu trabalho não se acomodou em ver o mundo por uma única janela. Permitiu-se sentir e exprimir tudo que pode. Em seu acervo é possível encontrar obras de viés existencial, religioso, de crítica social, política, de iconografia do cotidiano etc.

A análise a seguir busca compreender a obra “Vento sul com chuva” (Figura 2), de 1957, a partir dos aspectos suscitados na imagem, interpretando os rastros deixados por Hassis para compreender



Figura 3 – Chuva na Praça da Sereia. Fotografia. Luiz Braga. 1995.
Fonte: Estúdio Luiz Braga.

seu percurso artístico como dialético, como também o próprio arquivo construído por ele, hoje, abrigado na Fundação Hassis, fundada e preservada por sua família após sua morte. Visto que do arquivo reverberam ainda muitos “Hassis” que permanecem ocultos, aguardando para emergir neste tempo presente.

Para se tentar compreender a imagem em questão e todas as articulações suscitadas por ela, no intuito de se constituir uma constelação de imagens que se ligam entre si, foi escolhida a fotografia “Chuva da tarde na Praça da Sereia” (1995) (Figura 3), do fotógrafo paraense Luiz Braga e o desenho “Guarda-chuva fechado” (Figura 4), do artista catarinense Susano Correia. Esta escolha, entretanto, não foi aleatória, mas surgiu de sinais que se acenderam na própria “Vento sul com chuva”, despertando memórias, sensações e reflexões sobre essas relações.

Contribuem, principalmente, para esta análise as ideias de Walter Benjamin sobre imagem dialética, sobrevivência, constelações etc., refletidas por Didi-Huberman, e reforçadas por outros pesquisadores do campo da arte.

VENTO SUL COM CHUVA – CONSTELAÇÕES E SINTOMAS

“Vento sul suja, vento sul limpa”
“Noroeste na costa, Sul por resposta”
(ditos populares)

Ao entrar em contato pela primeira vez com a obra “Vento sul com chuva”, de Hassis (1957), meu primeiro assombramento diante da imagem se deu por um lampejo de autorreconhecimento. De repente, a imagem suscitou-me a memória dos primeiros dias em que eu havia recém chegado à cidade de Florianópolis, em julho de 2017. Naquele momento, eu ainda nada sabia da cidade – de sua história, hábitos, costumes e fenômenos naturais –, quando fui tomada de surpresa e desprevenida, certo dia, por um forte vento gelado e uma chuva lateral que impactava feito gelo na pele, em uma larga avenida descampada, numa tarde de inverno. Lembro-me que a intensidade do vento, extremamente gelado, era tão forte que exigia de mim um esforço descomunal para manter meu andar em equilíbrio. Foi quando tomei conhecimento da existência do vento sul, e embora compreendesse

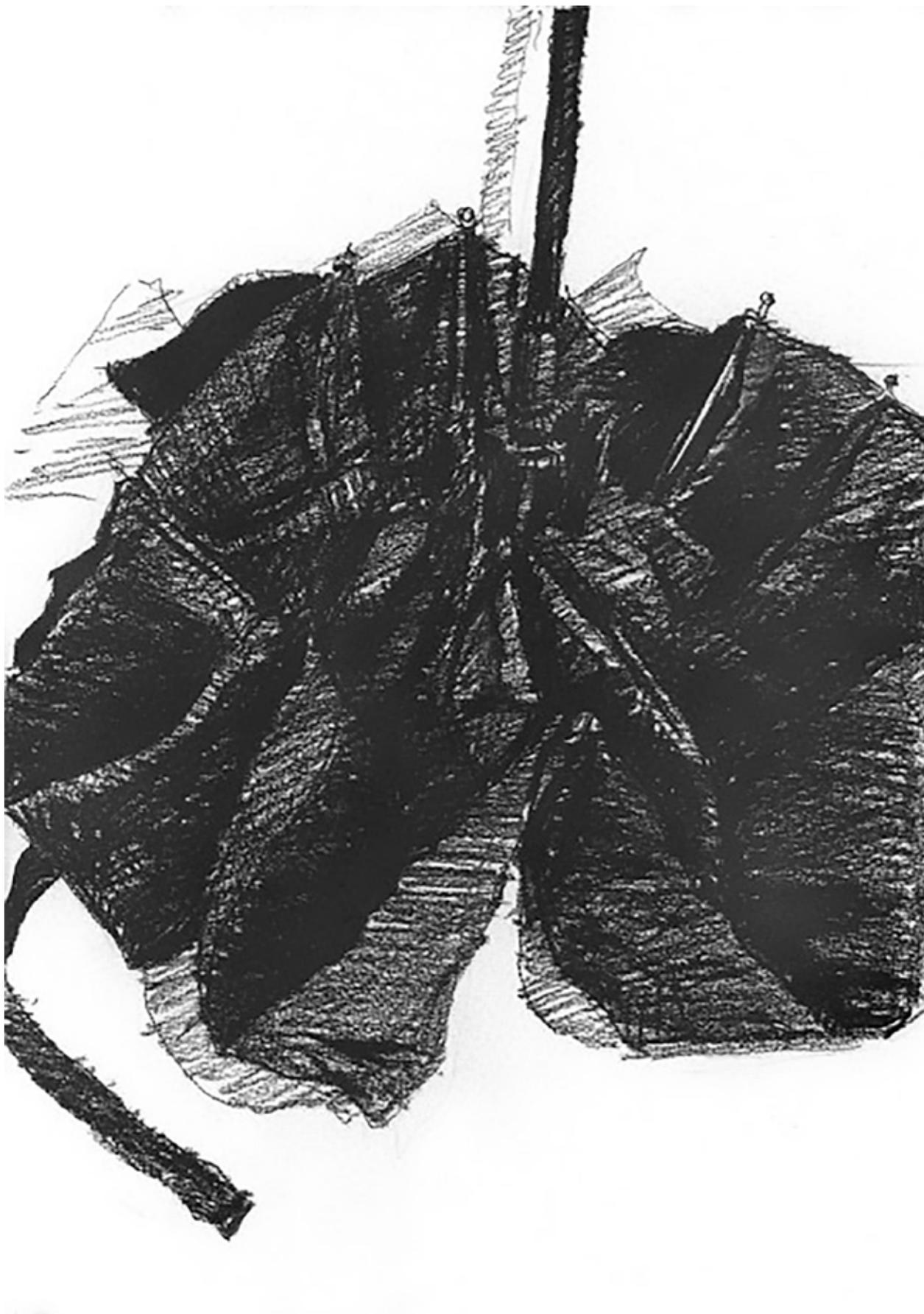


Figura 4 - Guarda-Chuva fechado. Carvão s/ papel. Susano Correia.
Fonte: Site do artista.

que se tratava de um fenômeno natural, até aquele momento, eu ainda não tinha ideia do quanto ele era representativo da cultura local e determinante de crenças e hábitos regionais.

Ao analisar a representação da paisagem nas obras de artes catarinenses, Makowiecky descreve a relação do vento sul com a cultura florianopolitana.

“Apesar de não ser o mais frequente em Florianópolis, o vento sul é o mais relacionado com a história da cidade, chegando mesmo a fazer parte de sua cultura, por meio de mitos e lendas, da literatura, da música e nas artes plásticas. Ele é também o mais intenso e o mais frio, normalmente associado a chuvas. Gélido e uivante traz o cardume de tainhas no inverno, acaba com a praia num dia de verão, alimenta histórias de bruxas no interior da Ilha de Santa Catarina, forma hábitos, costumes e credências de seus habitantes.” (MAKOWIECKY, 2012, p.908).

Ao tomar conhecimento da importância do fenômeno do vento sul na cultura ilhéu, veio meu segundo reconhecimento: a de que também em Belém, minha cidade natal, tínhamos um fenômeno natural de semelhante efeito cultural na vida de seus habitantes: a típica “chuva da tarde”, conhecida por cair sempre na hora do almoço ou no fim da tarde. Sempre torrencial e geralmente de curta duração (de dez a quinze minutos), chuva preguiçosa, é folcloricamente reconhecida como determinante dos hábitos belenenses, como por exemplo, agendar compromissos para “antes ou depois da chuva”, sem definir precisamente a hora.

Esta breve introdução e paralelo sobre os fenômenos naturais tão característicos do cotidiano florianopolitano e belenense, sinaliza para o primeiro aspecto suscitado pela obra “Vento sul com chuva”: as conexões e identificações que se articulam a partir da imagem; os lampejos dos quais nos fala Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011); a memória de um evento, cintilado na imagem no momento em que eu a compreendi em sua totalidade e que me fez apreendê-la em sua luminosidade. Talvez, a imagem não tivesse produzido o mesmo lampejo e eu não tivesse tido o mesmo assombro e percepção se não tivesse passado pela experiência viva anterior de ter me confrontado com o vento sul. Eis o motivo primeiro pelo qual a imagem me seduziu logo que eu a reconheci em minha própria experiência com o vento sul, pois entendo que

é essa identificação que atualiza a obra e a faz ganhar novamente sentido no presente. A imagem então, sobrevive porque ativa constelações.

Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado remanescente. Deve-se sem dúvida a Walter Benjamin essa colocação do problema do tempo histórico em geral (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.61).

Hassis, sempre em estado de alerta às características de seu tempo e lugar, sempre buscou traduzir em suas obras a “imaginária popular” (MAKOWIECKY, 2012). Preocupava-se com os aspectos sociais, mostrando o cotidiano da vida local. Assim, descreveu seu próprio trabalho: “A minha obra parte para aspectos sociais, mostra o homem em seu cotidiano, como marinheiro preocupado com o vento sul, a pressa do dia-a-dia, os garotos trocando figurinhas [...]. Essas coisas todas que eu gosto.” (HASSIS, 1999, apud MAKOWIECKY, 2012)

Tão significativo da vida cotidiana da ilha, o vento sul é muitas vezes mencionado quase que como um patrimônio pelos seus habitantes. Makowiecky ao escrever sobre a obra de Hassis, descreveu o sentimento e sensações do florianopolitano em relação ao vento sul:

E quem é da ilha, ou que aqui muito já viveu, sabe o que é o vento sul. Tomar contato com o vento, reconhecê-lo, identificá-lo, senti-lo, é algo que faz parte da alma florianopolitana. O nosso vento sul, inconstante e sutil, indiscreto, cruel e malicioso, que não perdoa os quem tem a petulância de o afrontar, seja quem for. (MAKOWIECKY, 2012, p. 2015).

Hassis captou em sua pintura as sensações provocadas pelo fenômeno quando ele nos toma de surpresa. O quadro conta uma história. Dado à narrativas, Hassis traduziu singularmente a força do vento, a agitação das pessoas lutando contra ele e contra a chuva fria. As cores, o movimento e o enquadramento - que nos remete a um instantâneo fotográfico ou a um frame de cinema-, fortalecem a narrativa. O artista congelou o tempo com suas tintas. As mesmas tintas que cintilam em minha imaginação, reacendem minha memória recente e fazem com que a obra também se acenda e ganhe novos significados no tempo presente.

Se pensarmos no fenômeno do vento sul enquanto evento histórico e cultural junto aos habitantes de Florianópolis, podemos entender que “Vento sul com chuva” se configura como uma obra que dialoga com diversos tempos, inclusive o presente; questiona padrões e não encerra o passado em si. Ao contrário, esse passado é reatualizado a cada vez que lembrado por meio da imagem. Embora datada, não é necessariamente o tempo cronológico que a obra remonta, mas a percepção do próprio sujeito que se reconhece e se estranha, que estabelece conexões e seleciona, provocado pelo gatilho da imagem que também o provoca. Além disso, é uma imagem, e como tal, detentora de uma infinidade de possibilidades interpretativas. Nesse sentido, Walter Benjamin nos fala dessa imagem dialética, que embora percorra o passado, liberta a história de uma linearidade, por meio da lembrança: “Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou o presente sobre o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora para formar uma constelação.” (BENJAMIN, 1972, p. 577–578 apud CANTINHO, 2016). Sobre o assunto, Maria João Cantinho complementa:

Esta ideia da constelação é definida por Benjamin como a imagem dialética, como estado de suspensão da história: “a imagem é a dialética em suspensão. Porque, ao passo que a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética.” (idem). Ela - a imagem dialética - faz deflagrar totalmente a relação temporal (no sentido cronológico) com o passado. A relação do passado com o presente é dialética, “imaginal” e, podemos ainda dizer, “só as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não-arcaicas. (CANTINHO, 2016, p.32)

Tanto Aby Warburg, como Walter Benjamin, concordavam com a ideia de imagem dialética, na qual a imagem carrega consigo a memória de carga potencialmente energética, lembrando experiências anteriores, destituindo a ideia de narrativa linear e contínua para entendê-la como “imaginal” ou figurativa e por isso constelar. É em termos metodológicos que eles vão se diferenciar: Warburg, segue o viés iconológico para recuperar e reconstituir a memória cultural do Ocidente por imagens. Em Benjamin, essa análise é feita procurando resgatar a memória histórica por imagens dialéticas. A analogia entre os dois autores reside, portanto, na ideia de que a reconstrução cultural se dá pelas associações

e interpretações produzidas a partir da imagem, suas lembranças. (CANTINHO, 2016)

Para Didi-Huberman a imagem tem a capacidade de sobrevivência e de atravessamentos temporais, por isso se apresenta como rastros, vestígios. Para o autor, uma imagem se situa no trânsito entre o passado e o futuro e está carregada de tempos múltiplos:

Diante de uma imagem - não importa quão antiga -, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido lugar ao hábito enfadado do “especialista”. Diante de uma imagem - não importa quão recente, quão contemporânea ela seja -, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Acompanhando o pensamento de Didi-Huberman, Makowiecky (2017, p.2068) entende que:

Ao aparecer, a imagem modifica completamente a temporalidade na qual se apresenta, pois seu sempre presente sem presença é inatural, é da ordem do retorno. É sem tempo na medida em que é, mas cuja presença abre o agora ao indeterminado. No tempo do fascínio, estamos submetidos aos poderes da imagem, aos tremores que pela distância nos seduzem e nos deslocam sempre para fora - e sempre dentro desse fora - na oscilação sem fim entre presença e ausência.

Que constelações “Vento sul com chuva” pode suscitar? Pensando na imagem como vestígios das memórias de Hassis e suas referências, remeto-me ao que a obra produziu em mim, colocando em operação meu próprio acervo, ativando minhas memórias de minha própria cidade natal, que, entretanto, se constitui de um tempo e espaço diferentes das experiências do próprio Hassis. É como se a imagem de “Vento sul com chuva” percorresse todo o tempo de Hassis, atravessando mundos distintos, para se articular com minhas próprias referências e experiências. Pensar por meio dessas referências fez emergir novas conexões imagéticas, através das quais pode-se articular uma pluralidade de sentidos opostos e semelhantes entre si.

O sintoma seria o responsável por fazer aflorar memórias, relações, semelhanças e tensões com as múltiplas temporalidades que se manifestam nas imagens. Assim, a imagem de arquivo pode ser considerada como portadora de uma memória que lhe é particular, dando espaço a uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, por sua vez, se conectam e se interpelam. (MELLO, 2014, p.21)

Para Flávio José Cardoso, segundo Makowiecky (2012), “Vento sul com chuva” se configura como uma forte referência plástica de grande força narrativa. Sobre a obra, ele escreveu as seguintes impressões:

Raras vezes já se captou com igual felicidade um flagrante existencial da Ilha e nunca esse intemporal ilhéu que é o vento sul foi surpreendido numa tal vibração. Envolvidas vigorosamente nele, as pessoas que ali estão compõem um instantâneo de luta que remete o espectador à idéia de outras lutas. O vento lhe dá impulso, pensamento. Para lá vai a moça, atrapalhada em segurar a saia e a sombrinha; para cá vêm um homem cabisbaixo, às voltas com o imenso guarda-chuva, e um marinheiro lépido, a mão protegendo o boné. Se bem percebo, naquele ventarêu todo, moça e marinheiro arriscam um olhar, mas que vento! Na calçada, guarda-chuva fechado, uma capa que vem quase aos pés, um cidadão enigmático assiste às façanhas do vento e o corre-corre daquela gente, ou mastiga algum drama próprio? O vento está nessa pequena tela com a inteira força que vejo ali nas minhas árvores. (CARDOSO, 2001, *apud* MAKOWIECKY, 2012, p. 216)²

Articulam-se na obra elementos e gestuais marcantes do cotidiano do cidadão florianopolitano, caracterizando um sentimento de pertencimento das pessoas que se reconhecem nesse contexto específico. Sobrevivem nas imagens modos de vida; culturas, memórias. O vento sul está para os florianopolitanos como a chuva da tarde está para os belenenses.

Aqui está a semelhança: ambos os eventos naturais se constituem de uma identidade cultural em seus contextos locais. Nesse sentido, “Vento sul com chuva” se abriu como uma possibilidade constelar com a obra “Chuva da tarde na Praça da Sereia” (Figura. 3), fotografia do reconhecido fotógrafo paraense Luiz Braga. A foto emblemática da chuva da tarde belenense, retrata o fenômeno que também é determinante do modo de vida dos habitantes locais.

Embora a obra de Hassis seja pintura e a de Braga, fotografia, importa aqui ressaltar o quanto as imagens reativam memórias, atravessam-se e cruzam os tempos retidos nelas. E, que “Chuva da

tarde na Praça da Sereia” só emergiu no contexto desta análise pelo gatilho invisível disparado no momento em que apreendi “Vento sul com chuva”, operando sobre minhas próprias experiências e memórias, ainda que deslocadas histórica e geograficamente do contexto da obra de Hassis. Neste sentido, Makowiecky ressalta que:

“As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas e que ressurgem.” (MAKOWIECKY, 2012, p.909).

As imagens também revelam contradições entre si: na pintura de Hassis percebe-se um ritmo, uma dinâmica diferente do que se pode observar na fotografia de Braga. Figuram as pessoas na pressa cotidiana, percebe-se a agitação da vida que segue na luta, mesmo com o vento sul. A foto de Braga tem outro tempo e uma ausência. Não há indícios de transeuntes na rua. Sob a chuva quente e torrencial, paira uma calma e certa melancolia na imagem. Também não há vento, a árvore escorre. As pessoas estão resguardadas, esperando a chuva passar para retomar a vida. Assim é Belém quando cai a chuva. As contradições também as atualizam. São imagens dialéticas, porque estão histórica e socialmente situadas, mas que se atualizam constantemente e assim, sobrevivem ao tempo.

Para fechar esta análise e o conjunto constelar suscitado por “Vento sul com chuva”, provoço trazendo o desenho “Guarda-chuva fechado” (figura 4), de Susano Correia. A obra constava sem data no site do artista.

Nascido em Florianópolis, Susano é artista visual. Trabalha principalmente com desenho e pintura. É um artista que se interessa especialmente por questões existenciais da condição humana. Sua obra é carregada de expressividade e dramaticidade nas formas. “Guarda-chuva fechado” se liga às duas imagens anteriores pela sua simbologia: o guarda-chuva. Mas é também atraído para esta constelação de imagens por sua expressividade. No imaginário que se constrói a partir de sua representação, tem-se que sua forma desalinhada e amassada, dá indícios de já ter sido bastante usado, seja para se proteger do vento sul com chuva ilhéu, seja da chuva torrencial da tarde belenense.

Percebe-se que a rede constelar formada aqui, articulada a partir de “Vento sul com chuva” não se constitui de similaridades estéticas. Se existe alguma semelhança entre as imagens, esta se dá no campo subjetivo. Entretanto, encontram-se imbricadas de significados que se evidenciaram a partir de suas interrelações.

“Guarda-chuva fechado” sem articulação com este contexto não pode ser lido de forma igual como quando se configura nessa teia de interpretações. Como imagem indiciária de outros contextos, como quando articulado com “Vento sul com chuva”, por exemplo, sua capacidade expressiva e potencialidade visual ganham força. A imagem não cessa de atualizar em nosso imaginário, de buscar cada vez mais novas conexões.

Podemos pensar o guarda-chuva em sua frágil estrutura para estabelecer analogias com o existencialismo humano; da mesma forma, podemos imaginar a melancolia constante na fotografia de Luiz Braga ou na sua inutilidade, diante da força do vento sul, narrado por Hassis. Estamos sempre procurando por esses sinais que legitimem nossa experiência com as obras. As imagens não param. Pensamos por imagens.

Entendendo que a imagem de arquivo ganha status de memória por acumular fragmentos de tempos distintos, este então, deixa de ser mero objeto para operar como pensamento. “Vento sul com chuva” apresenta-se aqui como um documento vivo e incontestável do tempo de Hassis. Com todos os seus indícios, materiais e simbólicos, ela se configura como vestígio do que foi e continua sendo Hassis. Sua sobrevivência ocorre por engendrar novas narrativas, possibilitar novas interpretações e por se vincular de forma cúmplice a outras imagens.

Desta forma, tomar a obra de Hassis, tendo como ponto de referência seu imensurável arquivo, demanda considerá-la uma imagem sobrevivente. E ainda que a obra deixasse de existir, havendo ainda o arquivo, haveria Hassis.

As obras de Hassis tem um significado expandido a partir do seu arquivo. Este por sua vez também ganha significados novos. Para além de seu potencial documental, o arquivo de Hassis movimenta o imaginário, ele não atesta apenas o que é real e concreto, mas também o invisível

e imaterial articulados por Hassis em suas obras. Um arquivo se configura como um processo carregado de potencialidades sempre em devir, que não se atém em um tempo cronológico, mas produz incessante reconfiguração do passado e cuja carga crítica e histórica é determinante de sua característica dialética.

Hassis confrontou seu tempo com sua arte. Embora autodidata, nunca esteve à margem. Pesquisava e produzia incansavelmente, segundo ele mesmo narrou em entrevistas. Adotou uma arte de expressiva narrativa para falar de sua cidade, de questões sociais, problemas existenciais e de si mesmo. Era um inconformado e agradecia por nunca haver se encontrado, pois este era o seu mote: sempre buscar.

Pensar por meio da obra de Hassis me possibilitou articular mundos distintos, contrapor realidades, encontrar situações tão análogas, quanto distintas, e me fez refletir como nosso pensamento e nossas memórias sobrevivem por imagens. Pensar através de “Vento sul com chuva” me deu a dimensão do meu deslocamento espaço-temporal entre as duas cidades, Belém e Florianópolis; localizou-me historicamente, culturalmente e geograficamente; fez-me reconhecer traços de identidade e de identificação que, certamente, atualizam-se e reconfiguram-se continuamente, formando novas conexões e assim, engendrando constelações, e assim, atualizando também a própria imagem contida na obra de Hassis.

NOTAS

01. Fonte: Site da Fundação Hassis. Disponível em: <http://www.fundacaohassis.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2008.

02. Trecho do livro Do livro “Senhora do meu Desterro”, Florianópolis, Lundardelli / Fundação Franklin Cascaes, 1991).

REFERÊNCIAS

ARA.: JO, A. M. **Mito e Magia na Arte Catarinense**. Tese. Curitiba: UFSC, 1977. p.211-255.

BOPPRE, F. C. Hassis: um tempo cuidadosamente recolhido e organizado. In: FLORES, M. B.R.;

LEHMUKUHL, L.; COLAÇO, V. (orgs.) **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p.375–395.

BORGES, V. T. “Enquanto eu viver, enquanto eu respirar”: os registros orais de Hassis, investigando um arquivo autobiográfico. **História Oral**, v. 14, n. 1, p. 37–48, jan.–jun. 2011.

CANTINHO, M. J. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. **História revista.**, Goiânia, GO, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016.

CHEREM, R. M. O arquivo e suas imparidades. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 25), 2016. Porto Alegre, RS. Anais do 25) Encontro da ANPAP: Arte: seus espaços e/em nosso tempo. Porto Alegre: **ANPAP**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. p. 1199–1214.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.160p.

_____, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

KAMMERS, E. G. Entre o moderno e o tradicional – A Florianópolis da década de 1950 nas pinturas de Hassis. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, II, 2009. Londrina, PR. **Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina: UEL. 2009. p.418–426.

MAKOWIECKY, S. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. 1ª. ed. Florianópolis: DIOESC– Diretoria da Imprensa Oficial e Editora de Santa Catarina, 2012. v. 1. 474p.

_____, S. Paisagem imaginada, representada e capturada: Florianópolis e o vento sul. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXXII, 2012. Brasília, DF. **Anais do XXXII Colóquio do CBHA: Direções e Sentidos da História da Arte**. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2013 [2012]. p. 945–964.

_____, S. Janelas múltiplas, janelas do olho, espírito da alma, espelho do mundo, In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26), 2017, Campinas, SP. **Anais do 26º Encontro da ANPAP**. Campinas:

Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.2056–2083.

MELLO, J. G. de O. Arquivo como sintoma: Anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki. **Revista Passagens**, Programa de Pós-graduação em Comunicação UFC, Fortaleza, CE. v. 5. N. 1. p. 20–34. 2014. PDF. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/1347/1262>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

SITES

FUNDAÇÃO HASSIS. Disponível em: <<http://www.fundacaohassis.com.br>>. Acesso em: 20.08.2007.

NOTAS VISUAIS/ SUSANO CORREIA: <<http://www.notasvisuais.com/2012/11/>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

SUSANO CORREIA. Disponível em: <<https://www.behance.net/susanocorreia>>. Acesso em: 25.08.2018

SOBRE A AUTORA

Cláudia Silvana Saldanha Palheta é discente do curso de Mestrado em Artes Visuais, na linha de Ensino de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Graduada em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará com habilitação em Artes Plásticas. Especialista em Semiótica e Artes Visuais pelo Instituto de Ciências das Artes (ICA)/UFPA. Especialista em Educação Especial pelo Instituto Superior de Educação de Afonso Cláudio (ISEAC). Professora de Artes Visuais com atuação na Educação Especial, trabalhando na APAE de Belém. Tem experiência na área de arte-educação, com ênfase em Artes Visuais e também na área de Educação Especial, com ênfase no ensino de Artes Visuais. Colaboradora do Grupo de Estudos em Educação Inclusiva e Ambiental (GEIA) do Instituto de Ciências Biológicas da Universidade Federal do Pará, pesquisando arte como ferramenta transdisciplinar na educação de pessoas com deficiência intelectual e desenvolvendo atividades em colaboração com os estagiários do grupo (2016/2017). Atualmente, cursa o mestrado em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV / UDESC) e integra o Grupo de Pesquisa Educação, Artes e Inclusão, da Universidade do Estado de Santa Catarina.

O DISCURSO COMUNISTA NO CONSTRUTIVISMO RUSSO: A ARTE A SERVIÇO DA PROPAGANDA IDEOLÓGICA

João Flávio de Almeida
André Kettelhut

Resumo

Ideologia é uma palavra que serviu de matéria-prima para teóricos de muitas áreas do conhecimento, principalmente nas ciências humanas. Dentro dessas ciências, o filósofo francês Michel Pêcheux ajudou a desenvolver, foi membro do círculo, e também maior expoente do método chamado Análise do Discurso. Ele afirmava que é na ideologia que o indivíduo se torna sujeito; mas é na ideologia também que os discursos são (re)produzidos historicamente, fazendo o sentido parecer autêntico e verdadeiro. A partir dessa concepção de ideologia que nos propomos a olhar o movimento artístico construtivista russo, usado interpelar sujeitos pela máquina de propaganda do regime comunista soviético.

Palavras-chave:

Ideologia; Construtivismo Russo; Michel Pêcheux; Análise do Discurso; Comunicação.

INTRODUÇÃO

Utilizando do conceito de ideologia e do discurso ideológico trazidos por Michel Pêcheux, filósofo francês, o presente artigo se propõe a aprofundar, ao mesmo tempo, a questão da análise do discurso não-verbal, imagético, e sua aplicação em obras de um movimento artístico da Rússia soviética, o Construtivismo, que foi de extrema importância para a propagação ideológica comunista no período lênin-stálin. É nesse espaço de tempo também que a arte é forçada a migrar para o campo da propaganda, o que acabou por resultar em produções artísticas totalmente ideológicas.

Será utilizado, primeiramente, o método da pesquisa bibliográfica, que são procedimentos que visam a identificação das informações desejadas, a seleção das obras pertinentes ao tema e as respectivas anotações ou fichamentos

Abstract

Ideology is a word that served as raw material for theorists of many areas of knowledge, especially in the humanities. Within these sciences, the French philosopher Michel Pêcheux helped to develop, was member of the circle, and also greater exponent of the method called Discourse Analysis. He affirmed that it is in ideology that the individual becomes subject; but it is also in ideology that discourses are (re) produced historically, making sense to appear authentic and true. From this conception of ideology we set out to look at the Russian constructivist artistic movement, used to question subjects by the propaganda machine of the Soviet communist regime.

Keywords:

Ideology; Russian Constructivism; Michel Pêcheux; Speech analysis; Communication.

das referências e dos dados (STUMPF, 2006, p. 51), já que a única maneira de entender um regime político já extinto é através dos estudos e das traduções daquela época. Também incorrerá na presente pesquisa o método do estudo de caso, que como dito pela autora Marcia Yukiko Matsuuchi Duarte (2006, p. 216, apud Yin), lidar-se-á com eventos que fogem do nosso controle e que seu foco se encontra em fenômenos contemporâneos que estão inseridos em algum contexto atual, como na reprodução de técnicas construtivistas russas por artistas pós-modernos. E por último, englobando os dois primeiros métodos, utilizaremos da análise do discurso francesa, que além das conceituações e explicações do próprio Michel Pêcheux, abordadas aqui, é simplificada como a apropriação dos sujeitos por formações discursivas que são anteriores a eles; logo, "(...) há ênfase no assujeitamento do emissor, que se

expressaria mediante a incorporação de discursos sociais já instituídos: o religioso, o científico, o filosófico, (...) etc.”(MANHÃES, 2006, p. 306) - no caso desta pesquisa, seria o caso do discurso ideológico-artístico construtivista russo.

COMUNISMO, MARXISMO E IDEOLOGIA

O conceito “ideologia” ganhou muita força e importância no decorrer dos últimos quatro séculos, e, atualmente, vem sendo levantado e discutido frequentemente no caótico cenário político brasileiro. Pensadores célebres da história humana, como Kant¹ e Hegel², levantaram reflexões iniciais, não do termo em si, mas de ideias paralelas que serviram de base para um aperfeiçoamento conceitual de seus contemporâneos. Feuerbach³, posteriormente, influenciado pela filosofia hegeliana, misturou o conceito da dialética histórica com seus ideais ateístas, tirando a importância da figura de Deus como regulador dos homens, afirmando que era na dialética histórica que o homem criou Deus como projeção de uma perfeição máxima que gostaria de ser e atingir.

Toda essa base conceitual-teórica foi estudada pela conhecida figura de Karl Marx⁴. Junto com Friedrich Engels, ambos publicaram o Manifesto Comunista, em 1848, onde pretendiam fazer frente, através da revolução do proletariado, o que chamaram de capitalismo, almejando a igualdade dos povos.

Sob o pretexto de uma ideologia que é sustentada pela luta de uma classe que domina, vulgo czares - ou seja, pela dialética histórica de Hegel transfigurada em luta de classes por Marx - contra uma classe dominada, vulgo bolcheviques, Vladimir Lênin, intensificando seus estudos do direito e influenciado pelos ideais dos dois pensadores alemães, resolveu criar, através da revolução armada, o primeiro país comunista do mundo, em 1917. Assim nasceu a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, conhecida como URSS. ((EP3) Congresso Brasil Paralelo 2016).

Para o autor da teoria do discurso, que será apresentado a diante, esse conceito de ideologia é o que transforma os indivíduos em sujeitos, e seu trabalho (da ideologia) é apagar a distinção entre pensar e imaginar (PÊCHEUX, 1995, p. 170,176), por isso que “(...) todo sujeito é assujeitado no universalcomosingular “insubstituível” (PÊCHEUX,

1995, p. 171).” - em outras palavras, cada sujeito discursivo é retirado de seu nome próprio e posto em uma classe (ex: o sujeito João deixa de sê-lo para ser um sujeito militante comunista leninista) que discursa, e, paradoxalmente, sentem-se donos e criadores das formações discursivas que empregam, ignorando o fato de estarem meramente reproduzindo discursos já enraizados na memória social. São insubstituíveis e autônomos. Esse é a consequência da ideologia.

MICHEL PÊCHEUX E O DISCURSO

Um país que produziu grandes filósofos, após a época de ouro da Alemanha, foi a França. É lá que nasce, em 1938, Michel Pêcheux, autor que ajudou no desenvolvimento da teoria do discurso. Em seus anos iniciais, o filósofo marxista concebeu os conceitos iniciais de uma teoria do discurso; em 1975, já na sua fase “madura”, ele escreve a obra “Semântica e discurso: uma crítica da afirmação do óbvio”, onde ele amplifica o conceito da ideologia através de uma base conceitual - base essa atravessada principalmente pelas ciências da Linguística (Saussure), Psicanálise (Freud) e o Marxismo (materialismo histórico-dialético). Esse foi o tripé no qual a Análise do Discurso francesa emergiu (ORLANDI, 2009, p. 19-20).

Quando se tem contato com Pêcheux em seus anos iniciais, é interessante observar como o autor refuta (e conseqüentemente enrijece as bases de sua teoria) os conceitos teóricos dos idealistas de seu tempo (embate marxista de classes: idealistas contra materialistas). Em um segundo momento, mais maduro, o autor abandona gradativamente alguns desses conceitos e aproxima-se da incompletude da linguagem. A análise da obra desta pesquisa encontra-se entre esses dois momentos.

Primeiramente, desmembrando e entendendo os conceitos pecheuxtianos, é necessário compreender que tudo está dentro da esfera da ideologia, e a matéria-prima utilizada para as análises é sempre a mesma: o discurso. De acordo com Orlandi, “o discurso é assim a palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (ORLANDI, 2009, p.15). Os discursos podem ser vários e acabam em conjunto: formações discursivas.

Quando dizemos formações discursivas, faz-se indispensável regredir ao ponto da Linguística

como área do conhecimento que constantemente era evocada para fora de seus domínios. Quando dissecada e analisada em sua unidade primordial, é indiscutível que o sistema da língua é o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário; contudo, eles não apresentam o mesmo discurso - ou seja, apesar dos discursos serem diferenciados, existe uma base comum entre eles (PÊCHEUX, 1995, p. 91). Esses processos discursivos não decorrem de imperfeições da linguagem, por isso não são um mero erro que pode ser evitado com alguma prática do indivíduo, mas sim, o contrário: esses "erros" são constitutivos da linguagem.

Acrescentando: o discurso é, em uma primeira instância, sempre intencional, e é por isso que apesar de o sujeito achar que ele é o dono e inventor do que diz, na verdade ele é afetado pelo encaixe sintático dos processos discursivos (PÊCHEUX, 1995, p. 99).

MEMÓRIA

Michel Pêcheux afirma que a ideologia é o que possibilita ao homem interpretar. Quando interpreta, este homem (sujeito) cai na ilusão do sentido (certa palavra designa certa coisa), e essa ilusão faz com que esse sujeito encontre naquele sentido um caráter autônomo, quando na verdade ele só o fez (produziu aquele sentido) através de formações discursivas anteriores (os sentidos o antecedem e mudam com o tempo). Esse efeito é o que determina o que Pêcheux chama de memória, e os vários discursos que se "cruzam" dentro dela são chamados de interdiscursos (ORLANDI, 2009).

O fato de que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia (ORLANDI, 2009, p. 32).

Essa memória também é chamada de memória social ou coletiva, ou seja, é o já-dito que possibilita o dizer, e é ela também que possibilita que os novos dizeres atualizem-se para coexistirem com novos acontecimentos discursivos (PÊCHEUX, 2010, p. 50-52).

A memória seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os "implícitos" (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura

necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999, p.52).

Quando se rompe uma memória com um novo sentido, produzimos o novo; caso se queira o efeito oposto, mantendo a memória coletiva para que se evite o novo, a estratégia é refletida na máxima do escritor inglês George Orwell: "A história é escrita pelos vencedores". Os esquecimentos são partes constituintes da memória, e muitas vezes são intencionais - ou seja, retomando a frase de Orwell, quem escreve os registros históricos são sempre os vencedores, que selecionam formações discursivas de seus interesses e descartam (esquecimento) as demais. Mediante uma repetição constante, essas novas formações discursivas fragmentadas integram-se no novo todo (ilusório) da memória discursiva (PÊCHEUX, 2010).

O NÃO-DITO E O DISCURSO NÃO-VERBAL

Muitos conceitos são trazidos por Pêcheux ao longo de suas obras. O não-dito complementa o discurso e aumenta a sua abrangência - e conseqüentemente as possibilidades de análise. Nestes termos, o não-dito (esquecimento, silenciamento etc.) aparece como aquilo que fura a totalidade da memória.

Não se trata de pretender aqui que todo discurso seria como um aerólito miraculoso, independente das redes de memória e dos trajetos sociais nos quais ele irrompe, mas sublinhar que, só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos. (PÊCHEUX, 2008, p.56).

O não-dito faz parte do dito, ou verbal. Portanto, significa igualmente nas formações discursivas. Dentro do não-dito, como explicado por Orlandi (2009, p.82), temos o pressuposto e o subentendido, onde o primeiro deriva da instância da linguagem e o segundo da instância do contexto. Em outras palavras, só existe um pressuposto por que há um suposto (ex: "ele parou de fumar". Só é possível parar de fumar porque anteriormente havia ali o hábito de fumar), enquanto o subentendido, além de incerto, depende dos fatores contextuais em que a formação discursiva está inserida (não é possível saber quais circunstâncias o levaram a parar de fumar. Pode ser fatores de consciência com o próximo, fatores de saúde, etc).

E é neste embate entre pressupostos e subentendidos que se sustenta o embate entre o

“mesmo” e o “novo”, vistos nas figuras de linguagem “paráfrase” e “polissemia”, respectivamente.

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços de dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é o deslocamento, a ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco. (ORLANDI, 2005, p. 36)

A memória discursiva se constrói, portanto, em consonância com o silenciamento e o esquecimento. Só é possível uma memória discursiva por que “nem tudo fica na memória discursiva”. Dito de outra forma, a estrutura da memória discursiva é, ela mesma, repleta de furos, derivas e descontinuidades que impedem sua plenitude.

Uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos, e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PÉCHEUX, 1999, p.56).

O fato da análise do discurso considerar que os sentidos são produzidos para além do texto, possibilita uma análise de sinais, códigos visuais, códigos sonoros, texturas, luz e sombra, enquadramento, etc. - em suma, características não-verbais. Sendo assim, “a interpretação do não-verbal se efetiva por meio do efeito de sentidos que se institui entre o olhar e a imagem, a partir das formações sociais em que se inscrevem tanto o sujeito-esteta (que é o sujeito que enuncia pictoricamente) da imagem não-verbal, quanto o sujeito que a tem diante de si” (CARVALHO, 2010, p.4). Dentro do Construtivismo, o não-dito exerceu um papel fundamental.

CONSTRUTIVISMO RUSSO

No início do século XX, a Rússia foi devastada pela guerra civil. O exército vermelho dos bolcheviques emergiu vitorioso sob o comando de Lênin. Durante esse período, floresceu na URSS uma arte experimental, que inicialmente, sob uma forma totalmente abstrativa geométrica e com cores primárias, foi criada sob o nome de Suprematismo por Kasimir Maliévitch (1878-1935). O artista

rejeitava completamente a arte como uma prática com finalidade, mas sim como uma expressão do sentimento, sem objetivar nenhum valor prático ou ideia (MEGGS, 2009, p. 373-374). Contudo, houveram artistas que apresentaram o ponto de vista contrário, alegando que a arte agora deveria servir para os propósitos sociais do comunismo. Para isso, abandonaram as belas artes, como a pintura e a escultura, tornando-se mais próximos de serem designers e publicitários do que artistas. Os nomes que edificaram o movimento contrário ao Suprematismo, chamado de Construtivismo, foram Aleksandr Mikhailovich Rodchenko e Vladimir Evgrafovič Tatlin.

Eventualmente, questões políticas atingiram os artistas, e não tardou para que o sujeito-artista soviético se tornasse sujeito-propagandista soviético. Essa migração não ocorreu por acaso, apesar de artistas como Rodchenko, El Lissítzky e Tátilin terem se adaptado de bom grado à causa (muito provavelmente pela possibilidade do designer de exercer sua atividade artística, usufruindo de uma liberdade experimental, ao mesmo tempo que em contribuía com a causa comunista), mas sim, em sua maior parte, por pressões governamentais, principalmente quando Lênin morre e Stálin chega ao poder. Na verdade, o florescimento de artes experimentais como o Suprematismo foram toleradas enquanto problemas políticos maiores eram resolvidos. A partir de 1922, iniciou-se uma intensa perseguição e diversos artistas foram acusados de serem “cosmopolitanistas capitalistas”, o que resultou no desaparecimento - muitos enviados para campos de concentração, como Gustav Klútsis, o mestre da fotomontagem - ou simplesmente foram esquecidos pela sociedade e morreram na miséria e no ostracismo, como o próprio Maliévitch (MEGGS, 2009, p. 384). Os designers eram os novos porta-vozes do movimento social, ao passo em que os artistas aos moldes clássicos foram sendo sufocados. Stálin havia deixado bem claro: não haveria espaço para quem não servisse ao propósito prático da propaganda ideológica comunista.

CORPUS: EL LISSÍTZKY

El (Lazar Márkovitch) Lissítzky (1890 - 1941) foi o maior expoente do construtivismo russo. O construtor (assim ele se autodenominava ao invés de designer) via na Revolução Russa de 1917

um novo começo para a humanidade, e foi esse idealismo dos princípios comunistas que o levou a enfatizar o design gráfico, e assim foi passando gradativamente da experiência estética pessoal para a corrente da vida em comunidade (MEGGS, 2009, p. 377).

Dentro as muitas obras produzidas por El Lissitzky, uma das mais impactantes foi o seu livro infantil “Um Conto Suprematista de Dois Quadrados em 6 Construções” (2014 - tradução livre), de 1922. Apesar de ser uma obra do período Suprematista, seu forte simbolismo foi levado adiante pelo próprio Lissitzky no período construtivista, além do fato de ser direcionado ao público infantil, que por si só já é um discurso ideológico.

A análise do não-verbal imagético será feita via significação, objetivando como foram produzidos os sentidos e como os elementos se unem para produzir significações. Do ponto de vista do sujeito, CARVALHO (2010) diz:

É fato que a imagem depende da produção de um sujeito, isto é, passa por alguém que a produz ou reconhece. No entanto, os sujeitos envolvidos na produção e recepção do discurso (a obra) não dominam toda significação da imagem, levando-se em consideração que discurso é marcado por tensões, conflitos socioideológicos que são constitutivos da formação social (p. 7).

Desde a primeira página do livro, assim como qualquer obra construtivista, percebe-se a palheta de cores vermelha-branco-preta (Figura 1).

Essas cores não eram escolhidas ou utilizadas ao acaso ou aleatoriamente - conceitualmente, dentro da análise do discurso, foram possibilitadas novas significações (para as cores, nesse caso) devido a incompletude da linguagem. Em qualquer livro teórico sobre design gráfico ou sobre o movimento construtivista russo em si, é possível identificar que a cor vermelha era a representação do exército bolchevique. O preto, cor dos corruptos, era associada ao clero e aos capitalistas. O branco, por fim, era a cor do exército conversador (czares).

Aqui, o autor diz que os dois quadrados voavam longe da Terra e a observavam a distância (Figura 2). Entendendo a simbologia cromática citada anteriormente, é possível levantar pontos interessantes aqui: o planeta é vermelho, mas as construções acima dele são pretas e brancas. Isso

pode dizer (e a criança é levada a entender) que a Terra sempre foi comunista e igualitária, mas que ela estava sendo oprimida pelos ideais e atos capitalistas que imperavam sobre ela (o branco das construções associa-se ao preto para entender que os capitalistas eram tão perversos quanto os czares, oprimindo a sociedade outrora livre).

Aqui o sujeito-esteta não objetivou deixar subentendida a mensagem; ele o fez muito claramente. Utilizando o texto como apoio (um preto alarmante), a desordem visual reflete como o exército branco e o capitalismo destruíam a sociedade (Figura 3). Nesta página não há uma unidade, os elementos flutuam e o caos impera, já que o vermelho (da ordem e justiça comunista) está ausente. Um elemento que também vale a pena ser citado é a tipografia: as formas negritas que contrastam com as que não são (conhecidos como *lights*), podem ser entendidas como entonações de leitura - por isso, as partes mais “dramáticas” são associadas aos pesos das fontes, como o negrito. Além disso, a própria disposição do texto reflete a ideia de cada página (nesse caso, a desordem).

Quando o quadrado vermelho colide com o planeta corrompido, tudo se quebra (Figura 4). Muitas coisas podem estar subentendidas aqui: o sujeito-esteta utilizou da hierarquia visual das formas, pondo o quadrado vermelho maior do que as geometrias, significando que o comunismo era mais forte e mais consistente que qualquer produção (construção) capitalista. O contraste visual também é forte, já que cores neutras (talvez essa também tenha sido uma das causas da escolha delas no início do movimento) perdem importância diante de cores quentes e vibrantes, como o vermelho. O texto também pode significar de uma maneira simples e objetiva: “um golpe, tudo se quebra”; ou seja, não são necessários vários golpes para se derrubar o capitalismo, mas somente um. O sujeito-leitor é levado a interpretar a fragilidade e inconsistência de um regime capitalista.

Mais um exemplo de trabalho ideológico que passa longe do subentendido: o texto é claro, e diz que “sobre o preto, o vermelho se estabeleceu claramente” (Figura 5). As construções, diferente de antes, agora são mais simétricas e ordenadas, transparecendo a ordem social produzida pelo comunismo.

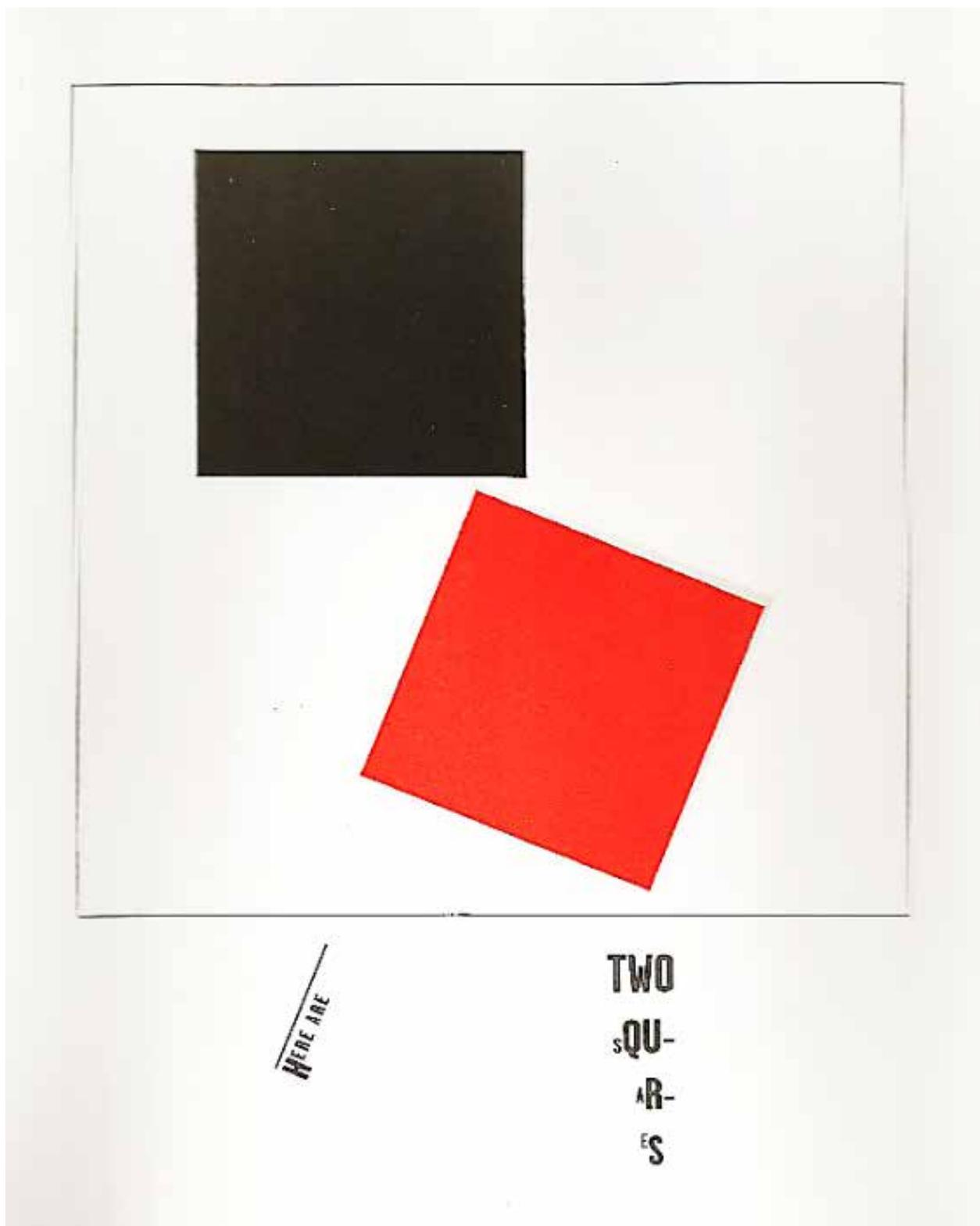


Figura 1 – página 1 de “Um Conto Suprematista de Dois Quadrados em 6 Construções” (2014 - tradução livre), de 1922.

Um outro ponto interessante está presente aqui: o quadrado preto capitalista originalmente estava voando junto com o vermelho. Isso poderia ser traduzido como a ajuda (possivelmente

financeira) que o exército bolchevique teve de possíveis empresários ou de corporações privadas clandestinas para derrubar o sistema czarista. Porém, como ambos os regimes não podem

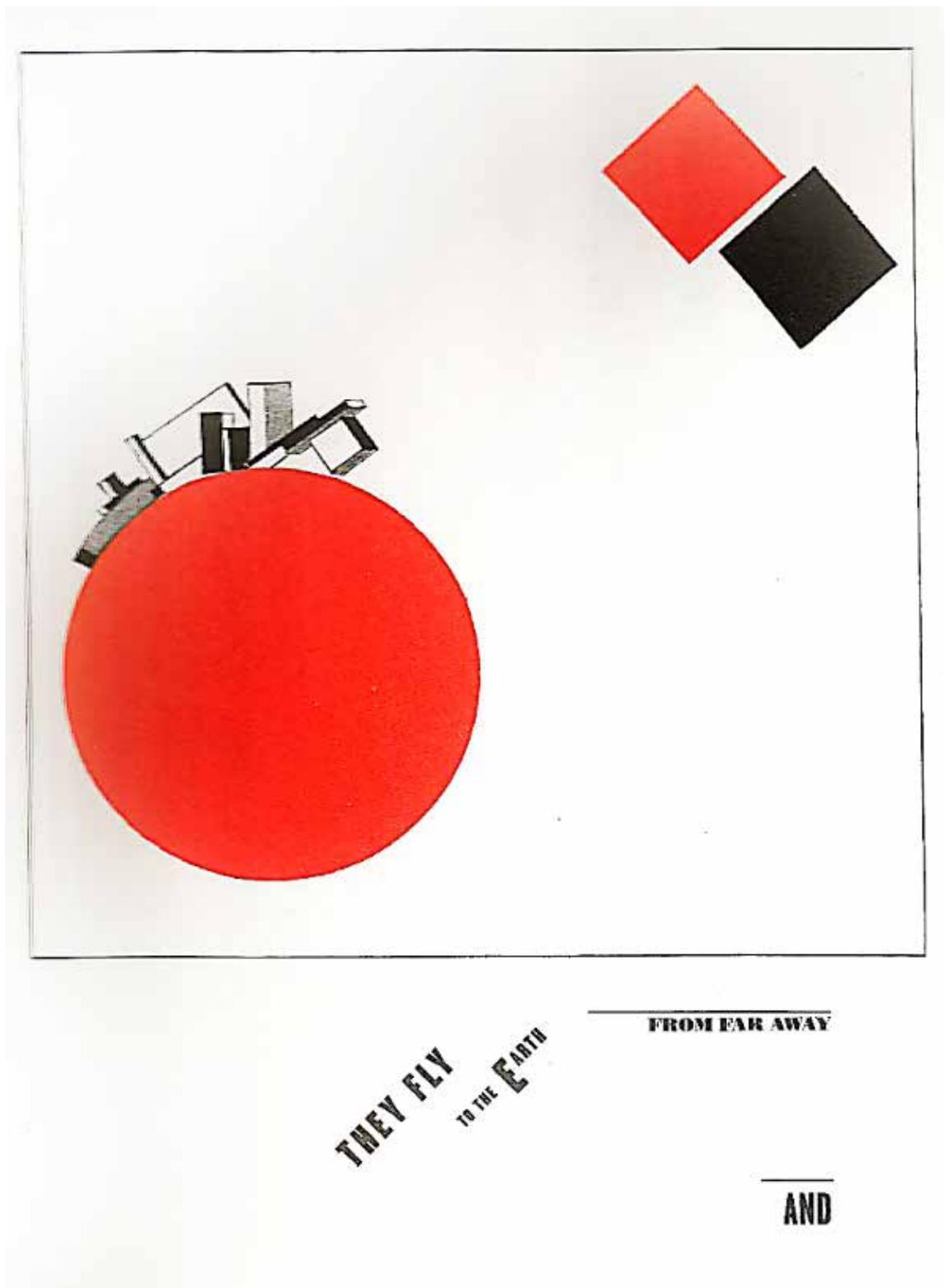


Figura 2 – página 7 de “Um Conto Suprematista de Dois Quadrados em 6 Construções” (2014 - tradução livre), de 1922.

coexistir ideologicamente, eventualmente os vermelhos resgataram os brancos remanescentes que simpatizaram pela proposta ideológica comunista, e, agora sendo todos vermelhos,

juntos sufocam e “constroem” seu governo sobre o quadrado preto, que outrora os ajudou a derrubar os brancos. O sujeito-leitor é interpelado fortemente aqui, pois é levado a entender que por

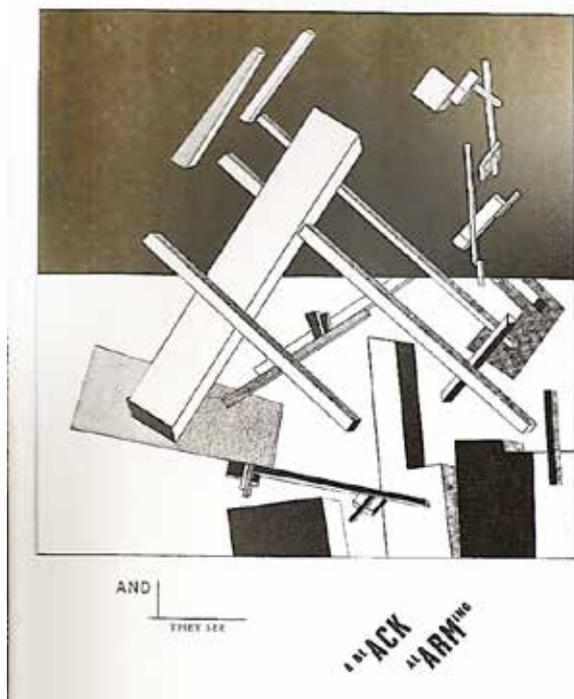


Figura 3 – página 9 de “Um Conto Suprematista de Dois Quadrados em 6 Construções” (2014 - tradução livre), de 1922.

maior que seja a necessidade de uma parceria com o livre mercado, os capitalistas não são confiáveis, e eventualmente a ideologia comunista deve prevalecer acima de qualquer acordo.

Na última página, o sujeito-esteta encerra a obra de maneira exemplar: o preto foi descartado, e o vermelho encontra-se dentro do círculo. Isso pode significar que o comunismo havia sido absorvido (ou aceito) pelo planeta (Figura 6). A ordem visual poderia ser traduzida no aspecto de que somente com o vermelho é que tudo passou a perfeita simetria. Também é possível subentender que não houve espaço na ordem final das coisas para o capitalismo, já que a cor preta não está presente. UNOVIS, grupo de artistas russos daquele período, está dentro do círculo e fora do quadrado, talvez significando que eles eram os precursores - ou a vanguarda - da nova ordem (ideal) mundial. Apelando a hierarquia visual, de fora para dentro, o grupo é mais importante que o quadrado vermelho (o comunismo), mas menos importante do que o círculo (a Terra) (em uma análise mais subjetiva,

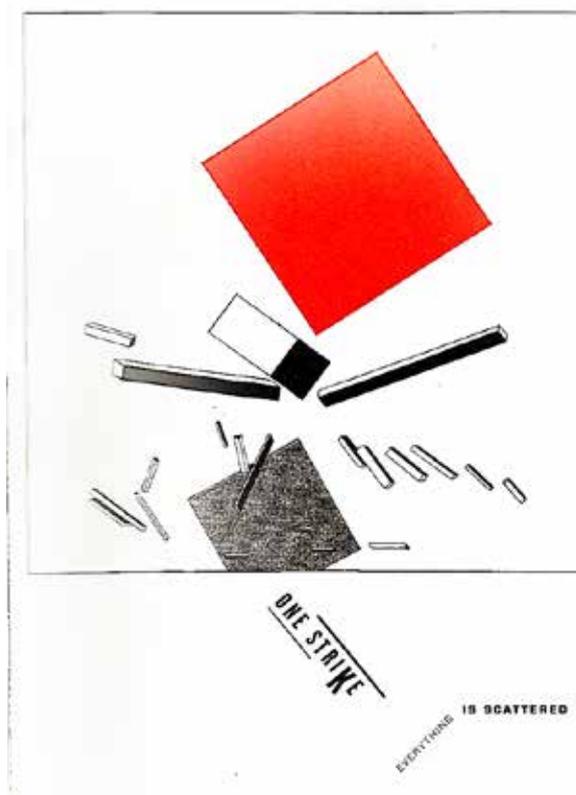


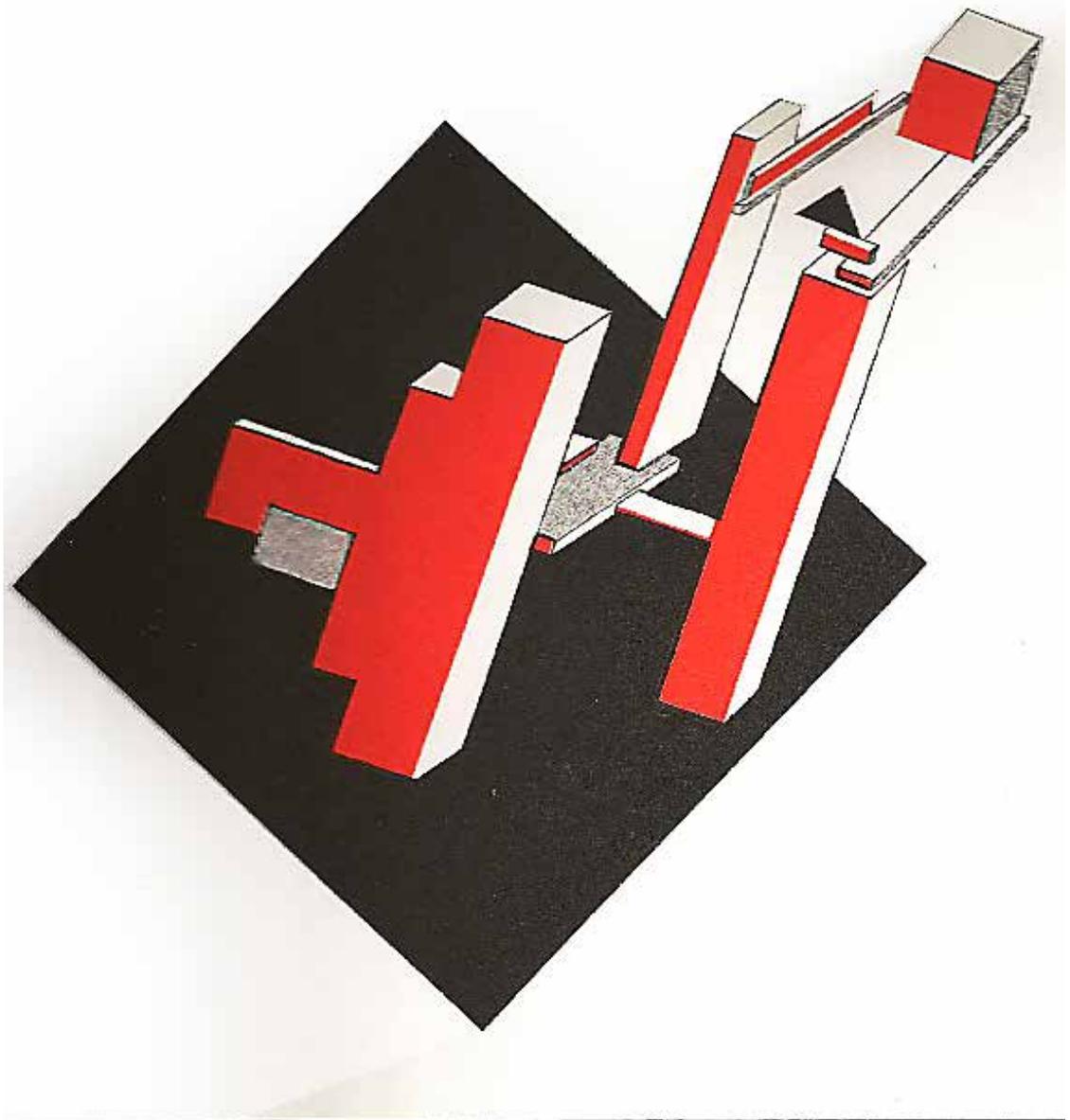
Figura 4 – página 11 de “Um Conto Suprematista de Dois Quadrados em 6 Construções” (2014 - tradução livre), de 1922.

talvez o sujeito-esteta quisesse significar que o comunismo era disseminado através deles, uma vez que eles que eram os porta-vozes do movimento; em uma esfera maior, jamais existiria qualquer tipo de ideologia, pretensões, debates, intelecto, seres humanos, etc, se não houvesse o planeta para nos manter).

Assim, importa ressaltar o papel duplo da cor branca nessa obra, já que em alguns momentos, ela significa o exército branco; em outros, como a proposta do construtivismo russo era o contraste visual, ela serve meramente para exaltar os demais elementos pretos e vermelhos (como nessa última página).

CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se percebe estudando Pêcheux é uma teoria materialista do discurso que mostra a incompletude das formações discursivas, permitindo que se crie novos sentidos, através das rupturas que constituem a memória coletiva. Por isso que o autor diz que somos meros sujeitos que somente significam porque somos interpelados



END **ON** THE BLACK

IS ESTABLISHED

the
R_{ED} — CLEARLY

Figura 5 – página 13 de “Um Conto Suprematista de Dois Quadrados em 6 Construções” (2014 - tradução livre), de 1922.

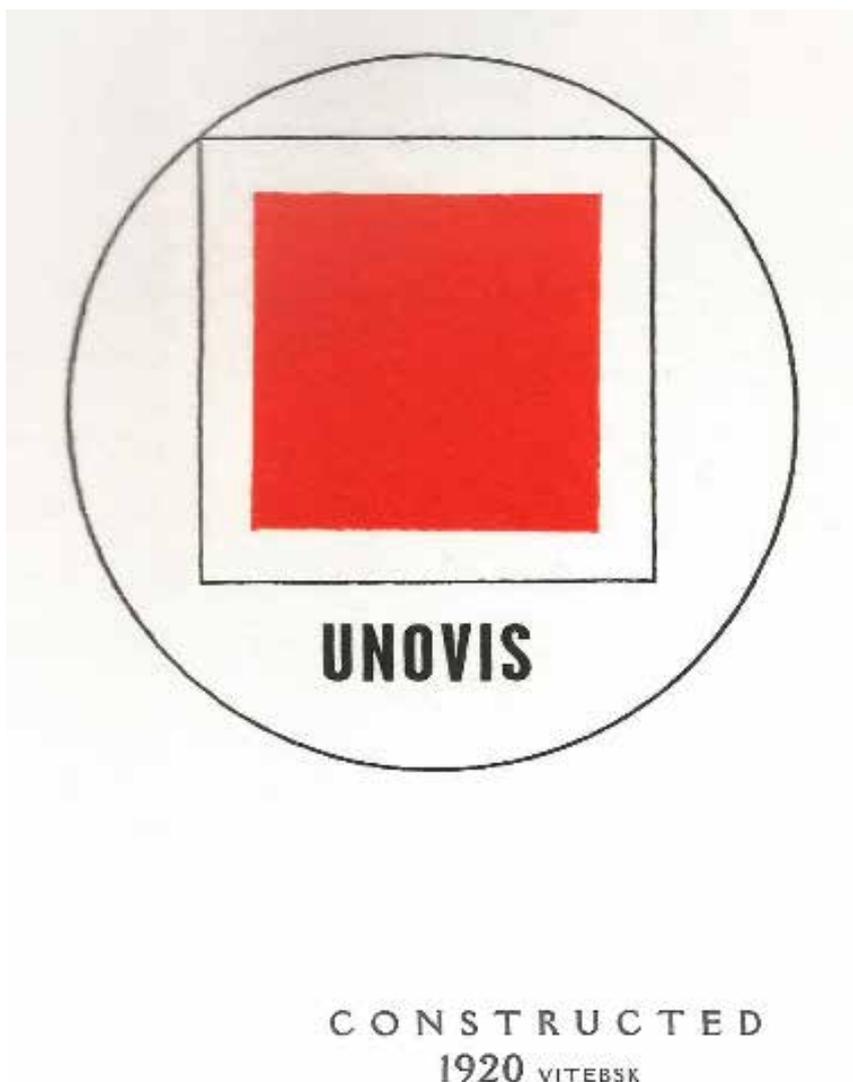


Figura 6 – página 17 de “Um Conto Suprematista de Dois Quadrados em 6 Construções” (2014 - tradução livre), de 1922.

pela ideologia ao utilizarmos formações discursivas que nunca foram nossas - a ilusão que os sujeitos têm de sua autonomia é consequência do efeito ideológico, e não a causa dela.

Todos esses conceitos, quando entrelaçados, junto com o esquecimento de parte da memória social, são muito bem ilustrados em vários momentos pós-modernos. A banda escocesa Franz Ferdinand, por exemplo, é um bom caso a ser analisado, já que algumas artes de seus álbuns são claramente inspiradas pelo movimento construtivista russo (duas capas mais especificamente: “Franz Ferdinand” de 2004, e “You Could Have It So Much Better”, de 2005), além de o clipe da famosa “Take Me

Out” ser completamente ambientado em moldes construtivistas. Essa “apropriação do discurso” é interessante do ponto de vista pecheuxtiano, já que o caráter ideológico do movimento artístico russo foi sofrendo um esquecimento, ao ponto em que está sendo usado, em nosso tempo, como mera ilustração (estética artística fortemente combatida pelos construtivistas) para a venda (prática capitalista) de um produto pertencente a um grupo, e não ao Estado (princípio contrário ao socialismo ou comunismo).

NOTAS

01. Para mais detalhes, ler: KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Prática**. Petrópolis: Vozes, 2016. 240 p. Título original: Kritik der Praktischen Vernunft, 1788.

02. Para mais detalhes, ler: HEGEL, Gwf. **Fenomenologia do Espírito**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 552 p. Título original: Phänomenologie des Geistes, 1807.

03. Para mais detalhes, ler: FEUERBACH, Ludwig. **A Essência do Cristianismo**. Petrópolis: Vozes, 2013. 344 p. Título original: Das Wesen des Christentums, 1839.

04. Para mais detalhes, ler: MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**: Livro I: o processo de produção do capital. 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 574 p. Título Original: Das Kapital: Kritik der Politischen Ökonomie Buch 1: der Produktionsprozess de Kapital, 1867. Tradução de: Reginaldo Sant'Anna.

REFERÊNCIAS

PÊCHEUX, Michel. **Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1990. 68 p.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: Uma Crítica À Afirmação Do Óbvio**. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi [et all]. 2.ed. Campinas: UNICAMP, 1995. 317 p.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2006. 380 p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. 8 ed. Campinas: Pontes, 2009. 100 p.

LISSÍTZKY, Lazar Márkovitch. **A Suprematist Tale of Two Squares in 6 Constructions** [Um Conto Suprematista de Dois Quadrados em Seis Construções]. Londres: Tate Publishing, 2014. 18 p. Tradução de: Christina Lodder.

(EP3) **A Raiz do Problema – Como chegamos aqui?** [Oficial]. Direção de Brasil Paralelo. Produção de Brasil Paralelo. Realização de Brasil Paralelo. Porto Alegre, Rs: Brasil Paralelo, 2016. (44 min.

e 35 seg.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PFV3AW5llgl>>. Acesso em: 23 abri. 2017.

CARVALHO, Sônia de Fátima Elias Mariano. **“Palavra pintada: o texto não-verbal e sua discursividade estética”**. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/2164/1362>. Acesso em 20/04/2017.

SOBRE OS AUTORES

João Flávio de Almeida é Doutor pelo programa pós-graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, UFSCar (2015–2018). Pesquisa em Filosofia da linguagem e Teoria do Conhecimento a partir de Michel Pêcheux. Título da tese: Para uma epistemologia da errância: erro, hiância e ciência em Michel Pêcheux. 2. Mestre pelo programa de Ciência, Tecnologia e Sociedade, UFSCar (2012–2013). Pesquisa em Análise do Discurso Francesa (Michel Pêcheux) e Filosofia (Sartre). Título da dissertação: O discurso da obsolescência: o velho, o novo e o consumismo. 3. Graduação em Comunicação Social pelo Centro Universitário Barão de Mauá (2007). 4. Docente nos cursos de Jornalismo/Publicidade e Propaganda na Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP).

André Kettelhut é Possui graduação em Design de Games pela Universidade Anhembí Morumbi(2013). Atualmente é Estagiário da Universidade de Ribeirão Preto. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Visual.

HISTORIOGRAFIA DOS DECOLONIALISMOS PARA O ENSINO/APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS

John Fletcher
FAV–UFPA

Resumo

O presente artigo, fruto de uma conferência realizada no Ciclo de Debates intitulado *Experiências Educativas em Artes Visuais na Amazônia Paraense*, visa a organizar uma historiografia dos pensamentos Decoloniais na América Latina, com sua contrapartida na Amazônia paraense. Desse modo, delinea possibilidades convergentes com os atuais debates sobre Ensino/Aprendizagem em Artes Visuais. Os autores trabalhados, dentro de uma premissa historiográfica, são Inge Valencia, Luciana Ballestrin, Walter Mignolo, Osmar Pinheiro Junior, João de Jesus Paes Loureiro, Maria Fusari, Maria Heloísa Ferraz e Rosa Iavelberg. Pretende, portanto, ajudar profissionais, pesquisadores, artistas, estudantes e interessados em agendas críticas, realistas–progressistas, capazes de iluminar condições de conhecimentos em países e regiões da chamada periferia global.

Palavras–chave:

Decolonialismo; Ensino/aprendizagem; Artes Visuais; Amazônia paraense.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As artes visuais, um dos eixos culturais cambiantes entre a objetividade e a subjetividade de sujeitos culturalmente diversos, desempenham um papel polissêmico ao mundo contemporâneo¹ (SARLO, 2000). Seja por perceber o crescente valor midiático e econômico alcançado por inúmeras obras nos circuitos institucionais, seja por salientar o quanto artistas e produtores culturais têm se tornado parte necessária da economia criativa de nossos dias (MOUFFE, 2007), este mosaico de discursos também produzido no domínio experimental de sociedades integradas ao modelo capitalista de negociações passou

Abstract

The present article, result of a conference held during the Cycle of Debates entitled Educational Experiences in Visual Arts in Pará Amazon, aims to organize a historiography of Decolonial thoughts in Latin America, with its counterpart in Pará Amazon. In this way, it delineates convergent possibilities with the current debates on Teaching/Learning in Visual Arts. The authors, working within a historiographical premise, are Inge Valencia, Luciana Ballestrin, Walter Mignolo, Osmar Pinheiro Junior, João de Jesus Paes Loureiro, Maria Fusari, Maria Heloísa Ferraz and Rosa Iavelberg. It aims, therefore, to help professionals, researchers, artists, students and interested in critical, realistic–progressive agendas, capable of illuminating conditions of knowledge in countries and regions of the so-called global periphery.

Keywords:

Decolonialism; Teaching/learning; Visual arts; Pará Amazon.

a deflagrar referências aos sucessos e aos fracassos da globalização (GARCÍA–CANCLINI, 2012), bem como aos diferentes modos de se pensar e produzir esteticamente em um mundo alavancado por assimetrias, traumas, referências, temporalidades, textos e imagens mutantes, dinâmicas e pensativas (SARLO, 2000; RANCIÈRE, 2012).

Conforme observado pelo antropólogo Walter Mignolo (2010), desde o século XVIII, a esfera composta pelas artes foi apropriada pelo pensamento imperial e transformada em uma limitação conceitual e ocidental do que seria arte. E se antes fora sedimentada no sublime

e no belo, hoje parece se revelar atrelada, de acordo com muitos outros autores Pós-Coloniais e Decoloniais², a um vazio autorreferencial para sua autorrecreação (ver também HALL, 2009). Desse modo, com o intuito de organizar uma historiografia dos pensamentos Decoloniais na América Latina, com sua contrapartida na Amazônia paraense, o presente texto, apresentado no Ciclo de Debates *Experiências Educativas em Artes Visuais na Amazônia Paraense*, sob coordenação das Professoras Doutoras Ana Del Tabor Magalhães (ICED-UFGA), Marisa Mokarzel (PPGArtes-UFGA) e Rosângela Britto (PPGArtes-UFGA), também se propõe a organizar possibilidades convergentes com os atuais debates sobre Ensino/aprendizagem em Artes Visuais, de maneira a ajudar profissionais, pesquisadores, artistas, estudantes e interessados em agendas críticas, realistas-progressistas, capazes de iluminar condições de conhecimentos em países e regiões da chamada periferia global.

O debate Decolonial tem reafirmado uma nova agenda interpretativa e destituída dos processos de colonização do poder³, do ser, do ouvir, do fazer e do ver. Propõe-se, portanto, a tangenciar a premissa de Edward Said (1994: 36) de pensamento em contraponto, ou seja, um pensamento interessado em encarar diferentes experiências como partes de um conjunto de histórias interligadas e sobrepostas, "cada uma das quais com seu próprio programa e ritmo de desenvolvimento, com suas próprias formações internas, a sua coerência interna e o seu sistema de relações externas, todos coexistindo e interagindo entre si".

A EMERGÊNCIA DOS DECOLONIALISMOS

A antropóloga Inge Valencia (2011), quando de seu estudo sobre as genealogias de um pensamento Decolonial na América Latina, é passível aqui de ser tomada como fonte primeira para se delinear três gerações importantes para organizar nexos temporais, os quais mostram como o solo teórico latinoamericano foi favorável, cheio de peculiaridades e tantas vezes antecipatório quanto aos debates que vieram a ocorrer em outras geografias a respeito dos efeitos de se valorizar epistemes críticas e não hegemônicas.

A primeira geração, nesse caso, emergente no final do século XIX e composta por nomes como os de

José Carlos Mariátegui, Manuel Gonzáles Prada e Victor Raúl Haya de la Torre, Manuel Quintín Lame e José Martí, muitos deles peruanos e cubanos, manifestou uma forte inquietação e debate sobre as culturas populares, as populações indígenas e campesinas, sendo estas últimas ligadas a problemas de exclusão e discriminação por conflitos alicerçados em pertencimento de terras. Ainda que muitas dessas ações, paralelas aos processos de independência de Estados da América Latina, não tenham ganhado maior força - devido não à descolonização, mas por causa da substituição desta descolonização por formas de colonialismo interno (ver MIGNOLO, 2003) -, tais chaves de entendimento já anunciavam a necessidade de emancipações Decoloniais.

A segunda geração, de acordo com a autora, marcada pelo começo da agroindústria e pela proletarianização rural em começos do século XX, pensou e mobilizou contextos locais com os nomes de María Cano, José María Aguedas, García Nossa, Gerardo Molina e Ignacio Torres Giraldo, dentre outros. Suas discussões trouxeram questões ligadas à emancipação de mulheres trabalhadoras e rurais, à convivência na diversidade racial e o respeito à autodeterminação de sujeitos quanto aos seus territórios, além de uma necessidade de redistribuição rural de acordo com objetivos de progresso acordados mutuamente entre classes.

A terceira geração, por fim, já relacionada ao contexto interpretativo de construção da nação, dirigiu muitos dos seus debates para compreender as causas do período de violência na Colômbia, as lutas por terras, além de eixos relacionados à inclusão e à coexistência igualitária de etnias diversas. Nomes como os de Orlando Fals Borda, Jesús Antonio Bejarano, Eduardo Umaña Luna, María Teresa Findji, Luís Guillermo Vasco, Paulo Freire, Darcy Ribeiro e Virginia Gutiérrez de Pineda foram alguns dos componentes deste agrupamento, responsáveis por toda uma rede de ideias retroalimentares para se problematizar, mais à frente, condições geo-históricas na América Latina (VALENCIA, 2011).

Vale acrescentar que estas gerações mencionadas por Inge Valencia, importantes para se revelar entendimentos constituintes e fundadores para os questionamentos sobre a colonialidade e a libertação, fizeram uso de um vasto território do

ensaísmo literário ao marxismo latino-americano, passando pela teoria da independência à filosofia da libertação. Seus discursos trouxeram não somente ativistas, como escritores, antropólogos, filósofos, políticos, teóricos da literatura, entre outros intelectuais, de maneira a irrigar um solo politizante, difuso e intenso para entendimentos perspectívos de dilemas empíricos e epistemológicos na América Latina, distinto em muitos aspectos do pensamento Pós-Colonial desde suas genealogias histórico-epistemológicas (VALENCIA, 2011; PINTO, 2012; BALLESTRIN, 2013).

Uma segunda fonte para se compreender um solo teórico e crítico latinoamericano mais amplo, a partir de premissas Decoloniais, pode ser complementado com os estudos da cientista política Luciana Ballestrin (2013), a qual estudou a trajetória do *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos e do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C)*. Estes grupos, formados por intelectuais latinoamericanos situados em diversas universidades das Américas, foram responsáveis por uma renovação crítica e epistemológica, capaz de alertar para a permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva na América Latina.

Não obstante, antes de entrarmos nos debates do *Grupo Modernidade/Colonialidade*, é significativo atentar para o fato de que as origens deste último podem ser remontadas à década de 1990, nos Estados Unidos, período de reimpressão do clássico texto de Aníbal Quijano, *Colonialidad y Modernidad-Racionalidad*, bem como da fundação do *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos*, com participação de John Beverley, Robert Carr, José Rabasa, Ileana Rodríguez e Javier Sanjines. O *Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos*, por conseguinte, foi inspirado, principalmente, pelo *Grupo Sul-Asiático dos Estudios Subalternos*, com a consequente publicação fundante, para o grupo latinoamericano, na revista *Boundary 2*, editada pela Duke University Press (BALLESTRIN, 2013).

Em 1998, Santiago Castro-Gómez e Eduardo Mendieta (1998) organizaram uma coletânea de artigos intitulada *Teorías Sin Disciplina: Latinoamericanismo, Poscolonialismo y*

Globalización en Debate, a qual incorporou o *Manifiesto Inaugural do Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos*, com ênfase nas categorias políticas de classe, nação ou gênero, as invés de “categorias meramente descritivas como a de ‘hibridismo’, ou sepultadas sob uma celebração da incidência da mídia e das novas tecnologias no imaginário coletivo” (CASTRO-GÓMEZ & MENDIETA, 1998: 16). Devido a divergências teóricas⁴, o grupo se desagregou também em 1998, mesmo período em que ocorreram os primeiros encontros entre alguns dos membros que formariam o *Grupo Colonialidade/Modernidade*, composto por Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Fernando Coronil.

O *Grupo Modernidade/Colonialidade* contou com apoio, vale acrescentar, do Conselho Latinoamericano de Ciências Sociais (CLACSO), o qual realizou no mesmo ano de 1998 um importante encontro na Universidad Central de Venezuela, a partir do qual foi lançada, em 2000, uma das suas mais importantes publicações coletivas: *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*.

Outro marcador significativo ocorreu em 1999, quando do Simpósio Internacional organizado por Santiago Castro-Gómez e Oscar Guardiola. Este simpósio, realizado na Pontifícia Universidad Javeriana, na Colômbia, selou a cooperação entre a Universidad Javeriana de Bogotá, a Duke University, University of North Carolina e a Universidad Andina Simón Bolívar (BALLESTRIN, 2013). Nos últimos anos, nas diversas reuniões/eventos oficiais do grupo, ocorreram diálogos com diversos pensadores, com destaque para: Javier Sanjines, Catherine Walsh, Nelson Maldonado-Torres, José David Saldívar, Lewis Gordon, Boaventura de Sousa Santos, Margarita Cervantes de Salazar, Libia Grueso, Marcelo Fernández Osco, Ana Margarita Cervantes-Rodríguez, Linda Alcoff, Eduardo Mendieta, Elina Vuola, Marisa Belausteguigoitia, Gustavo Lins Ribeiro e Cristina Rojas.

Mais recentemente, em 2005, Nelson Maldonado-Torres cunhou o termo *Giro Decolonial*, dentro de um encontro realizado em Berkeley, EUA, chamado *Mapping Decolonial Turn*. Neste evento, a Decolonialidade foi constituída, oficialmente, como

terceiro elemento da Modernidade/ Colonialidade, de maneira a firmar um movimento de resistência teórica e prática, política e epistemológica. Este termo problematiza, desse modo, uma nova forma de poder, já não mais situada em um Estado-nação ou grupo de Estados-nações, porém sob liderança norte-americana e sob a emergência da corporação transnacional.

QUANDO AS AMAZÔNIAS AGREGAM A PERSPECTIVA DECOLONIAL?

Para termos de situar uma perspectiva, em grande sentido, Decolonial nas Amazônias⁵, podemos, inicialmente, indicar os chamados ideais de sua dita Visualidade Amazônica, perspectiva a qual revelou, por conseguinte, uma estreita relação com os debates do *1º Seminário sobre as Artes Visuais na Amazônia*. Este seminário, ocorrido no ano de 1984, em Manaus, paralelamente ao *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*, foi organizado pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), sob direção de Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF, 1985; MOKARZEL & MANESCHY, 2010), e rendeu o livro *As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional*, espécie de compêndio com a transcrição das conferências apresentadas, caso das de Vicente Cecim, Berta Ribeiro, Osmar Pinheiro Jr., Carlos Zílio, João de Jesus Paes Loureiro, entre outros.

Para melhor detalhar este contexto de reflexão conceitual e empírica, o ensaísta e representante da cultura amazônica, neste contexto de re colocação cultural, João de Jesus Paes Loureiro⁶ destacou:

Esse livro, *As Artes Visuais na Amazônia*, foi um projeto que teve a idealização e aprovação na Funarte pelo Paulo Herkenhoff. E aqui em Belém, a pessoa que ficou encarregada de desenvolvê-lo foi o Osmar Pinheiro Jr., que era artista plástico. O Osmar convidou o nosso fotógrafo, Luiz Braga, para, junto com ele, percorrerem as áreas ribeirinhas, periféricas da cidade e fazer a documentação fotográfica, no caso aqui do Pará, a documentação fotográfica dessa visualidade. Na verdade, paraense e amazônica da época. Quando eles estavam com esse material todo pronto, eles me procuraram e me colocaram a par do projeto. Eu fiquei com as fotografias e com, digamos assim, o piloto do projeto só para ter uma ideia da abrangência dele. E me pediram para fazer um texto teórico sobre essa experiência. E o texto que eu escrevi foi com o nome *As Fontes do Olhar*. Ele nem é propriamente aquele que está no *Visualidade Amazônica*. No *Visualidade*

Amazônica eu falo da questão do colonialismo, se não me engano. E da questão da transformação artística, de certa forma, também. Mas nesse caso, só para poder situar duas coisas: o *Visualidade Amazônica*, aquele livro, ele resultou já de uma segunda etapa desse projeto que foi desenvolvido com a coordenação do Osmar Pinheiro Jr. E a segunda parte que seria o seguinte: um seminário em Manaus e, em seguida, um outro seminário em Belém. Para o seminário de Manaus é que foram solicitados aqueles textos, que são ligados a vários ângulos da questão aqui da Amazônia nessa área. E eu escrevi aquele texto especificamente para ler na minha conferência lá nesse seminário para depois ser incluído no livro. O segundo seminário que seria no Pará já não ocorreu, por que houve uma crise na Funarte e, pra te dizer um detalhe, a Funarte nem tinha recursos mais, eu não sei por que motivo ou projeto para imprimir o livro. E só fizeram toda a editoração. E como eu estava, nessa época, na Secretaria Municipal de Educação e Cultura, então eu concordei em fazer uma parceria e nós imprimimos aquela edição. Foi com recursos da SEMEC que se imprimiu, dentro do projeto cultural da própria SEMEC, uma colaboração com a Funarte. Mas a editoração e tudo veio da Funarte, supervisionado pelo Paulo Herkenhoff (João de Jesus Paes Loureiro, Comunicação Pessoal).

Osmar Pinheiro Jr. (1985), a partir das informações concedidas por Paes Loureiro, é um dos nomes que ganha, portanto, atenção por ser, neste supracitado livro, *As Artes Visuais na Amazônia*, um relator de alguns dos elementos para se entender esta tônica da visualidade em questão. Para ele, pelo fato da região apresentar a sobrevivência de formas de cultura específicas, caso não semelhante ao que ocorreu em outras regiões do país - o processo de colonização no Nordeste, para o autor, por exemplo, massacrou, em grande medida, a cultura local, gerando um novo substrato cultural. Desse modo, era destacável a produção artística amazônica deste período em foco, pois, em seu conjunto, apresentava ruídos destas sobrevivências culturais, além de uma mudança de ótica em relação a um quadro anterior de "reprodução tardia de ecos distantes da arte moderna, bem como um desvencilhamento de parte de um isolamento tornado em condição de prática por uma pequena elite, sequiosa de diferenciação cultural" (PINHEIRO JUNIOR, 1985: 94-95).

Ainda segundo o texto do artista plástico, tal visualidade emergente e relevante para ser valorizada dialogava com as "práticas de uma tecnologia de base em processo de extinção,

especialmente da cultura pesqueira, que envolveria a construção de barcos, canoas, remos, instrumentos” (PINHEIRO JUNIOR, 1985: 96). Para o mesmo, neste enredo, as organizações cromáticas de fachadas e de embarcações oriundas de uma tradição mestiça, donas de admiráveis rigor e inteligência, eram também assimiladas artisticamente e aliadas às geometrias de papel de seda dos papagaios e das rabiolas, a ponto de revelar condições particulares de uma outra ordem, distinta da corriqueira do mercado institucionalizado da arte. Nesta ordem diversa e contra hegemônica, portanto, o suporte da obra poderia ser a casa, o barco, o boteco, o papagaio, o brinquedo, o instrumento de trabalho, sem contar que os artistas seriam todos os sujeitos amazônicos, para não falar dos próprios mestres, já reconhecidos pela população por seus nomes.

Os processos técnicos, celebrados por esta mudança paradigmática, pontuemos, no território das artes visuais paraenses, envolveram “a construção de objetos, as resinas, pigmentos, entrecascas de árvores que são papéis artesanais, variedades de madeiras e cipós” (PINHEIRO JUNIOR, 1985: 97) e passaram a buscar uma consciência crítica de um universo de referências entrecruzadas entre o utilitário, o natural e o lúdico; o oficial e o não-oficial; e entre temporalidades diversas. Tal consciência, por apontar uma continuidade dialógica com as tradições de cor oriundas das práticas da arte plumária indígena; por também ser História Sensível, Cosmovisão, Ensino e Ancestralidade, firmava-se, nesse caso, como estratégia silenciosa de resistência cultural - ou o que o mencionado artista cunhou por estética do prazer (ver também PAES LOUREIRO, 2008).

O breve texto de apresentação do primeiro catálogo do Arte Pará, escrito por João de Jesus Paes Loureiro (1982), pode ser pensado como convergente com muitos dos apontamentos de Pinheiro Júnior, uma vez que, igualmente, destacava a importância, naquele recorte temporal, para a proposição de um espaço de liberdade artística ante sua condição de reinscrição essencial e ancestral - e aqui podemos pensar em uma ocasião de virada logística para a dimensão das artes visuais locais não somente pela autocrítica quanto às abordagens

empregadas no seu passado, como por sua concretização sintomática em um presente dinâmico e cheio de transformações. De certa forma, devemos acrescentar, esta erupção de um novo contexto de produção e reflexão para as artes visuais ainda pôde ser lida pela ocorrência da Primeira Mostra Paraense de Fotografia (FotoPará⁷), organizada pela emergente associação Fotoativa, capitaneada por Miguel Chikaoka⁸, na extinta Galeria Ângelus⁹.

Paes Loureiro (1985), mesmo lido por seu texto para o livro *As Artes Visuais na Amazônia*, demonstrou em que medida pensamentos-ações eram difusores, neste momento, de um novo entendimento politizado para as artes visuais locais (reiteremos que o mesmo era, então, o Secretário Municipal de Educação e Cultura de Belém). Muito interessado, neste caso, em uma problematização sobre o binarismo existente e separatista entre alta cultura e baixa cultura - e a atribuição corrente de alta cultura para o que vinha de fora e baixa cultura para a produção local -, o ensaísta reiterou sintonia com alguns dos discursos decolonizadores em voga, os quais deveriam “servir a sujeitos concretos, em especial às classes populares, aos homens da religião, aos seres dos rios e dos campos, categorias de subalternos e marginalizados do processo controlado de nosso desenvolvimento” (PAES LOUREIRO, 1985: 114) para possibilitar outro ritmo de atenção e importância para a visualidade local.

Esta mesma tônica, a qual “questionava um conhecimento operacionalizado por uma linguagem que calava nossa fala; uma linguagem que recusava a nossa diferença; que plantava as sementes do silêncio em nossa voz” (PAES LOUREIRO, 1985: 117), demarcou um posicionamento contra hegemônico e vivo, pois também tratou de declarar, como estratégia, a apropriação da herança do colonizador (capturar o capturante) para romper com o círculo da cultura como prisão - algo que Bhabha (2003), alguns anos mais tarde, marcaria como a reinscrição política do signo, de acordo com novos lugares de enunciação (ver também SCHMIDT, 2011).

Na Amazônia, vive-se, de corpo presente, o choque entre a linguagem do colonizador com a do colonizado; a linguagem niveladora da colonização que procura recusar a diferença, isto é, a fala do

colonizado; a linguagem sobreposta à cultura. Daí a necessidade de uma fala, onde o diferente se afirme como sentimento e pensamento crítico, e a região deixe de ser apenas temário de ilustrações e teorias, e passe a ser vista por dentro, como quem olha “da região”, e não como quem, mesmo de dentro, olha “a região”. O olhar de fora tem sido o olhar de rapina. É preciso um olhar de dentro, que “rapine” (PAES LOUREIRO, 1985: 118).

Um segundo contexto, já de longa atuação, pode ser encontrado com a rede criada pelo Professor Dr. Agenor Sarraf (FAV/PPGA/PPGHIST/UFPA), com quem já trabalho¹⁰ desde o ano de 2010. Para além de sua formação no Mestrado e Doutorado¹¹ na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), em ambos os casos sob orientação da Professora Dra. Maria Antonieta Martinez Antonacci, o pesquisador, o qual teve sua entrada como professor Adjunto na Universidade Federal do Pará a partir do Curso de Bacharelado em Museologia em 2010 (FAV/UFPA), teve, por continuidade, sua colaboração com o Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA) entre os anos de 2011 a 2013, momento este de fundação do seu reconhecido *Grupo de Estudos Culturais na Amazônia* (GECA).

Foi neste contexto de fundação do grupo, com o qual passei a trabalhar desde 2011, que as perspectivas Pós-Colonial e Decolonial foram tomadas como base para a produção de um número inestimável de pesquisas, capazes de admitir outra orientação epistemológica e de valorização dos saberes, culturas e sujeitos locais, já sob lentes não somente euroamericanocentradas, mas de acordo com agendas mundiais (ver mais sobre esta concepção em RIBEIRO, 2006). Desse modo, com sua posterior filiação no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA) e no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIST/UFPA), ampliou-se uma agenda de pesquisas Decoloniais em uma Universidade Federal na Amazônia.

Dois eventos, neste período de construção acadêmica, tornaram-se emblemáticos para a atuação do grupo: o I e o II *Colóquio Nacional de Estudos Culturais na Amazônia*, realizados em 2011 e em 2013, respectivamente. Desses eventos, já no ano de 2015, ocorreram as publicações de dois livros acadêmicos e marcos para a produção local: *Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia: Cartografias, Literaturas*

e *Saberes Interculturais*, sob organização dos professores Drs. Agenor Sarraf, Genio Nascimento, Jerônimo da Silva e Silva e Maria Ataíde Malcher; e *Cartografia de Memórias: Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia Paraense*, sob organização dos professores Drs. Agenor Sarraf e Jerônimo da Silva e Silva. Em ambos livros, tive a oportunidade de publicar, com parceria dos professores Agenor Sarraf e Ernani Chaves, dados de minhas pesquisas, sob orientação Pós-Colonial e Decolonial, com atenção ao território de significação social das artes visuais (FLETCHER & CHAVES, 2015; FLETCHER et al, 2015).

CONSIDERAÇÕES PARA O ENSINO/APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS

O pensamento Decolonial problematiza, em grande medida, os modelos neoliberais, pois estes não tratam de ordens de natureza econômica e financeira somente, mas de um projeto de civilização baseado em um novo tipo de mercantilismo escravagista. Busca, desse modo, uma cultura regida pelas histórias locais, pela desubalternização do conhecimento local e por uma descolonização epistemológica de corpos e mentes como crítica radical aos projetos globais.

Quando pensamos o campo teórico e prático do Ensino/Aprendizagem em Artes Visuais, fica claro que nossa atual perspectiva realista-progressista, com grande ênfase nas pesquisas do educador Paulo Freire, nome este ligado ao debate Decolonial, é uma emergência e uma realidade hoje defendida por acadêmicos e profissionais (ver mais em FUSARI & FERRAZ, 2001). Por buscar alternativas de superar um pensamento idealista, muitas vezes amparado por uma agenda teórica estrangeira que não é adequada a condições particulares de países com níveis de desigualdade alarmantes que nem o Brasil, a perspectiva progressista-realista preza por condições de igualdade em que professores e alunos são desafiados por situações-problemas para compreender e solucionar, mesmo sabendo que “a escola não é o único segmento da sociedade responsável pelo processo de ampliação da conscientização política de cidadãos e sim um dos segmentos que contribuem para isso” (FUSARI & FERRAZ, 2001: 46).

Com uma retomada de estudos teóricos e críticos para desafiar a ideia da escola como

reprodutora das desigualdades sociais, temos, portanto, um manancial de estratégias, métodos e documentos legais¹² disponíveis para favorecer o diálogo entre alunos e professores, sem deixar de valorizar o diálogo com a cultura acumulada historicamente, de maneira a levar em conta os interesses dos alunos, os ritmos de aprendizagem e o desenvolvimento psicológico, tendo em vista “a sistematização lógica dos conhecimentos, sua ordenação e graduação para efeitos de processo de transmissão–assimilação dos conteúdos cognitivos (FUSARI & FERRAZ, 2001: 47).

O Ensino–aprendizagem em Artes Visuais lida com a complexidade das nossas sociedades e busca colocar em prática conhecimentos sobre as artes, sobre as demais áreas de conhecimento e sobre temas transversais. Não obstante, busca, igualmente, refletir “sobre o contexto sociopolítico–educativo, regional, nacional e internacional em escolas e sua interação com as práticas que desenvolve” (IAVELBERG, 2003: 43), com inclinação oficial ao respeito à diversidade cultural, com luta ou apoio aos direitos dos povos a expressar e a documentar sua arte (IAVELBERG, 2003).

A abordagem Decolonial, cujas genealogias se remontam ao século XIX, tem se mostrado como uma base em que o local não pode ser sepultado em face a desejos coloniais internos e externos; em face a projetos globais de ordem predatista. Os males coloniais, tão arraigados à realidade social brasileira, advêm de uma estrutura que reafirma hierarquias, silencia corpos e culturas, apaga narrativas minoritárias.

Em uma via oposta a esses empreendimentos causadores de traumas e violências, a consciência Decolonial para o ensino/aprendizagem em Artes Visuais reforça o coro de uma sociedade da diversidade em que local e global podem assumir uma condição interatuante, consciente dos efeitos indissociáveis entre ensino, pesquisa e prática política.

NOTAS

01. Partimos da ideia de contemporâneo como um campo de disputas pelo reconhecimento sociocultural, pelas autoafirmações étnicas

e identitárias e pelo questionamento da concepção das histórias e dos dispositivos os quais construíram narrativas excludentes ou silenciadas (ALBÁN, 2011).

02. Para termos de compreensão das diferenças entre os pensamentos Pós–Colonial e Decolonial, Walter Mignolo (2003) observou que o Pensamento Pós–Colonial possuía, como fronteira cronológica da modernidade, o século XVIII do Iluminismo. Todavia, em virtude das problemáticas de Mignolo e do pensamento Decolonial serem ancoradas nas heranças coloniais dos impérios espanhol e português, o autor, com a pretensão de não excluir a lógica colonialista da América Latina, optou pelo século XVI como horizonte de um sistema mundial Colonial/Moderno e, portanto, de primeira ordem, se comparado aos efeitos posteriores do Iluminismo e da Revolução Industrial (ver também CASTRO–GÓMEZ & MENDIETA, 1998).

03. A colonialidade do poder, podemos destacar, detecta a leitura de raça e do racismo como o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema–mundo (BALLESTRIN, 2013).

04. Ao preferirem uma maioria de pensadores ocidentais eurocêntricos como principais instrumentos teóricos, caso de Foucault, Derrida e Gramsci, o Grupo Latino Americano de Estudos Subalternos traíram seu objetivo principal de produzir estudos a partir de e para o Sul (BALLESTRIN, 2013).

05. A Amazônia é um território vasto que se alastra por nove nações: Brasil, Peru, Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa. Foi palco de processos de ocupação distintos, apresenta uma variedade complexa de agrupamentos e organizações sociais, desde as tradicionais etnias indígenas e quilombolas até as mesclas dos grandes centros urbanos e cosmopolitas, alguns com mais de 8 milhões de habitantes (GRUZINSKY, 2001; MIGNOLO, 2010). Muitas vezes concebida como “Amazônias”, dada sua diversidade cultural e natural, esse espaço heterogêneo e conflituoso, geralmente em virtude de interesses de diversos projetos de ocupação e de capitalização de seus recursos naturais e biodiversidade, necessita, dentro desse entendimento, de contínuos olhares críticos para que se delineie discursos sociais e visuais alocados em seu interior (GRUZINSKY, 2001).

06. A entrevista com João de Jesus Paes Loureiro foi realizada no dia 12/05/2016.

07. O FotoPará ocorreu entre os anos de 1982 a 1984. A partir dessas experiências de trocas e discussões de processos fotográficos, na passagem de 1983 para 1984, nasceu a FotoAtiva, gerida paralelamente à fundação do Grupo FotoPará e mais tarde transformada em Associação (MOKARZEL, 2014).

08. Miguel Chikaoka tem uma trajetória local que remonta ao começo da década de 1980, quando abandonou a carreira de engenheiro para trabalhar como repórter fotográfico em Belém. Paulista, nascido em Registro, interior de São Paulo, é ainda hoje um grande artista e educador, participante ativo de grandes iniciativas fotográficas para o Estado (ver mais em MOKARZEL, 2014).

09. A Galeria Ângelus, juntamente com a Galeria Theodoro Braga, funcionou no Teatro da Paz, sendo a primeira localizada na área do *foyer* do prédio. A Galeria Theodoro Braga, não obstante, funcionou nos fundos do teatro, área correspondente à sua função administrativa. Embora a Ângelus tenha encerrado suas atividades em 1983, a Theodoro Braga ainda ficou no local até seu fechamento em 1985, quando, então, foi transferida para um novo espaço na Fundação Cultural Tancredo Neves, Centur (MEDEIROS, 2012).

10. Devo destacar, por conseguinte, que além da participação como membro do *Grupo de Estudos Culturais na Amazônia* (GECA) desde 2011, tive a participação e amizade do Professor Dr. Agenor Sarraf como meu co-orientador de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA), juntamente com meu orientador, Dr. Ernani Pinheiro Chaves (PPGFIL/PPGA/UFPA).

11. É válido acrescentar que a formação do docente trafegou pelos Estudos Culturais Britânicos e pelas perspectivas Pós-Colonial e Decolonial, com ênfase em autores como Stuart Hall, Homi Bhabha e Walter Dignolo, de maneira a compreender, sob lentes contra-hegemônicas, processos de identidade, a oralidade em narrativas e memórias afroindígenas no contexto na Amazônia Marajoara.

12. Dentre os documentos legais que podem amparar este posicionamento, damos ênfase à

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, artigo 205, que trata do direito de todos à educação; à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9.394, sancionada em 1996, a qual torna a disciplina Arte como obrigatória; e às Leis n. 10.639/ 2003 e 11.645/ 2008, as quais discorrem sobre a obrigatoriedade da inserção na escola do tema das Relações Étnico-Raciais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBÁN, A. Estéticas Decoloniales y de Re-existencia: entre Memorias y Cosmovisiones. In: HAIDAR, J.; GUEVARA, G. V. (Org.). **La Arquitectura del Sentido II: La Producción y Reproducción en las Prácticas Semiótico-Discursivas**. Coyoacán, México: Escuela Nacional de Antropología y Historia, Instituto Nacional de Antropología y Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa del Mejoramiento del Profesorado - PromeP, 2011, pp. 87–117.

BALLESTRIN, L. América Latina e o Giro Colonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, 2013, pp. 89–117.

BHABHA, H. K. Como o Novo Entra no Mundo: o espaço Pós-Moderno, os Tempos Pós-Coloniais e as Provações da Tradução Cultural. In: BHABHA, H. K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, pp. 292–325.

CASTRO-GÓMEZ, S.; MENDIETA, E. (Org.). **Teorías sin Disciplina: Latinoamericanismo, Poscolonialidad y Globalización en Debate**. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

FLETCHER, J.; CHAVES, E. Arte Contemporânea para Além dos Limites. In: SARRAF, A.; NASCIMENTO, G.; SILVA, J. S.; MALCHER, M. A. (Orgs). **Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia: Cartografias, Literaturas & Saberes Interculturais**. Belém: EditAEDI, 2015, pp. 1082–1097.

FLETCHER, J.; SARRAF, A.; CHAVES, E. Barulhos e Contranarrativas: Percursos Sociológicos e Antropológicos na Contemporaneidade. In: SARRAF, A.; SILVA, J. S. (Orgs). **Cartografias de Memórias: Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia Paraense**. Belém: IFPA, 2015, pp. 57–94.

FUSARI, M. F. R.; FERRAZ, M. H. C. T. **Arte na Educação Escolar**. São Paulo: Cortez, 2001.

GARCÍA CANCLINI, N. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e estética da Iminência**. São Paulo: Edusp, 2012.

GRUZINSKI, S. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, S. A modernidade e os seus Outros: três “momentos” na história das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra. **Artafrica**, 2009, pp. 1–26.

HERKENHOFF, P. Apresentação. In: HERKENHOFF, P. (Org.). **As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional**. Belém: Funarte/SEMEC, 1985, pp. 01–05.

IABELBERG, R. Reorientação Curricular: o Ensino das Artes Visuais no Marco Curricular Construtivista. In: IABELBERG, R. **Para Gostar de Aprender Arte: Sala de Aula e Formação de Professores**. Porto Alegre: Artmed, 2003, pp. 39–46

MEDEIROS, A. 80/90 do 20: as encruzilhadas histórico-geográficas de uma geração. In: 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, v. 1, 2012, pp. 1.893–1.905.

MIGNOLO, W. **Histórias Locais/ Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Desobediência Epistémica**. Retórica de La Modernidad, Lógica de La Colonialidad y Gramática de La Descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MOKARZEL, M. **Navegante da Luz: Miguel Chikaoka e o Navegar de uma Produção Experimental**. Belém: Kamara Kó Fotografias, 2014.

MOKARZEL, M.; MANESCHY, O. Extremos Convergentes. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L. (Org.). **Arte Pará 2009**. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2010, pp. 20–27.

MOUFFE, C. Art Activism and Agonistic Spaces. **Art & Research**, v. 1, n. 02, 2007, pp. 01–05.

PAES LOUREIRO, J. J. Um Novo Espaço. In: **Arte Pará 82**. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1982, pp. 2–3.

_____. Por uma Fala Amazônica sobre a Cultura. In: HERKENHOFF, P. (Org.). **As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma Visualidade Regional**. Belém: Funarte/SEMEC, 1985, pp. 111–122.

_____. As Fontes do Olhar. In: PAES LOUREIRO, J. J. **A Arte como Encantaria da Linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008, pp. 219–224.

PINHEIRO JUNIOR, O. A Visualidade Amazônica. In: HERKENHOFF, P. (Org.). **As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma Visualidade Regional**. Belém: Funarte/SEMEC, 1985, pp. 89–100.

PINTO, S. R. O pensamento social e Político Latino-americano. **Revista Sociedade e Estado**, [S.l.], v. 27, n. 2, 2012, pp. 337–359

RANCIÈRE, J. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, G. L. Antropologias Mundiais: para um Novo Cenário Global na Antropologia. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 21, n. 60, 2006, pp. 147–185.

SAID, E. **Culture and Imperialism**. New York: Vintage, 1994.

SARLO, B. **Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina**. São Paulo: Editora UFRJ, 2000.

SCHMIDT, R. T. Pensamento-compromisso de Homi Bhabha: Notas para uma Introdução. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses: textos seletos de Homi Bhabha**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 13–61.

VALENCIA, I. H. Antropología Y Estudios Culturales: entre el Teorizar de la Política y la Politización de la Teoría. **Tabula Rasa**, Bogotá, Colômbia, n. 15, 2011, pp. 95–111.

SOBRE O AUTOR

John Fletcher é professor efetivo do curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes Visuais (FAV/UFPA). Doutor em Antropologia pelo PPGA/UFPA e Mestre em Artes pelo PPGArtes/UFPA. Durante o Doutorado, realizou estudos e pesquisas na Universidad del Cauca, cidade de Popayán, bem como na cidade de Santiago de Cali, ambas na Colômbia (primeiro semestre de 2015). Possui pesquisa a qual envolve Arte Contemporânea na Amazônia, Teoria Antropológica, Antropologia Visual, Decolonialismo e Pós-Colonialismo. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

GRADA KILOMBA E ROSANA PAULINO: DUAS PÉROLAS NEGRAS ATLÂNTICAS À BEIRA DO TEJO – LEMBRANÇAS DO OLHAR, DO ESCUTAR E DO OBSERVAR

Luzia Gomes Ferreira
FAV/ICA/UFPA

Resumo

Neste artigo de percurso expositivo, apresento as minhas lembranças de visitante-poeta nas exposições «*The Most Beautiful Language*» e «*Secrets to Tell*» de Grada Kilomba, e «*Atlântico Vermelho*» de Rosana Paulino, ambas realizadas na cidade de Lisboa em outubro de 2017. Assim como, teço reflexões problematizadoras sobre exposições, arte, racismo e lugar de enunciação artística. Regresso a Lisboa em pensamento, imagens, palavras, água e som para afirmar que representatividade negra importa nas duas margens atlânticas. E sigo almejando que no Brasil e em Portugal num futuro bem próximo, exposições como a da Grada Kilomba e da Rosana Paulino, sejam constantes e não, raras pérolas negras.

Palavras-chave:

Atlântico; Exposições de Arte; Grada Kilomba; Rosana Paulino; Tejo.

“Tente usar a roupa que eu estou usando!
Tente esquecer em que ano estamos
Arranje algum sangue, escreva num pano
Pérola Negra, te amo, te amo”
(Luiz Melodia)

TEZ NEGRA NO INTERIOR EXTERNO DA ARTE BRANCA

Sou museóloga de formação, professora do curso de Museologia, lotada na Faculdade de Artes Visuais (FAV) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA) e ministro atividades curriculares do Núcleo de Teoria Museológica, ainda que, enquanto museóloga, compreenda a indissociabilidade entre teoria e prática/prática e teoria na Museologia.

Como bem nos lembra Nicholas Mirzoeff: “[...]‘teoria’ não são só palavras numa página, mas também

Abstract

In this expositive article I present my memories as a visitor-poet at the exhibitions “The Most Beautiful Language” and “Secrets to Tell” by Grada Kilomba and “Atlântico Vermelho” by Rosana Paulino, both held in the city of Lisbon in October 2017. As well as I have problematizing reflections about expositions, art, racism and place of artistic enunciation. I return to Lisbon in thought, images, words, water and sound to affirm that black representation matters on the two Atlantic Margins. And I am still aiming that in the near future expositions such as Grada Kilomba’s and Rosana Paulino’s are constant in Brazil and Portugal and not rare black pearls.

Keywords:

Atlantic; Art Expositions; Grada Kilomba; Rosana Paulino; Tejo.

coisas que se fazem. (...) Abrir a teoria não é uma posição anti-teoria, mas é contra o elitismo como um fim em si mesmo. (...) Abrir a teoria é uma injunção para ser tão inclusivo quanto possível.” (MIRZOEFF, 2018). Nesse sentido, concebo as exposições como a materialização simbiótica da teoria e da prática sem hierarquização. Contudo, não romantizo as exposições, pois tudo que é da ordem da construção humana nas sociedades ocidentais estruturadas pelas hierarquizações de raça, gênero, classe, geração, nacionalidade e tantas outras formas de estabelecer opressões não tem neutralidade; é passível de falhas e equívocos. Nos processos e projetos expositivos temos historicamente as presenças de alguns/algumas e as ausências de tantos/as outros/as.

Tampouco considero a expografia a parte mais importante das instituições museológicas, embora

não conceba museu sem exposição. Por outro lado, não é possível desconsiderar outros espaços realizadores de exposições, como as galerias de arte, centros culturais e institutos de artes. Essas exposições também interessam-me e eu as visito.

Neste artigo não pretendo realizar um histórico das exposições nos museus nem fora deles, nem uma análise expográfica numa perspectiva museológica e nem de crítica de arte, até mesmo porque não sou crítica e nem curadora. Lançando mão da minha licença poética de poeta, almejo construir um texto sobre as minhas lembranças do olhar, do escutar, do observar e do participar de exposições como parte integrante do público. Este é um texto das minhas memórias expositivas, as quais sempre me proporcionaram viajar sem sair do lugar. Quase sempre não me vejo nas telas, nos vídeos, nas fotografias, nas instalações, nas legendas, nos textos curatoriais, na curadoria, nem no “público em geral”, que na maior parte do tempo nas exposições de arte é um público específico. Por isso, relatar as minhas lembranças sobre as exposições «*The Most Beautiful Language*» e «*Secrets to Tell*» da artista portuguesa Grada Kilomba realizada na cidade de Lisboa em 2017, e «*Atlântico Vermelho*» da artista brasileira Rosana Paulino também ocorrida na mesma cidade, no mesmo ano e período, é uma forma de falar da importância do se ver através das duas artistas nos espaços hegemônicos das artes visuais, nos quais, quase sempre as pessoas negras são invisíveis enquanto artistas, curadoras e público.

Antes de adentrar especificamente às exposições das artistas Grada Kilomba e Rosana Paulino, é necessário tecer algumas considerações sobre arte e racismo, assim como sobre exposição de forma mais ampliada. Conforme pontua a autora Djamilia Ribeiro: “[...] a arte não está descolada dos valores da cultura e tampouco é neutra. (RIBEIRO, 2018, p. 62). A escritora continua sua reflexão sobre arte: “[...] Não é possível falar de política, sociedade e arte sem falar de racismo e sexismo.” (RIBEIRO, 2018, p. 78). Por mais repetitivo que seja para nós acadêmicas/os negras/os e artistas negras/os é sempre válido enfatizar que ainda hoje as artes negras (afrodiáspóricas e africanas), em muitos contextos brasileiros e internacionais, estão ausentes nas referências teóricas da História da Arte, da Filosofia da Arte, da Crítica de Arte e da Curadoria de Arte.

No tocante ao Brasil, por mais que tenhamos artistas negras e negros produzindo e tensionando as relações raciais artisticamente, bem como abordando outros temas, continuamos sendo invisibilizadas/os como parte integrante da História da Arte Brasileira. Como o racismo é perversamente um elemento estruturante da sociedade brasileira, é evidente que o mesmo também atravessa a cadeia operatória do sistema da arte. Por isso, precisamos nominá-lo, para combatê-lo!

Quase sempre ao ser questionada sobre exposições visitadas por mim, as pessoas querem ouvir as minhas reflexões enquanto museóloga e não como parte do público. Considero isso um aspecto interessante, pois a minha formação em Museologia, aos olhos de outras pessoas me “habilita” ter uma análise técnica e conceitual da expografia como o todo, independente do tema exposto. Contudo, caras leitoras e caros leitores nem sempre estou interessada em analisar tecnicamente e conceitualmente as exposições que visito. Há momentos que apenas desejo descansar o meu olhar, ter uma experiência estética e contemplar obras que são significativas para mim. Outro fato que constantemente ocorre é das pessoas considerarem que por ser negra e refletir sobre questões raciais na minha produção e trajetória acadêmica, só desejo visitar exposições e museus que tratem dessa temática.

Curiosamente, tanto em Portugal quanto aqui no Brasil, sempre ouço que “devo” visitar o museu do Quai Branly em Paris, ainda que, particularmente, nas raras vezes que penso em conhecer “a cidade luz e do glamour ocidental”, o museu que vem à minha cabeça é o “*D’Orsay*”. Porém, não sei porque as pessoas acreditam que tenho uma vontade atlântica de conhecer Paris e, acima de tudo, que sinto um desejo incondicional de ver o “*Quai Branly*”. Estou mais para Istambul do que para Paris e muito mais curiosa para adentrar o «*Museu da Inocência*», criado pelo escritor turco Ohan Pamuk após ter escrito o romance com o mesmo nome, o qual li e me fascinei pela história de amor entre Kemal e Füsün permeada pelo colecionismo, tendo o museu como espaço de materialização dessa relação amorosa. Sem falar que, ter assistido o filme «*O Som de Istambul*» (2005) de Fatih Akin, cineasta alemão de ascendência turca, despertou em mim o desejo de atravessar o Estreito de Bósforo, ouvindo a banda

«*Light in Babylon*»². Istambul é uma cidade que é tão minha de tão distante que é de mim. Tudo isso para afirmar o seguinte: ser mulher negra é parte da minha existência, mas não é a limitação do meu ser. Nesse sentido, concordo com a reflexão da Grada Kilomba que segue abaixo:

Quero ter essa liberdade humana de ser eu. (...) Precisamos focar nas nossas competências, no modo como estamos transformando as agendas e os discursos. O que me interessa são as pessoas que dialogam comigo, não as outras vozes. Como mulheres negras, feministas que descolonizam o pensamento, precisamos aprender a focar na energia certa. (KILOMBA *apud* RIBEIRO, 2018, p. 109–112).

Outro ponto a ser enegrecido nesse artigo é que, como artista, penso no lugar de enunciação das/os artistas, assim como na liberdade que qualquer artista, independente de raça, gênero, classe, geração e nacionalidade, deve ter para criar e abordar o tema que lhe apetece em seus trabalhos artísticos. Não acredito ser viável exigir que toda/o artista negra/o do contexto afrodiaspórico ou africano tenha uma pauta racial, descolonial com viés político. A artista Rosana Paulino ao ser entrevistada pela *Revista do Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do SESC - SP*, é questionada com a seguinte pergunta: “Para você a obra de arte deve necessariamente ter uma função social e política perante a realidade?” (CPF, 2017, p. 235). A artista responde:

Não, cada uma/um tem direito de seguir o caminho que melhor se adapta, que mais lhe interessa, senão vira uma camisa de força, um gueto. Não posso impor a outras/outros minhas opções mesmo porque não tomar uma atitude política já é uma atitude política e isso tem que ser respeitado. (PAULINO, 2017, p. 235).

Pensando no meu próprio processo de escrita poética, há dias que pelas próprias pressões e opressões sociais sou levada e escrever sobre o racismo que me assola enquanto mulher negra, especialmente, quando leio nos jornais notícias como a do assassinato do adolescente Marcos Vinícius de 14 anos, morto pela polícia a caminho da escola numa operação no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, em junho de 2018, o que me levou a escrever o poema «*é PRoCiSo chOrAr!*». Foi desolador constatar como a morte desse adolescente não gerou comoção nacional e facilmente caiu no esquecimento, apenas nos afirmando que vidas negras não importam. Por outro lado, há momentos que faço uma poesia

como «*o CoCHiLo dA IUA*» para homenagear a pintora e poeta coreana Shin Saimdang, que viveu no século XVI. Ao assistir a série da Netflix «*Saimdang, A Memória das Cores*», fiquei arrebatada por essa artista e fui pesquisar sobre a mesma e desdobrei essa investigação em poesia. Com isso, quero dizer o seguinte: os nossos olhares sobre as produções artísticas de artistas negras e negros deve ser plural, porque nós negras e negros não somos uma massa homogênea. Porém, não penso a arte fora do campo político e nem percebo as/os artistas como seres apáticas/os ao mundo que as/os cerca. E se tratando do contexto brasileiro e não só, é preciso não esquecer as palavras do intelectual, ativista e artista Abdias do Nascimento, invisibilizado nos nossos estudos em arte e sobre arte na academia. Ele nos lembra o seguinte:

[...] sem exceção, tudo o que sobrevive ou persiste da cultura africana e do africano como pessoa, no Brasil, é a despeito da cultura ocidental europeia e dominante, do “branco” brasileiro, e da sociedade que, há quatro séculos, reina no país. Os africanos e seus descendentes, os verdadeiros edificadores da estrutura econômica nacional, são uns verdadeiros coagidos, forçados a alienar a própria identidade pela pressão social, se transformando cultural e fisicamente em brancos. (NASCIMENTO, 2017, p. 153).

Concordo com as palavras do Abdias do Nascimento. Contudo, graças a ele e a tantas/os outras/os artistas negras e negros que vieram antes de nós, podemos chegar ao século XXI mesmo com as nossas chagas abertas e afirmar que temos individualidades, subjetividades e licença poética. Evidenciar esses aspectos em nossos trabalhos artísticos, também é um ato político. Sobre individualidade Milton Santos refletiu:

A individualidade é uma conquista demorada e sofrida, formada de heranças e aquisições culturais, de atitudes aprendidas e inventadas e de formas de agir e de reagir, uma construção que, ao mesmo tempo, é social, emocional e intelectual, mas constitui um patrimônio privado, cujo valor intrínseco não muda a avaliação extrínseca, nem a valoração objetiva da pessoa, diante de outro olhar. No Brasil, onde a cidadania é, geralmente, mutilada, o caso dos negros é emblemático. Os interesses cristalizados, que produziram convicções escravocratas arraigadas, mantêm os estereótipos, que não ficam no limite do simbólico, incidindo sobre os demais aspectos das relações sociais. Na esfera pública, o corpo acaba por ter um peso maior do que o espírito na formação da socialidade e da sociabilidade. (SANTOS, 2000, p. 03).

Em alguns seguimentos artísticos brasileiros, sejam dentro ou fora da academia, ainda sinto que falar de racismo é quase um tabu, um palavrão a ser evitado. Podemos falar de temas herméticos da moda acadêmica contemporânea, herdados especialmente da Europa e dos Estados Unidos. Todavia, ainda há, por parte de alguns e algumas, a resistência em trazer as discussões raciais para o âmbito das artes. Não se estranha os ínfimos números de artistas negras e negros nacionais e internacionais nas Bienais de São Paulo, por exemplo. Ter um ou no máximo cinco, não é representativo do todo, até mesmo porque as mostras das Bienais que visitei nunca contei no máximo cinco artistas brancos/as nas pontas dos dedos. Aliás, os/as brancos/as não se contam, eles e elas estão infinitamente em maior número nos eventos artísticos brasileiros e não só. Afinal de contas, apesar da arte ser feita e consumida por pessoas atravessadas pelo privilégio e desprivilégio da cor da pele, há setores que insistem em dizer que “a arte não tem cor”. Não causa incômodo ser praticamente inexistente os curadores negros e as curadoras negras reconhecidos/as no cenário nacional. É normatizada a ausência de autores negros e autoras negras na literatura acadêmica no campo das artes, assim como no exercício da docência em institutos de artes nas universidades públicas brasileiras. Conforme nos lembra Fanon: “O racismo avoluma e desconfigura o rosto da cultura que o pratica. A literatura, as artes plásticas [...] quer se proponham fazer-lhe o processo ou banalizá-lo, restituem o racismo” (FANON, 2012, p.279).

Para escrever esse artigo, parei para reler alguns textos e pesquisar outros mais atuais. Nessa busca, encontrei a *Revista Select: Arte e Cultura Contemporânea*, edição 40, Set/Out/Nov, ano 07, 2018. A revista está muito interessante e apresenta na capa um trabalho da artista negra estadunidense Nona Faustine, que faz parte da mostra *Histórias Afro-Atlânticas*, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e no Instituto Tomie Ohtake, na cidade de São Paulo, 2018. Visitei a referida exposição em julho do corrente ano. Comprei a revista porque queria ler a matéria «*A História das Exposições é a Nova História da Arte?*». A chamada é a seguinte:

A história das exposições vem ganhando frente em estudos da arte contemporânea. Ao

mesmo tempo, exposições históricas vêm sendo remontadas, mostrando o papel que as instituições desempenham na legitimação de obras e artistas. A seguir, curadores, gestores e professores discutem se história das exposições representa a nova história da arte. (SELECT, 2018, p. 38).

Apesar da importância do tema tratado na matéria, para mim enquanto museóloga, professora e pesquisadora num curso de Museologia que funciona dentro de uma Faculdade de Artes Visuais, o que mais chamou à minha atenção ao ler a matéria é que os rostos dos/as curadores/as, gestores/as e professores/as exibidos ao lado das suas reflexões, são todos rostos brancos. Sim, tenho o olhar treinado para esses pequenos-grandes detalhes, porque estou sempre à procura das minhas e dos meus. Nessa matéria senti falta de rostos e nomes como: Diane Lima, Fabiana Lopes, Alexandre Araújo Bispo, Renata Felinto, Hélio Menezes, por exemplo. Mais uma vez, peca-se ao não trazer para a reflexão o pensamento de curadoras/es, gestoras/es e professoras/es negras/os para o centro de um debate tão importante para quem atua no campo das artes, dos museus e da Museologia. Nesse sentido, mais uma vez, é mostrado que o pensamento teórico sobre quaisquer aspectos das artes, ainda é majoritariamente branco no cenário brasileiro. Como bem relata o artista-curador Daniel Lima:

Talvez a arte contemporânea seja a mais segregada de todas as instituições culturais, e tem de repensar como lida com as questões raciais no Brasil, em seus acervos, em suas equipes de trabalho, a própria função do museu, a própria ideia de instituição e a sua relação com a sociedade. (LIMA, 2017).

Criar exposições é uma forma de apresentar leituras de mundo e não podemos ter apenas um único ponto de vista e olhar sobre esse mundo tão grande e diverso, que não conheço em sua totalidade. Por isso, ao conceber e materializar exposições é preciso entender que: artes negras importam; artistas negras e negros importam; curadoras negras e curadores negros importam; críticas negras e críticos negros importam; historiadoras da arte negras e historiadores da arte negros importam e o pensamento negro importa. Ademais, seja no Brasil ou na Europa, é preciso se atentar para a reflexão da Daniela Labra na sua crítica intitulada «*Sem Paternalismo Nem Vitimização*», na Revista Select de Arte e Cultura Contemporânea (2018) sobre a Bienal de Berlim que teve curadoria da curadora sul-africana Gabi

Ngcobo com o título *We Don't Need Another Hero* (Nós Não Precisamos de Outro Herói), título de uma música da Tina Turner.

Se a Modernidade como projeto civilizatório foi falha e violenta, a fórmula de dominação cultural da cartilha eurocentrada esgotou-se há muito. Portanto, o Ocidente precisa admitir, sem paternalismos ou vitimização, sua ignorância arrogante sobre os processos históricos dos que chamam de outro identitário. Com esse recado a 10(Bienal de Berlim, traz ensinamentos que vão além do politicamente correto e deve ser vista com atenção na história das exposições recentes de arte contemporânea. (LABRA, 2018, p.103).

Visito exposições para ver gente a partir das coisas criadas e recriadas pelo labor humano. A partir dessas coisas que se desdobram em diferentes materialidades e visualidades, procuro compreender a minha existência e a das minhas e dos meus semelhantes. Porque as coisas carregam em si pedaços de gente, fragmentos de pessoas que nunca se viram e que talvez nunca se verão, que existiram em tempos e espaços distintos ou que coexistiram, ou coexistem ao mesmo tempo, em pontos distantes. As coisas transportam consigo partes de gente de todo o mundo e de um só lugar do planeta que habitamos com as suas perversas e arbitrarias fronteiras concretas e imaginárias.

A partir de agora atravessarei para a outra margem do atlântico e aportarei na beira do Tejo em Lisboa, mergulhando nas lembranças do meu corpo negro percorrendo as exposições da Grada Kilomba e da Rosana Paulino. Convido você, cara leitora e caro leitor para viajar comigo até a cidade de Luz Boa embalada/o ao som palavrado de uma das músicas que mais me embalou nas noites lisboetas: «Sodade». Morna que ficou para a posteridade gravada e grafada na voz da caboverdiana Cesária Évora.

Quem mostra bo es caminho longe?
Quem mostra bo es caminho longe?
Es caminho pa São Tomé

Sodade
Sodade
Sodade
Des nha terra, São Nicolau

Si bo screve m',
M' ta screve bo
Si bo squece m'
M' ta squece bo
Até dia qui bo volta

Sodade
Sodade

Sodade
Des nha terra, São Nicolau
(Amândio Cabral, Armando Zeferino e Luís Morais)

LISBOAR: O INFINITIVO DAS MINHAS LEMBRANÇAS EFÊMERAS

Morei em Lisboa ininterruptamente de novembro de 2014 à março de 2018 para realizar o meu doutoramento em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT). Em 05 de março de 2018 defendi a tese intitulada «*A Poética da Existência nas Margens: Percursos de uma Museóloga-Poeta pelos Circuitos Artísticos da "Lisboa Africana"*» sob a orientação do Professor Doutor Marcelo Cunha (UFBA/ULHT). Em Lisboa pude vivenciar o que é viver na casa do ex-colonizador. Na maior parte do tempo, não gozei da benesse de ser uma professora-doutoranda na Europa. Nem como brasileira eu era vista e sim, como africana, com todos os estereótipos, racismo, xenofobia e violência exercido sobre os corpos das africanas e dos africanos em solos europeus ditos civilizados, mas de barbárie constante. Porém, tudo isso me possibilitou ter uma outra experiência e sem deslumbramento que muitas brancas e muitos brancos brasileiros/as têm por estarem na Europa dos "clássicos-cânones-brancos acadêmicos". Estava no "não-lugar" e na "fronteira", tendo de negociar o ser várias em uma: mulher, negra, baiana, nordestina, sulamericana, imigrante, acadêmica, arTVista, poeta. Estranhei e entranhei-me na cidade de Lisboa, como se ela fosse minha, e é. Conforme escreveu, Abdulai Sila: "A vida em si, já é uma viagem. Uma viagem sem local, nem data de regresso, sem direito a compensação em caso de descaminho. Por isso, todo ser humano é um nómada. Por isso, há que se sentir em casa onde quer que se esteja." (SILA, 2018, p.31). Não sinto por Lisboa um ódio extremo e nem um amor exacerbado. Construí a minha Lisboa do semba e do funaná; da moamba e da cachupa; da Linha de Sintra e da Margem Sul; dos bangladeshianos e dos nepaleses; dos Bairros da Mouraria e da Alameda; do cantor Chalo Correia e da cantora Sara Tavares; das poetisas Goretti Pina e Raquel Lima; do Bar Anos60 e da Casa de Show B.leza.

Sempre falo que há três coisas que me fizeram amar Lisboa: a Luz, o Tejo e os Encontros. E o maior encontro que Lisboa me ofertou foi comigo mesma, tive de aceitar a arte que habita em mim como parte do meu ser nesta existência. E

na fronteira entre o amor e o desamor, ganhei a prenda mais valiosa de todas: a «*Poesia*». Em Lisboa renasci poeta acolhida pelas águas tejanas, imersa nas águas do Paraguacú. À poesia foi a seta indicativa dos caminhos de aconchego nas ruas frias de sol brilhante. À poesia me fez encarar de frente os meus sucessos e fracassos, as minhas alegrias e tristezas. Compreendi que é importante dizer «*não sei, não quero, não gosto e não posso*». À poesia me ensinou que em qualquer casa-mundo em que eu esteja, as palavras abrigam-me e acolhem-me. “[...] Procuo o meu território numa folha branca; um caderno cabe num saco de viagem. Portanto, onde quer que ponha as minhas malas, estou em casa” (DIOME, 2004, p.210). Escrever poesia na terra do ex-colonizador para mim foi revolucionário enquanto pessoa e pesquisadora, porque essa revolução passou pelo meu corpo, ela é minha e essa autoria ninguém arranca de mim, por isso:

Não acredito em nenhuma liberdade revolucionária que não passe pelo meu corpo de menina-mulher da pele preta; Que não venha das minhas entranhas de vida sanguínea; Que não entenda o meu mundo atlântico de ventanias intempestivas; Que não escute a minha voz de melodias cromáticas; Que não aceite as minhas ancas que reboam num bailado de flor desabrochando na primavera de sol frio; Que não percorra as linhas retas e sinuosas da minha matéria humana de desejos ardentes... Não acredito em nenhuma liberdade revolucionária que não poetise a reinvenção fragmentada de cotidianos do meu corpo de menina-mulher da pele preta...” (GOMES, 2017, p.38).

Estudar Arte Africana Contemporânea em Lisboa, possibilitou-me perceber outras facetas do sistema de arte português. Indignava-me a perpetuação de compartimentação da África para o onanismo europeu desprazeroso. Ouvi por mais de uma vez, que, se quisesse pesquisar arte africana contemporânea dos países africanos de língua oficial não portuguesa, seria mais fácil. Se fosse de língua francesa, teria de ir para a França ou Bélgica e, se fosse de língua oficial inglesa, para a Inglaterra; e mais: sempre com a ressalva de que esses países da Europa possuíam arquivos muito bem organizados sobre as suas ex-colônias. Ouvia sem sorrir e indagava-me: como ainda era possível, em pleno século XXI, a Europa continuar olhando para a África e para as pessoas africanas como propriedades suas?

A falta de constrangimento alheio é algo que me constrange. Não estou dizendo que é para queimar

os arquivos, porque mesmo não confiando neles, os considero importantes fontes de pesquisa. O meu incômodo era com a naturalidade de conceber que a arte africana contemporânea tem de ser analisada sob olhar dos países colonizadores de outrora com seus corpos investigativos brancos. Eu sei que muitas dessas mulheres e homens europeus que me deram essa “dica investigativa” não estavam estabelecendo comigo uma relação de equidade humana, pois para muitos/as deles/as, os nossos corpos negros ainda são móveis que podem ser usados, explorados e manipulados a seu bel-prazer. O mais angustiante era que raramente ouvia que deveria participar da Bienal de Dakar no Senegal ou do FESPACO em Burkina Faso, mas que eu tinha de visitar o pavilhão africano da Bienal de Veneza na Itália, o que não fiz, porque não tive dinheiro para visitar nenhuma das duas bienais.

Após morar quatro anos em Portugal, constatei que tanto os/as descendentes dos grupos colonizadores quanto os/as dos grupos colonizados saíram sequelados/as desse processo desumano. Mas as dores dos corpos negros como o meu, muitas vezes são resumidas a «*mimimi*», «*vitimismo*» ou «*coitadismo*», dentro e fora do espaço acadêmico. Continuamos seguindo o curso não-natural das coisas, habitando as geografias do passado e reproduzindo os desvalores coloniais no presente. Aimé Césaire, em seu texto «*Discurso Sobre o Colonialismo*» (1978), escreveu o seguinte:

Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. (...) Nenhum contacto humano, mas relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em criado, ajudante, comitê, chicote e o homem indígena em instrumento de produção. (...) Eu falo de sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas. (...) eu falo de milhares de homens sacrificados no Congo-Oceano. Falo dos que, no momento em que escrevo, cavam à mão o porto de Abidjan. Falo de milhões de homens arrancados aos seus deuses, à sua terra, aos seus hábitos, à sua vida, à vida, à dança, à sabedoria. (CÉSAIRE, 1978, p. 25).

Penso que a arte contribui para ultrapassarmos a barreira da teoria para a prática cotidiana. Isso exige um exercício constante do repensar a



Figura 1 – Na esquerda: Eu e a artista doutora Grada Kilomba na vernissage da Exposição «*Secrets to Tell*» no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, 2017. Foto: Bia Leonel.

Na direita: eu e a artista doutora Rosana Paulino na abertura da Exposição «*Atlântico Vermelho*» no “Padrão dos Descobrimentos”, 2017. Foto: Jorge Valadas.

si mesmo e a nossa relação com as pessoas ao nosso redor. Não poderia deixar de mencionar que na minha viagem inversa, encarar o desafio de fazer uma investigação em solo europeu, tendo a arte africana contemporânea como pano de fundo, foi tenso e intenso. Quase sempre ocorreu ao contrário: os europeus foram para a África ou para as Américas, a fim de investigar-nos. No Brasil, lemos muitas coisas sobre nós mesmas/os escritas pelos “brasilianistas”. Durante muito tempo, li muito sobre o continente africano através dos “africanistas”. Estando no Velho Mundo, observei as suas chagas abertas e até agora, não canso de perguntar-me: quando os europeus e as europeias vão olhar para si

mesmos/as, autoetnografar-se e desconstruir a ideia equivocada de “seres universais”?

Esta reificação colonial mistifica o europeu, tomando-o como símbolo universal do humano, e aprisiona o colonizado naqueles referenciais fetichizados que se criaram para o Negro, esperando sempre deste que seja emotivo, sensual, viril, lúdico, colorido, infantil, banal. O mais próximo possível da natureza e distante da civilização. Quando não é exótico, ou inexistente em relação àquilo que se entende por Humano, o negro é apresentado apenas como expressão de tudo o que é ruim. (FAUSTINO, 2013, p.221).

É interessante pontuar que a Europa legitimou impositivamente o seu conhecimento como “universal”. Os brancos europeus e as brancas

européias quase sempre se consideram “universais”, mas, na maioria das vezes, não utilizam as suas próprias teorias para pensarem a si mesmos/as e ao seu micromundo. Os seus problemas de pesquisas quase sempre, somos nós, o que eles construíram como “os outros”. Paremos de ver a Europa como o modelo civilizatório, não fiquemos apenas admirando as cidades europeias como se estivéssemos num museu a céu aberto com vitrines bem montadas, porque não é só aqui que jogamos a sujeira para debaixo do tapete. Vi muitos problemas no Velho Mundo, por lá há que se resolver a xenofobia, a islamofobia, a ciganofobia, o racismo, o machismo, a exploração da mão de obra dos/as imigrantes, a carístia da habitação, sem falar na crise do vazio das almas europeias, tão bem apresentada no livro a «*A Festa da Insignificância*», do Milan Kundera (2014). O bem estar social europeu, que muitas/os de nós sulamericanas/os elogiamos, não é para todas e nem para todos. Foi irônico chegar no momento de pausa da minha tese e perceber que a minha busca diaspórica pela África perdida do meu imaginário me fez, de fato, conhecer uma parte da Europa e ter a certeza de que o cineasta Ingmar Bergman olhou a sua própria sociedade por dentro, como raros acadêmicos europeus e raras acadêmicas europeias fizeram.

GRADA E ROSANA: DESCOLONIZANDO O OLHAR, O PENSAMENTO E AS IMAGENS NA CIDADE DE ÁGUAS TEJAS

Durante a realização da minha pesquisa de doutoramento, as exposições de artistas africanos contemporâneos e de outros continentes, foram importantes *locus* de reflexões para mim enquanto investigadora. Entendo que, para além de ver a exposição como uma das ações do processo comunicacional museológico, o espaço expositivo, seja no museu ou em outros locais expositivos, deve ser pensado como um lugar da multivocalidade, que exercite a convivência com diversos saberes e no qual diferentes interpretações das temáticas sejam apresentadas de forma simétrica. Não caio na armadilha perigosa de considerar que as exposições são feitas para o “público em geral”, não espero que todas as exposições retratem a tudo e a todas/os e nem acredito na neutralidade curatorial e conceitual. Como museóloga sei que toda exposição trabalha com recortes. Contudo, incomoda-me quase sempre ver os mesmos recortes, nos quais muitas vezes eu, as minhas e os meus não estamos recortadas/os.

Por isso, me atento constantemente para a reflexão realizada pelo professor doutor Marcelo Cunha:

Expor é revelar/esconder, evidenciar/dissimular, incluir/excluir, iluminar/nublar elementos que seus organizadores e patrocinadores desejam tornar conhecidos ou esquecidos. Neste quadro, a exposição caracteriza-se também como espaço de luta entre poderes daí advindo exclusões, ocultamentos, seleções, promovendo silêncios e omissões. Não pode ser entendida como o fim de um processo, mas, como uma obra alimentada e realimentada permanentemente, articulada e articulando-se com outros elementos e signos do sistema de conhecimentos e de poderes instituídos [...]. (CUNHA, 2006, p.16).

As exposições das artistas Grada Kilomba e Rosana Paulino foram realizadas em 2017, no momento que estava finalizando a escrita da minha tese. Todas/os nós que já escrevemos monografia, dissertação ou tese, sabemos que finalizar o trabalho é tão difícil e complexo quanto iniciar, especialmente, quando os pares acadêmicos não compreendem ou possuem o privilégio de não compreender o nosso trabalho. Ter visto e ouvido a Grada e a Rosana em Lisboa no processo final da tese foi de significativa relevância para compreender que a minha escrita em primeira pessoa, em «*voz única de multiplicidades*», é produção de conhecimento e não um devaneio egóico, nem também literatura. Ainda que eu possa ser estereotipada de agressiva, o que não sou, porque agressivo é o racismo, é o machismo, é o patriarcado, é a LGBTfobia, é a transfobia, é a xenofobia, é a arrogância acadêmica. Foi bom sentir-me à vontade e sem medo para escrever como me convém. Essas duas artistas me fortaleceram naquele momento de vulnerabilidade emocional, de profunda angústia, incertezas, mas também de uma enorme vontade de acabar aquele trabalho acadêmico para trilhar novos caminhos e alçar outros voos.

Grada Kilomba e Rosana Paulino, são duas artistas e intelectuais pelas quais tenho profunda admiração, respeito, e são referências teóricas para mim. Assumo, sou fã das duas! Permito-me escrever com amor, sentimento tão caro para as pessoas negras em geral e para as mulheres negras em específico. Assim como, para mim, já não cabe mais esse “modelo clássico” da neutralidade inexistente na ciência. Ao produzir minha reflexões intelectuais na academia busco escrever com responsabilidade social, honestidade acadêmica e com atitude de afeto. Almejo a beleza da simplicidade na escrita acadêmica. Procuo a

nobreza e a singeleza do simples que aprendi nas poesias de Adélia Prado, Manoel de Barros e Elisa Lucinda. Tento escrever textos com cheiro, com gosto, com boniteza e com afeto. Por isso, trazer as minhas lembranças expositivas para esse artigo faz parte do meu projeto de vida que é descolonizar o meu saber e a minha forma de produzir conhecimento científico. Logo, esse texto não é neutro, ele é atravessado pela minha existência vivida de mulher negra em Lisboa que teve a oportunidade de adentrar aos museus lisboetas para se ver através dos trabalhos da Grada Kilomba e da Rosana Paulino e isso não é uma consideração banal.

• **BIOGRAFIA DE GRADA KILOMBA**



Figura 2 - Imagem retirada da página do HANGAR – Centro de Investigação Artística³.

Grada Kilomba é uma artista e escritora interdisciplinar, nascida em Lisboa e residente em Berlim. Seu trabalho baseia-se em memória, trauma, raça, gênero e descolonização do conhecimento: “quem pode falar?”, Sobre o que podemos falar? E “O que acontece quando falamos?” São três perguntas constantes no corpo de trabalho de Kilomba. Em seu trabalho, ela intencionalmente cria um espaço híbrido entre as linguagens acadêmicas e artísticas, e usa a narrativa como um elemento central para suas práticas decoloniais. Ela é mais conhecida por seu uso subversivo e não-convencional de práticas artísticas, nas quais ela dá corpo, voz e imagem ao seu próprio texto – o que ela descreve como *Performing Knowledge* – usando uma variedade de formatos como Publicação, Performance, Leitura Encenada, Instalação, Filme, Colagem de Texto, Instalação de Some e Vídeo. Ela é autora de *Plantation Memories* (2008) uma compilação de episódios de racismo cotidiano escritos na forma de pequenas histórias psicanalíticas; e o co-editor de *Mythen, Masken und Subjekte* (2005), uma antologia sobre Estudos de Whiteness Crítica. Suas obras de arte foram apresentadas internacionalmente, incluindo: 10. Berlin Biennale; Documenta 14, Kassel; 32. Bienal de São Paulo; Rauma Biennial Balticum; Art Basel; Frieze London, Cape Town Art Fair; 1-54

Feira de Arte Africana Contemporânea, Marrakech; A usina de energia, Toronto; MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, Lisboa; Galeria Avenida da Índia, Lisboa; Centro de Arte Contemporânea da WdW, Roterdão; Museu da Secessão, Viena; Museu Bozar, Bruxelas; SAVYY Contemporary, Berlim; Teatro Maxim Gorki, Berlim, entre outros. Kilomba é representada pela Goodman Gallery em Joanesburgo, África do Sul. (SITE DA GRADA KILOMBA, 2018).

• **BIOGRAFIA DE ROSANA PAULINO**



Figura 3 - Imagem retirada do site de Rosana Paulino⁴.

Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP/, é especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres e Bacharel em Gravura pela ECA/USP. Foi bolsista do Programa Bolsa da Fundação Ford nos anos de 2006 a 2008 e CAPES de 2008 a 2011. Em 2014 foi agraciada com a bolsa para residência no Bellagio Center, da Fundação Rockefeller, em Bellagio, Itália. Como artista vem se destacando por sua produção ligada a questões sociais, étnicas e de gênero. Seus trabalhos têm como foco principal a posição da mulher negra na sociedade brasileira e os diversos tipos de violência sofridos por esta população decorrente do racismo e das marcas deixadas pela escravidão. Possui obras em importantes museus tais como MAM - Museu de arte Moderna de São Paulo; UNM – University of New Mexico Art Museum, New Mexico, USA e Museu Afro-Brasil – São Paulo. Tem participado ativamente de diversas exposições, tanto no Brasil como no Exterior, das quais se destacam as individuais na Galeria Superfície (Atlântico Vermelho, 2016); Mulheres Negras - Obscure Beuaté du Brésil. Espace Cultural Fort Grifoon à Besançon, França (2014); Assentamento. Museu de Arte Contemporânea de Americana, São Paulo, (2013); Tecido Social – Galeria Virgílio, São Paulo, (2010); Rosana Paulino: Obra Gráfica. Galeria Nello Nuno, Fundação de Arte de Ouro Preto (2007) e Centro Cultural São Paulo, (2000). Destacam-se ainda as participações nas Exposições Coletivas: South-South: Let me Begin Again. Goodman Gcape Town, África do Sul (2017); La Corteza del Alma. Galeria Fernando Pradilla, Madri, Espanha (2016); Territórios: Artistas

Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca. Pinacoteca do Estado, São Paulo, SP (2015); Incorporations. Europália 2011. La Centrale Eletrique, Bruxelas, Bélgica; roots and more: the journey of the spirits. Afrika Museum, berg en dau, Holanda (2009); Áfricas-américa: Encuentros convergentes: ancestralidad y contemporaneidad. Bienal de Valencia, Valencia, Espanha. In someone else's skin - bard college - Nova York, USA (2007). Mulheres artistas / olhares contemporâneos - MAC/US/. São Paulo, SP, (2007); Trienal poli/gráfica de san juan: América Latina y el Caribe - San Juan, Porto Rico; IV Bienal do Mercosul - Cais do Porto - Rio Grande do Sul, RS, Brasil; Côte à côte - art contemporain du Brasil - capcmusée d'art contemporain - Bordeaux - França; século XX- Arte do Brasil - Fundação Calouste Gulbenkian - Lisboa - Portugal e Bienal Brasil + 500 - Arte Afro-Brasileira - Fundação Bienal de São Paulo-SP - Brasil. (SITE DA ROSANA PAULINO, 2018).



Figura 4 – Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30,0 cm diâmetro – 1997⁵.

Os trabalhos da Rosana Paulino, já conhecia desde a graduação em Museologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA), mas evidentemente que não me foram apresentados pelas professoras e professores que tive na Escola de Belas Artes (EBA/UFBA) e sim, por um ex-educador do Museu Afro Brasil de São Paulo – SP, que sabia do meu interesse pelas produções artísticas de artistas negras e negros, e me falou da obra «*Bastidores*» da referida artista. Desde então, passei a acompanhar o trabalho da Rosana, não com o objetivo de investigá-lo academicamente, mas sim, pela força transformadora da sua produção visual, que é tão significativa para mim e não está traduzível em palavras.

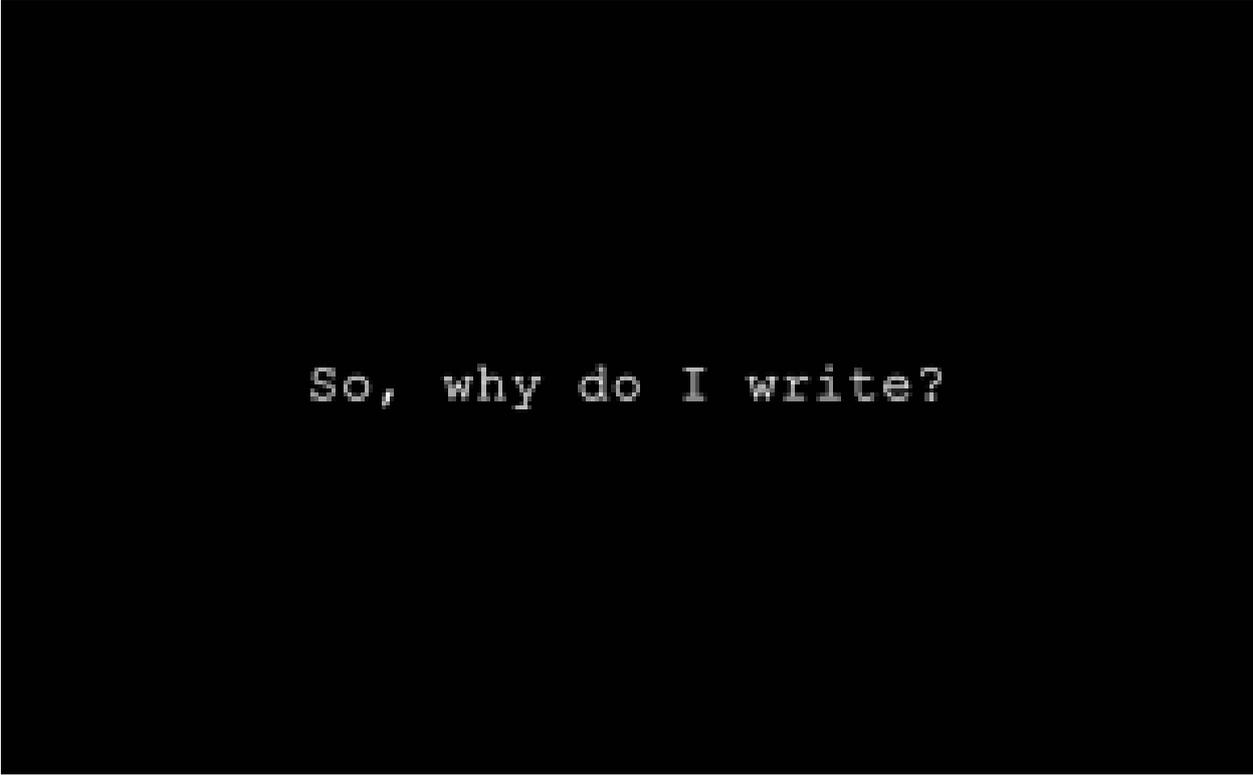
Tive contato com os trabalhos da Grada Kilomba, no período da 32ª Bienal de São Paulo – SP, em 2016, da qual ela participou. Apesar de estar em Lisboa, acompanhava as notícias da Bienal pela internet e comecei a ver amigas e amigos postando reportagens sobre a artista e falando da Residência Artística que ela estava fazendo no Instituto Goethe de Salvador–BA. Lembro-me que numa tarde fria de outono parei de escrever a tese e fui ler e ouvir a Grada. Fiquei fascinada pelo seu trabalho e pela sua voz, me questionei como até aquele momento não a conhecia. Senti a frustração do desconhecimento que não é aleatório e nem voluntário. E mais, fiquei com o gosto ocre na boca da minha imaginação porque os trabalhos dela estavam sendo expostos no Brasil e eu estava em Portugal. Para mim, nada supera a experiência dos meus sentidos com as obras de arte ao vivo e nem sempre à cores. As plataformas online não me satisfazem, não saciam

a minha gana de fruição. Porém, sigo acreditando nos presentes da vida e antes de encerrar o meu ciclo de estadia em Lisboa, eu e a cidade de águas tejas fomos presenteadas com duas exposições da artista e mais duas palestras as quais assisti. Uma no Teatro Maria Matos, com a mediação da jornalista mestra Carla Fernandes e a outra no Hangar - Centro de Investigação Artística, mediada pela professora doutora Manuela Ribeiro Sanches.

• EXPOSIÇÕES À BEIRA DO TEJO

As exposições «*Atlântico Vermelho*» da Rosana Paulino inaugurada no dia 14 de outubro de 2017 no “Padrão das Invasões”, oficialmente denominado de “Padrão dos Descobrimientos”, no âmbito das comemorações de “Lisboa - Capital Ibero-Americana de Cultura (2017) e as da Grada Kilomba «*The Most Beautiful Language*»⁷ na Casa das Índias e «*Secrets to Tell*»⁸ no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), ambas abertas paralelamente no dia 26 de outubro de 2017, coincidentemente ou não, estavam abrigadas em espaços localizados na margem do Tejo, rio este, que deságua no Atlântico e como nos diz a professora, intelectual e feminista negra Carla Akotirene, é preciso:

[...] adotar o Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e a migração forçada de africanas e africanos. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa manifestas nas etnias traficadas como mercadorias, nas culturas afogadas, nos



So, why do I write?

Figura 5 – Grada Kilomba, *The Desire Project*, 2015–2016, instalação de vídeo em três canais, HD, som, 2'46", em loop, duas impressões impressas e uma instalação de altar (miçangas, velas, tigela com café, cachimbo, vidro de água, flor, fezes de madeira).

Créditos: Música de Moses Leo. Encomendado pela 32ª. Bienal de São Paulo⁶.

binarismos identitários, contrapostos humanos e não humanos. No mar Atlântico temos o saber duma memória salgada de escravismo, energias ancestrais protestam lágrimas sob o oceano. (AKOTIRENE, 2018, p. 15).

As exposições estavam em espaços museológicos e galerístico no bairro de Belém, local incomodativo para mim, não pelo grande fluxo de turistas e nem pela interminável fila na Confeitaria do Pastel de Belém, mas sim pelo indigesto “Padrão dos Descobrimentos”. Todas às vezes, que passava naquele bairro, sentia-me violentada, com aquele patrimônio que não me representa, o considero desrespeitoso com as memórias dos meus ancestrais africanos e indígenas. Como investigadora sei que os lugares podem ser ressignificados por diferentes sujeitas e sujeitos, no entanto, marcos como o “Padrão”, símbolo materializado de violências e desumanização não precisam ser reificados e, evidentemente, que por mim, não será. Mas por conta dos acasos da vida, após três anos em Lisboa, pela primeira vez adentrei aquele lugar no dia 02 de Julho de 2017, data na qual nós baianas e baianos comemoramos o dia *«Independência*

*da Bahia»*⁹, para realizar uma visita mediada à convite do Professor Doutor Pedro Schacht da Universidade de Ohio, Estados Unidos. Mediamos em parceria uma visitação na mostra *«Racismo e Cidadania»*¹⁰. Regressei a este local por conta da exposição *«Atlântico Vermelho»* e dei-me conta que as águas com a sua imensa generosidade estava nos ofertando outras narrativas sobre nós mesmas/os a partir de duas pérolas negras atlânticas.

Considero que as exposições *«Atlântico Vermelho»*, *«The Most Beautiful Language»* e *«Secrets to Tell»* foram um grande *axexê*¹¹ para despachar as memórias traumáticas e violentas do colonialismo português. Os nossos ancestrais africanos que foram escravizados aguardavam por essa cerimônia imagética. Acredito que houve festa no *Orum*¹². Não foi uma simples coincidência três exposições num bairro tão evocativo das memórias colonialistas portuguesa, tendo as águas como condutora dos caminhos a seguir. Os corpos negros como o meu que adentraram aquelas salas expositivas, sabiam que não se tratava apenas de exposições no sentido racionalista euro-ocidental,



Figura 6 - Na esquerda: Obra da artista doutora Grada Kilomba na Exposição «*The Most Beautiful Language*», na Galeria das Índias, 2017.

Na direita: Obra da artista doutora Rosana Paulino na Exposição «*Atlântico Vermelho*», no “Padrão dos Descobrimentos”, 2017.
Fotos: Luzia Gomes Ferreira.

mas havia ali toda a simbologia das nossas histórias silenciadas, das nossas memórias fraturadas, das nossas emoções sufocadas, das nossas existências sequestradas. Os trabalhos artísticos apresentados por Grada Kilomba e Rosana Paulino, ecoaram para além das paredes de pedra e cal, foram oferendas ofertadas ao terreiro-mundo para que nós seres animados pelo sopro da vida nesse território ocidental dito civilizado, compreendamos que a escravização das pessoas africanas foi um crime contra a humanidade. E a humanidade não é uma “característica inerente” aos corpos brancos.

Participei das *vernissages* das três exposições e voltei mais duas vezes em ambas. A cada visita percebia um detalhe que não tinha percebido

na visita anterior. Constatei que Grada Kilomba e Rosana Paulino no meu olhar de visitante, trouxeram reflexões semelhantes com visualidades totalmente distintas. Ambas, nos colocaram de frente com os traumas coloniais, nos apresentaram a não neutralidade da ciência e nos mostraram como a escravidão transformou pessoas em coisas e isso reverbera até hoje em nossas sociedades, tendo o racismo como a materialização eficaz desse projeto desumanizador. Para mim, as três exposições foram o que coloquialmente posso chamar de “soco no estômago” da sociedade portuguesa. Uma sociedade que se forja no falacioso discurso da “multiculturalidade”, mas é profundamente racista tanto quanto a brasileira. E não há racismo “melhor” ou “pior”, não se mede



violências na escala do “ruim” ou “menos ruim”, toda e qualquer forma de discriminação é violenta e desumanizadora.

Se a Rosana Paulino nos apresentou o Atlântico como o “[...] mar que foi tingido de sangue pelo tráfico escravista e que liga Brasil em uma das suas pontas e África na outra ponta.” (PAULINO, 2017)¹³. Ou seja, o Atlântico não foi o lugar do encontro harmonioso entre portugueses, africanos e as sociedades indígenas das Américas inventadas, mas sim o local da dor, da opressão, da humilhação e da supremacia branca. Por outro lado, a Grada Kilomba (2018) nos trouxe a música “[...] como narração, como voz, porque a música tem tido este papel político de resistência na diáspora africana que é muito importante, que tem ocupado muitos espaços através da música, do som[...]” (KILOMBA, 2017)¹⁴. A música foi e continua sendo um espaço de reivindicação e de existência das pessoas negras,

seja no Brasil, seja em Portugal, como observei. *Água e Som* elementos construtores de memórias negras nas duas margens atlânticas e também de outros oceanos.

Inspirada no nome do livro do sociólogo Paul Gilroy, *Atlântico Negro*, penso neste mar que liga dois pontos, África e Brasil, e que sofreram processos de aniquilamento e subjugação de suas populações, tendo as ideias de ciência, religião e de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos. Para realizar os trabalhos desta exposição me debrucei, com um misto de admiração, curiosidade e, muitas vezes, revolta sobre imagens produzidas no Brasil e que retratavam a flora, a fauna e principalmente as gentes num mesmo plano, como objetos a serem explorados, elementos pitorescos em uma paisagem exótica, ao invés de seres dotados de humanidade. Esta postura reforçou a ideia de um direito natural sobre outras terras e povos justificando o colonialismo, não só exercido nas Américas mas, posteriormente, na exposição europeia em África. (PAULINO, 2017, p.08–09).



Figura 7 – Na esquerda: Obra da artista doutora Grada Kilomba na Exposição «*Secrets to Tell*» no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), 2017.
Foto: Luzia Gomes Ferreira

Na direita: Obra da artista doutora Rosana Paulino na Exposição «*Atlântico Vermelho*», no “Padrão dos Descobrimentos”, 2017.
Foto: Luzia Gomes Ferreira

Detesto quando tocam no meu cabelo.
 Me perguntam de onde sou.
 Eu nunca senti isso antes no meu corpo.
 Nos meus dedos.
 Eu expliquei para ela que não gosto disso.
 Ela disse-me que o amigo dela Cubano gosta.
 Eu cresci a ouvir esta palavra.
 Tem que ser algo mau.
 Ele desculpou-se imediatamente.
 Como é que eu lavo o meu cabelo.
 Com água e champô!
 Ela suicidou-se.
 Eu acho que ela estava muito sozinha.
 Nem pude acreditar.
 Ele cheirou o meu cabelo e cantou aquela canção.
 Sobre macacos.
 Eu tive que ser melhor que todos os outros.
 Três vezes.
 Quatro.
 Negra e esperta.
 Zangada.
 Eu não sou agressiva.
 Zangada, porque isso é agressivo.
 Sim, eu penteio-me.
 Eu não quero ser melhor.

Imagina, ser a única pessoa negra na família.
 Eu não quero ser pior.
 Tive que me aperceber do perigo que corria.
 Eu tive que ler muito.
 Aprender.
 Estudar.
 Eu li muitos livros.”
 (KILOMBA, 2017, Exposição «The Most Beautiful Language»).

No primeiro dia que revisei as exposições da Grada Kilomba, a re-encontrei visitando a sua própria exposição «*Secrets to Tell*» no MAAT, na companhia da sua família. Ela me cumprimentou com o seu sorriso afetuoso, nos falamos e eu lhe disse que ela era para mim uma referência teórica, a qual não me decepcionei em conhecer pessoalmente. Fiquei percorrendo as salas expositivas e como sempre faço, há momentos que paro e observo as outras e os outros visitantes. Vi tantas pessoas brancas naquelas salas com muita desenvoltura no auge das suas sapiências artísticas, e fiquei perguntando-me:



Figura 8 - Obra da artista doutora Rosana Paulino - Gabinete de Curiosidades, Exposição «Atlântico Vermelho», no "Padrão dos Descobrimentos", 2017. Foto: Luzia Gomes Ferreira

– será que essas pessoas refletem criticamente sobre o que estão vendo e ouvindo? Óbvio que não tenho resposta para a minha pergunta, porém, com a mais profunda sinceridade do meu âmago, realmente espero que aquelas pessoas tenham refletido sobre o que viram e ouviram naquela exposição.

Na *vernissage* da Exposição «Atlântico Vermelho» da Rosana Paulino, após percorrer as salas expositivas fui para o mirante do "Padrão dos Descobrimentos" e fiquei contemplando o Rio Tejo. Era um fim de tarde bucólico e eu fiquei ali inebriada com o céu alternando de cores e com reflexo na água. Enquanto contemplava esse espetáculo natural a olho nu, absorvia a exposição. Por mais que já conhecesse o trabalho da Rosana, foi muito impactante ver aquela exposição naquele

lugar e na cidade de Lisboa. Fiquei mexida, pensando o que era o meu país (Brasil) e o que vivia em Portugal, habitando a minha pele preta de imigrante. As palavras davam voltas na minha cabeça e acabei escrevendo o poema que segue abaixo. Naquele momento só conseguia traduzir o significado daquela mostra em estado de poesia.

tEclmEntO DaS áGuaS
 os fios que tecem
 as correntes dessas águas
 são bordados com as
 agulhas do instante;
 aqui de cima
 desse padrão invasor
 escuto o som das águas
 tecidas no tempo do agora
 desaguando
 no meu olhar de contemplação;
 lá embaixo
 pessoas insignificantes
 em suas diminutas existências
 caminham sob o céu amarelo-cinza
 nas margens das águas cinza-prateada;
 [e]
 eu costuro águas; céu; sol; cores; tempo;
 fronteiras; com a flecha do dardo cravada num
 bastidor qualquer;
 (GOMES,2017)

Como qualquer pessoa, queremos estar à vontade onde os nossos corpos negros circulem e, necessariamente, não é o que ocorre nos eventos e espaços artísticos. Porém, ao visitar as exposições da Grada Kilomba e da Rosana Paulino, foi primordial para mais uma vez confirmar que apesar das instituições, – os museus, as galerias e as academias –, muitas vezes serem inóspitas e inacessíveis para muitas/os de nós, precisamos estar nesses espaços, questionando-os e propondo outras narrativas, para que, de fato, possamos caminhar conjuntamente rumo a um processo de descolonização dos conhecimentos científicos e artísticos para, assim, termos direito às nossas próprias memórias num fluxo fluido do "eu" para o "nós".

AGRADECIMENTOS FINAIS

Finalizo esse texto agradecendo a Grada Kilomba e a Rosana Paulino, conforme fiz nos agradecimentos na minha tese, porque acredito que é preciso agradecer em vida. Foi reconfortante e acolhedor ouvi-las falar com toda profundidade, brandura, firmeza e conhecimento artístico-acadêmico, naquele momento de incertezas e inseguranças que a finalização da



Figura 9– Obra da artista doutora Grada Kilomba na Exposição «*Secrets to Tell*» no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), 2017.
Foto: Luzia Gomes Ferreira.



Figura 10 – Eu (Luzia Gomes Ferreira) revisitando a exposição «*The Most Beautiful Language*», da Grada Kilomba na Galeria das Índias, 2017
Foto: visitante anônima da exposição.

tese disparou em mim. Talvez, elas nunca leiam esse artigo ou muito menos a minha tese, mas o fato delas terem me levado a escrever esse texto já é motivo o suficiente para agradecê-las, para que compreendamos que representatividade negra importa e que as mulheres negras estão em cena produzindo arte, subvertendo a ordem do patriarcado, o qual exercita cotidianamente o descrédito às nossas existências.

Agradeço a oportunidade de escrever esse artigo desenquadrado, mas com profunda seriedade ao meu trabalho de pesquisadora, professora, arTVista e poeta. Aprendi que ser professora numa universidade pública é construir teorias inclusivas, nas quais nos vejamos, porque nossos ancestrais africanos e indígenas nos legaram essa herança, somos a materialização dos seus sonhos e lutas por liberdade. A teoria em qualquer área do conhecimento é para libertar e não para aprisionar, achincalhar e muito menos deslegitimar. “[;] a diáspora negra deve buscar caminhos discursivos em atenção aos acordos estabelecidos com antepassados . (;) a língua escravizada esteve amordaçada politicamente, impedida de tocar seu idioma, beber da própria fonte epistêmica cruzada de mente–espírito.” (AKOTIRENE, 2018, p. 15).

Por fim, esse artigo foi o meu exercício inalcançável de sair da minha caixinha de museóloga–antropóloga e me colocar enquanto visitante–poeta, que olha o mundo em estado de poesia. Foi a busca de refletir sobre a importância das artes em nossas vidas vividas. Foi a tentativa de costurar água e som com fios de equidade e bordar no bastidor da simetria, percursos de encontros imagéticos no interior do cubo arco–íris. Almejo que no Brasil e em Portugal num futuro bem próximo, exposições como a da Grada Kilomba e da Rosana Paulino, sejam constantes e não raras pérolas negras. *aXé!*

NOTAS

01. Excerto da Música «Pérola Negra» do cantor e compositor Luiz Melodia, falecido em 04 de agosto de 2017.

02. Banda turca composta pela vocalista Michal Elia Kamal, – israelense de origem iraniana, que canta em turco e em hebraico –, pelo músico turco Metehan Çifçi e pelo músico francês Julien Demarque.

03. Imagem disponível em: <<https://hangar.com.pt/grada-kilomba-conversa-artista/>>. Acedida em 11 de novembro de 2018, às 13h10min.

04. Imagem disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/>>. Acedida em 11 de novembro de 2018, às 13h15min.

05. Imagem disponível em:<<http://www.rosanapaulino.com.br/>>. Acedida em 11 de novembro de 2018, às 13h46min.

06. Imagem disponível em:<<http://gradakilomba.com/works-2/>>. Acedida em 11 de novembro de 2018, às 14h22min.

07. A exposição «The Most Beautiful Language», na Galeria das Índias, teve curadoria de Gabi Ncobo.

08. A exposição «Secrets to Tell» no MAAT, teve curadoria de Inês Grosso.

09. “Um dos fatos relegados ao esquecimento pela história oficial refere-se às guerras ocorridas durante o processo de independência do Brasil. Nesse sentido, é preciso dar o devido valor à participação da Bahia na luta pela emancipação política do País, cujo ápice se deu com a expulsão definitiva das tropas portuguesas, no dia 2 de julho de 1823. Trata-se de uma das páginas mais marcantes do nosso passado! A Bahia foi o principal palco das guerras da independência, tendo sido o local onde o conflito durou mais tempo (cerca de um ano e cinco meses) e que mobilizou o maior contingente de pessoas, contando, inclusive, com a participação de segmentos populares. Foi na província baiana que o território brasileiro correu sério risco de fragmentar-se.” (SÉRIE HISTÓRIAS NÃO CONTADAS, 2015). Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/arquivos/dois-de-julho-2014-a-independencia-do-brasil-na-bahia>>.

Acedido em 12 de novembro de 2018, às 10h00min.

10. Esta exposição também ocorreu no âmbito das comemorações de Lisboa - Capital Ibero-Americana de Cultura. E teve a curadoria científica e investigação de Francisco Bethencourt (Portugal).

11. Ritual fúnebre do Candomblé, no qual a cor do luto é o branco.

12. Palavra de origem Yorubá, usada nos terreiros de Candomblé para se referir ao céu, ao mundo não terreno.

13. Esta fala está no vídeo «Atlântico Vermelho», no qual a artista apresentada detalhadamente a concepção conceitual da exposição. Disponível em: <<https://vimeo.com/252096733>>. Acedido em 11 de novembro de 2018, às 17h40min.

14. Esta fala está no vídeo «Grada Kilomba em antevisão às exposições e conversas em Lisboa», no qual a artista apresenta detalhadamente a concepção conceitual da exposição. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-9xhyouAirA&t=281s>>. Acedido em 11 de novembro de 2018, às 17h42min.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **O Que É Interseccionalidade?** Coordenação Djamilia Ribeiro. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2018. (Feminismos Plurais).

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo.** (1ª ed.). Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora. 1978.

CUNHA, Marcelo N. Bernardo. da. **Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas Africanas e das diásporas negras em exposições.** Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). 2006.

DIOME, Fatou. **Kétala.** Tradução: Rita Bueno Maia. 1ª Edição em Língua Portuguesa: junho de 2008. Coleção Raízes. Lisboa, Portugal.

FANON, Franz. Racismo e Cultura. Intervenção de Frantz Fanon no 1º Congresso de Escritores e

Artistas Negros em Paris, em setembro de 1956. In: Manuela Ribeiro Sanches (org.) (2012). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais.** Lisboa: Edições 70. (1956/2012).

FAUSTINO, Deivison Mendes. Colonialismo, racismo e luta de classes: a atualidade de Frantz Fanon. In: **Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina "Revoluções nas Américas: passado, presente e futuro"** (pp.216-232). 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/v16_deivison_GI.pdf> Acedido em 11 de novembro de 2018, às 22h11min.

GOMES, Luz. **IlbErdAdE RevOIUclOnÁrIA dO CoRPo.** In: Carvalho, A., et al. Coletânea Djidiu - **A Herança do Ouvido: Doze formas mais uma de se falar da experiência negra em Portugal.** Lisboa: Edição VADA|ESCREVI. 2017.

GOMES, Luz. **tEclmEntO DaS áGuaS.** In: **Memórias da Saudade.** 2018, no Prelo.

KILOMBA, Grada. Texto-Obra na Exposição **«The Most Beautiful Language»**, na Casa das Índias, Lisboa - PT, 2017.

KILOMBA, Grada. **"Grada Kilomba em antevisão às exposições e conversas em Lisboa".** In: Vídeo. Imagem e edição: Pedro Gancho; Som: Sara Morais; Entrevista: Rita Tomás; Produção: Maria Matos Teatro Municipal. Agradecimentos: Galerias Municipais de Lisboa e MAAT. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-9xhyouAirA&t=281s>>. Acedido em 11 de novembro de 2018, às 17h42min.

KILOMBA, Grada **apud** RIBEIRO, Djamilia. "O Racismo é uma Problemática Branca", diz Grada Kilomba. In: **Quem Tem Medo do Feminismo Negro?** Djamilia Ribeiro - 1ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2018. pp. 108-112.

LABRA, Daniela. Sem Paternalismo Nem Vitimização. In: **Revista Select: Arte e Cultura Contemporânea.** Edição de Aniversário 7 anos. Set/Out/Nov/2018. pp. 103-104.

LIMA, Daniel. Perspetivas de mundo, conversa com Daniel Lima, curador de AGORA SOMOS TODXS NEGRXS. In: **BUALA.** 13 de novembro de 2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/>>

cara-a-cara/perspetivas-de-mundo-conversa-com-daniel-lima-curador-de-agora-somos-todxs-negrxs> Acedido em 11 de novembro de 2018, às 22h03min.

MIRZOEFF, Nicholas. "A 'teoria' não são só palavras numa página, mas também coisas que se fazem", entrevista com Nick Mirzoeff. In: **BUALA**. 11 Junho 2018. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-teoria-nao-sao-so-palavras-numa-pagina-mas-tambem-coisas-que-se-fazem-entrevista-com-n>>. Acedido em 12 de novembro de 2018, às 10h50min.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAULINO, Rosana. Atlântico Vermelho é o mar tingido de sangue pelo tráfico de escravos. In: **Folha de Sala da Exposição "Atlântico Vermelho"**, no Padrão dos Descobrimentos. A Exposição ficou aberta ao público no período de 14 de outubro a 30 de dezembro de 2017.

PAULINO, Rosana. Entrevista com Rosana Paulino. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação** / Nº 5, setembro 2017. pp. 232-235. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11557_ENTREVISTA+COM+ROSANA+PAULINO>. Acedido em 11 de novembro de 2018, às 22h37min.

PAULINO, Rosana. **"Atlântico Vermelho | Rosana Paulino" - Exposição no Padrão dos Descobrimentos - Filme Memória-Futura**. Produção para EGEAC/Padrão dos Descobrimentos - 2017; Imagem: João Vaz; Som: António Santos; Direção de Conteúdo: Rita Henriques; Edição: Ricardo Mesquita | Teresa F. Blanc; Pós-Produção: Ricardo Mesquita. Disponível em: <<https://vimeo.com/252096733>>. Acedido em 11 de novembro de 2018, às 17h40min.

RIBEIRO, Djamil. **Quem tem Medo do Feminismo Negro?** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Milton. Ser negro no Brasil hoje: Ética enviesada da sociedade branca desvia enfrentamento do problema negro. In: **Folha de São Paulo, 07 de maio de 2000**. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/772221/mod_resource/content/1/

Se.pdf>. Acedido em 11 de novembro de 2018, às 22h17min.

SELECT: ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA. **A História das Exposições É A Nova História da Arte?** Edição de Aniversário 7 anos. Set/Out/Nov/2018. pp.38-42

SILA, Abdulai. **Kangalutas**. Ku Si Mon Editora LDA e Abdulai Sila. Guiné Bissau, 2018.

SOBRE A AUTORA

Luzia Gomes Ferreira é poeta; Feminista Negra; Docente do Curso de Museologia da Faculdade de Artes Visuais (FAV) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente coordena o «Grupo de Estudos em Museologia Teórica» (GEMUT) no Laboratório de Pesquisas Integradas em Museologia (LAPIM) e o Projeto de Pesquisa «Dessacralizando a Branquitude Epistemológica: onde estão as/os não-brancas/os na Teoria Museológica?» O referido Projeto de Pesquisa possui a PORTARIA N) 090/2018 ICA/UFPA e foi contemplado pelo Edital PRODOUTOR 07/2018 da Pró Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESP/UFPA) no Subprograma Apoio ao/a Recém Doutor/a - PARD e conta com uma Bolsa de Iniciação Científica, tendo como Discente Pesquisador Pedro Ícaro David Maciel.

E-mail: lu.ayeomi@gmail.com

ALGUNAS FÓRMULAS DE LOS LENGUAJES DE LAS ARTES QUE MODIFICARON EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

Adrián Cangí
UNDAV/UBA

Resumo

O texto aborda fórmulas de instauração de pensamento crítico através da composição de atos de produção artística, entre obras poéticas e visuais que se converteram em reservas de percepção e ação dos processos de desmaterialização dos fetichismos do mercado, pois definiram um subsolo contemporâneo dos atos de invenção marcados pela urgência estético-política que instaura e compõe um destino existencial. Os artistas convocados nesta série são produtores de performatividade por marcarem a tendência estilística de obras que afetam o mundo e por apresentarem suas intervenções como obras em processo ou a serem feitas. O texto se detém em siglas, slogans e fórmulas que distinguem o efeito que estas fabricam na produção dos gestos poéticos e existenciais que propõem através das ações estético-políticas que realizam.

Palavras-chave:

Estética; política; performatividade; instauração; desmaterialização.

a la perseverancia de Roberto Jacoby
y a la memoria de Jorge Bonino, Liliana Maresca y
Juan Carlos Romero

a Ariel Weinman y Catalina Urtubey

A través de las ruinas que hemos encontrado en el mundo contemporáneo seguimos los trazos y las huellas de aquellos profanos que no dejan de cruzarse con algo de lo sagrado, por ser ese el lugar de lo indescriptible tanto mítico como trágico que desde el fondo de la historia hace hablar a la actualidad de nuestro tiempo. Las palabras poco pueden decir de experiencias que se mueven a través de un auténtico *pathos* corporal y mental. Creo que es necesario indagar

Resumen

El texto aborda fórmulas de instauración del pensamiento crítico a través de la composición de actos de producción artística, entre obras poéticas y visuales que se han convertido en reservas de percepción y acción de los procesos de desmaterialización de los fetichismos del mercado, porque han definido el subsuelo contemporáneo de los actos de invención marcados por la urgencia estético-política que instaura y compone un destino existencial. Los artistas convocados en esta serie son productores de performatividad porque marcan la tendencia estilística de obras que afectan el mundo y porque presentan sus intervenciones como obras en proceso o por hacer. El texto se detiene en siglas, consignas y fórmulas distinguiendo el efecto que estas fabrican en la producción de los gestos poéticos y existenciales que proponen a través de las acciones estético-políticas que fabrican.

Palabras clave:

Estética; política; performatividad; instauración; desmaterialización.

en estas experiencias porque en las figuras del arte que presentan persiste una “reserva” de modos de existencia de la obra por hacerse y de un pensamiento crítico que atraviesa lo sensible hasta habitar el límite de la experiencia. “Reserva” en el sentido de contener potencias de invención que cambian la naturaleza de los cuerpos y de las acciones instaurando como promesa una obra por venir. “Reserva” quiere decir aquí la misteriosa evidencia de que los artistas son inventores de existencia porque interrogan el mundo frente a lo inmundo. Por ello estos inventores no son ni gestores ni emprendedores ni se adecúan a la ingeniería social del presente. Se dirá que esta reserva es salvaje por su naturaleza crítica,



Figura 1 – Juna Carlos Romero, Serie Selkman (yo/el otro), VII, Infografía, 2010.

considerada por muchos una tarea innecesaria porque en ella el objeto mismo no llega a la existencia ni insiste como fin de los procesos de invención. Sin embargo instaura y compone un plano de sentido y un destino existencial.

Creo entonces que la reserva salvaje del arte revela para los artistas que me fuerzan a sentir y a pensar una urgencia existencial que afirma que la obra todavía no hecha se impone en intensidad y crítica porque no se deja reducir a la apoteosis fetichista de la mercancía. En esta paradoja radical entre el objeto y su desmaterialización insiste la potencia virtual del arte contemporáneo. Los

artistas que sobrevuelan su tiempo y lo intervienen instaurando planos de existencia son una navaja en la cultura, como aquella famosa señalada por Ockham que deja un tajo persistente en la lengua y en los cuerpos, como lo recuerda Leopardi. Los artistas abren una multiplicidad existencial con su reserva para disponer su potencia tanto en la obra como intervención como en aquella otra que están todavía por hacer. Esta génesis de los procesos de formación es la que instaura un ser singular que acciona en una experiencia directa e incontestable, tan concreta como enigmática, tan eficaz como incapaz de una consciencia intencional plena de

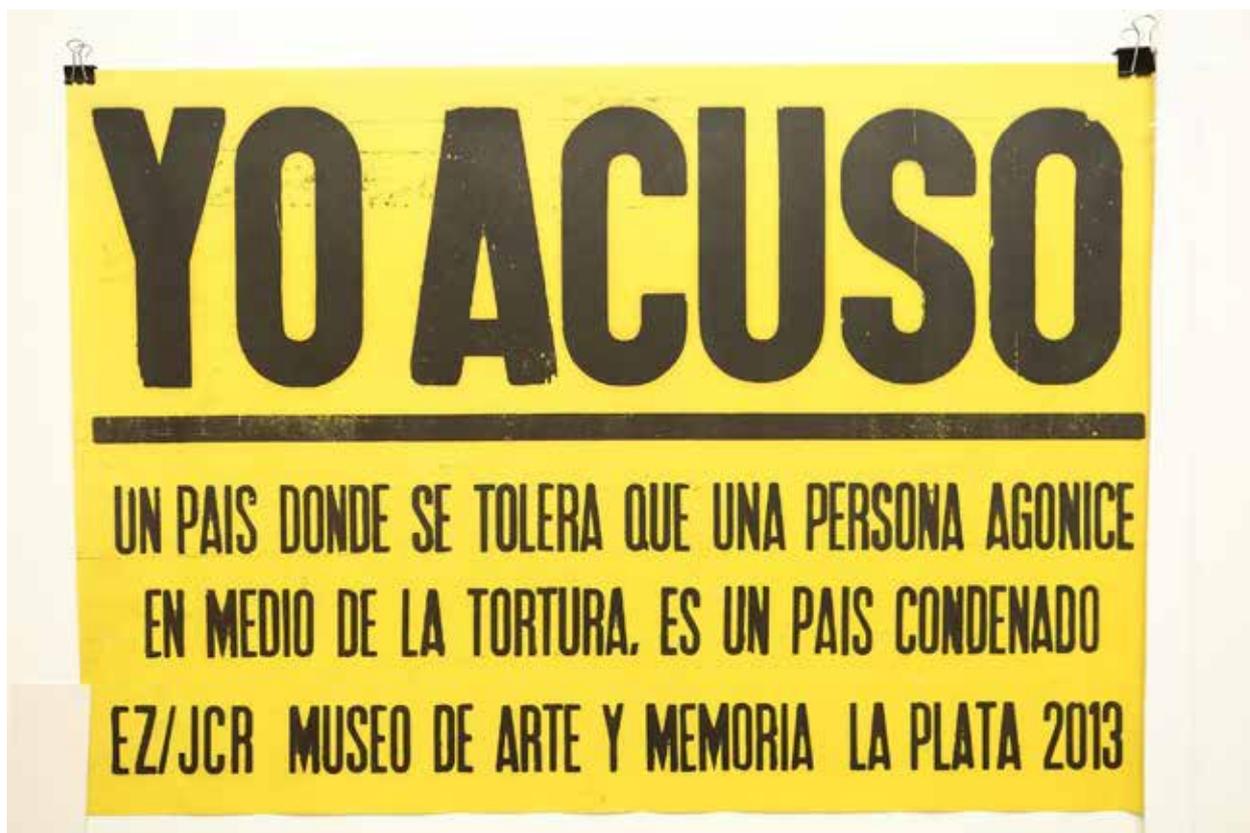


Figura 2 – Juan Carlos Romero, Yo Acuso, Impressão Tipográfica (gravura), 2013. Acervo: Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires.

la situación. La experiencia singular como reserva salvaje sobrevuela su tiempo como una paradoja no resoluble entre las fuerzas impersonales y la acción intencional. Por ello los artistas son *mediums* en un intervalo del tiempo entre un inconsciente material y una conciencia deliberada para la acción. Solo insiste esta reserva en tanto que posee falibilidad y misterio, porque llama a la presencia un fondo mítico y trágico que moviliza lo inmundi. Vemos este proceso de formación como la progresión del *pathos* a través de las tinieblas de la historia que puede florecer o desvanecerse, que puede progresar o ser devorado en su proceso de formación como obra.

Sabemos que “Todo el tiempo es irredimible” (...) “Lo que termina sigue terminando. Nunca cesa de terminar”, como lo ha escrito Eliot en *Cuatro cuartetos*¹. En este intersticio paradójico en el borde de la nada obra y des-obra lo contemporáneo, más cercano a fórmulas porque pivota sobre el abismo y entre-los-hombres, entre el silencio y el espacio humano de la relación ética y política. Las siglas contienen el secreto de la opacidad plegada sobre sí, como lo ha mostrado Néstor Perlongher

en “Siglas” (1978), su mítico poema bufo sobre la izquierda argentina, publicado por primera vez en *Utopía* en 1985²:

Entonces confías en el FRP, junto a restos de la ARP, nostálgica del PVP, del FPL, y por qué no, de la UP

Pero no conseguías olvidar las deliciosas reuniones del MALENA

-eran los tiempos en que el FRIP se fusionaba con Palabra Obrera para formar el PRT- Secesiones sionistas fundarían PO

De paso por LIM - TAU fuiste a dar en el FA -y en esa noche de los bastones largos optaste por EA- posteriormente EA (A)

Fanatizada por la guerrilla agraria partiste hacia Formosa y en el camino un joven estudiante a la sazón contacto de LVR tanto te entusiasmó con el PCCNRR (era una época en el que el revolucionarismo de los grupos se medía por el número de consonantes de sus siglas)

que te afiliaste a ARFYL; cuando llegó el momento de votar, en la iglesia, te volcaste a la TERS, iporque sus críticas al programa del UAP eran perfectas!

no tanto como para que en la ruptura de UPE - cuando lo de la OLAS- te sumaras a EC -en Filo TAR-

Lo cual estuvo a punto de costarte la expulsión del MAVIET -apenas te mantuvo tu amistad con el MAR-



Figura 3 – Juan Carlos Romero, Ahora Todos Somos Negros, Impressão Tipográfica 1973–1977 (2010). Acervo: Coleção Particular.



Figura 4 – Juan Carlos Romero, Los Gobiernos Gobiernan Gracias a La Supersticion (Ral Veroni), Impressão Tipográfica 1973–1977 (2008). Acervo: Coleção Particular.

que, en cierto modo, te recordaba al PSAV, antes LDA, cuando ni imaginabas que el ya descalabrado PSA devendría a la larga PSP, PST, CSA

Acaso fue a partir de la lectura de un material del CyR -escrito por un ex del EGP- que comenzaste a revalorizar el rol del MNRT, cuando hasta ser del PEN era tenido por sospechosamente cómplice del SUD, la CGU

Nadie pudo entender tu reivindicación del MLLFL -un grupo tan ridículo como la UJ o la UPI

(Tan sólo algunos férreos militantes del PO (T), que levantaban, desde hace tantos años, las consignas del POBS)

Por ello en la escisión de la CGTA

Se te vio tan afin a las 62 -anticipando, de alguna manera, tu adhesión a la línea del JAEN- que más de uno te creyó cogida en las espesas

redes de la RF

(en el contexto algo tan siniestro

como montarse al MID en la fractura de UCRI)

Te hiciste tan compinche de los adolescentes de la UES, y, paralelamente, tan adicta al FOEP

que no hubiera extrañado que llevaras los panfletos del PSIN al mitín de LT

Fue allí, cuando por una disputa personal con un cuadro del MAP tuviste esos desafortunados encuentros con VC

con que sólo lograste enemistarte tanto con los núcleos obreros del PT

-cuyo apoyo bien te hubiera servido para enfrentar la desviación del MARA-

que aquellos prefirieron la postura de la JSA en la cuestión del CAR antes de que la LIR, aliada al LUCHE, desbancara al TUPAC (cuando ya se venía el apogeo del CEP, de la CA)

Pero con la derrota de SITRAC, recalaste en CENAP, definitivamente hostil al PCR y, aún, al PRC

-no dejaste por eso de vigilar de cerca las intrigas del FRA ni de atacar, oculta en el control de una acción del CD, los planteos ultristas de TC respecto

de las FAL-

y tan fiel al PB

que en lugar de treparte alegremente al camión del FREJULI -junto al MNY y al PPC-

quisiste echar a gritos a un viejo carcamán del PCP de una UB de las FAR!

-perdiendo así tus últimos enlaces con el MOR

Y, tras la disolución del CPL, se volvió tan difícil combinar tu íntima simpatía por el GOR y, más, por la FR

con la loca aventura del PA aliado al 22

que aceptaste esas charlas ominosas con las bases de EO

en ese mismo bar donde tu compañero del PCML -que estaba haciendo entrismo en LC-

rompió contigo, en medio de la crisis del FAS.

Las consignas sin embargo exponen la transparencia de un montaje del sentido común y moral que proviene del lenguaje popular o de los medios de comunicación para definir el espíritu del tiempo, como lo exponen Roberto Jacoby y Syd Krochmalny en el poema "Negro KK", publicado en *Diarios del Odio* (2016)³:

Querido negro de mierda:
ahora entendés porqué te trato así,
ahora entendés que somos diferentes,
entendés porqué te quiero
ver romperte la cabeza
cuando vas en tu moto,
cuando me querés limpiar un vidrio.
No es por tu color de piel,
sos una rata
y eso no se maquilla,
anoche te dejaron la ciudad
y que hiciste;
La rompiste,
y maltrataste a su gente,
robaste y no era comida,

mañana cuando esto pase
voy a seguir marcándote
con un dedo
señalándote
y diferenciándote
como el negrito de mierda que sos,
porque no vales ni un solo derecho humano.
Te deseo un verano caluroso,
ni un peso para el vino
y una bala en la cabeza.

Entre el secreto de la opacidad de la sigla y la transparencia del montaje de la consigna hace su camino la fórmula. Esta es un síntoma estructural y una opacidad sagrada que consume por igual a las siglas y consignas como modo de instauración y composición de la obra en juego y por venir, para la fabricación de modos de existencia en el mundo-obra por hacerse. La fórmula contiene la opacidad de las siglas y la transparencia de las consignas, procesándolas y sustrayéndose de ambas. Requiere de síntesis y de montaje extremo tanto para exceder el sentido común y moral de su tiempo como para marcar la tendencia estilística de un gesto como obra-mundo.

Las fórmulas solo son posibles como acto de resistencia en el mundo de lo in-mundo en el que vemos el triunfo del odio como pasión y de la separación de las afecciones que posibilitan modos de composición entre los cuerpos. Vemos aparecer en escena la cicatriz que oculta el trauma sobre el que opera nuestro presente, vemos lo inhumano haciendo su camino fatal de resentimiento y pureza. La noción de resistencia es compleja y como todos los conceptos posee varios componentes: el preferir no hacer algo, el preferir realizar algo, el liberar una vida ofendida, el desmontar analíticamente y productivamente el dispositivo de realización del poder, y el fabricar un casillero vacío para hacer posibles todas las variaciones por venir del sentido. Resistir no es posible sin una oscilación entre preferir no hacer y preferir hacer algo que vacía el sentido común dado y produce una liberación que fabrica un modo posible por venir. Lo que se vacía es la imagen dogmática del pensamiento en el límite de lo posible. Lo que se libera es la imagen problemática del pensamiento en el tránsito de una vida humillada a través de la precariedad olvidada de un confín. Conocemos bien la alianza entre acto de producción poética y resistencia. Quien produce poéticas -es decir, quien diciendo que en el "hay-se-da" se abre el acontecimiento-

no solo se dispone en contra del poder y de la separación en cualquiera de sus formas vitales y subjetivas empíricas, sino que intenta liberar algo aprisionado u ofendido, algo negado o velado en las prácticas vitales. Liberar una potencia de vida ofendida por el dolor supone traer a la presencia un pueblo que faltaba en la historia y no sólo una rebelión de la imagen del pensamiento sin anclaje ético y político. Este es el problema que pesa sobre los artistas contemporáneos porque interroga tanto al "arte" como a la "contemporaneidad".

En este acto de producción poética provocado por el "hay-se-da" de la ética y la política se conectan acontecimiento, síntoma y resistencia para atravesar la imagen contemporánea del pensamiento. La potencia en juego en este acto poético contiene "en sí" una íntima e irreductible resistencia, porque actúa como crítica instantánea ante el impulso ciego de hacer y porque abre otros posibles ritmos de afectos y perceptos en el mundo. Solo el acontecimiento que irrumpe en la historia y el síntoma como dinámica de los latidos estructurales permiten zanjarse "el poder hacer" del "poder no-hacer", la realización del abstenerse, cuando se aspira a una "democracia extrema" que parece el único modo para liberar una vida ofendida. Comprendemos mejor porque la deuda simbólica y material, en su oscilación entre finita e infinita, pesa sobre los actos de invención, y porque no hay potencia de los lenguajes de las artes sin el componente de la resistencia que supone liberar una vida ofendida.

Néstor Perlongher imaginó su poema bufo solo escrito con siglas políticas y Roberto Jacoby y Syd Krochmalny imaginaron su poemario como un auto-sacramental crítico de nuestra cultura pública, solo compuesto con consignas del odio popular. Tal vez hoy podamos pensar el problema del arte contemporáneo solo con fórmulas que reúnen siglas y consignas para interrogar lo sensible. Las fórmulas de Jorge Bonino, Liliana Maresca, Roberto Jacoby y Juan Carlos Romero no tienen ni vueltas ni firuletes. Todas ellas parten de un motor inagotable para salir a la calle. Vida, casa, archivo, testimonio y obra no se separan del cuerpo y se mezclan en una prodigiosa declaración performativa. Tal declaración los vuelve hacia tragedias y mitos populares. Eso se dice: han estado allí. Han estado allí cuenta la leyenda. Como Romero en los

grupos políticos que asistieron al 17 de octubre de 1945, al movimiento revolucionario del foquismo guevarista (MR–Che) y a la CGT de los Argentinos. Como Maresca y Jacoby, quienes soportaron en distintas edades a Onganía, resistieron el proceso militar, vivieron bajo el efecto del Cordobazo y la promesa de la primavera democrática. Eso se dice: han estado allí. Abordaron el lenguaje del arte en el Proceso de Reorganización Nacional y reaccionaron en nombre del deseo de los cuerpos populares para pervertir el espacio privado y público. Todos ellos se movieron entre *Tucumán Arde* y el *Siluetazo*, entre la resistencia peronista y la intervención conceptualista, fabricando fórmulas como parte de la acción; fórmulas que declaran una memoria del cuerpo y ejercen una performatividad transformadora que recuerda la memoria de Bonino pivotando en el extremo acto de libertad sobre el abismo.

LO QUE QUEDA DESPUÉS DE LOS ESCOMBROS

Metalúrgico y telefónico, militante y grabador, profesor y tipógrafo, artesano y táctico comunicativo, callejero activista y archivista colectivo, de tradición anarco–libertaria y popular agremiada. Juan Carlos Romero manifiesta una “militancia plástica”, de difícil ubicación y definición: cinético–participativo, gráfico–experimental, plástico–conceptual, situacionista–correo, activista ideológico de la conciencia colectiva de la acción y conceptualista didáctico de la libertad de expresión. Todas fórmulas que trazan un contorno sobre una multiplicidad de prácticas que lo implican⁴.

Romero hace con palabras pero no solo con ellas porque sabe que las palabras se pudren sobre el papel. Hace con pregnancias, con recorridos visuales, con esquemas estructurales, con acentos y con tipos, pero sobre todo hace con memorias populares, que van más allá de la transparencia de los signos y de la logística publicitaria de las sociedades democráticas modernas, en favor de la apertura política de todo aquello que se cierra sobre sí y en dirección de tácticas que anclan procesos de invención en la situación.

Todas las palabras que Romero usa cuentan una historia de vida, de poder y saber, pero esa historia no está plenamente designada ni significada por las palabras en juego, ni traducida

de una palabra a otra. “Violencia”, “Negros”, “Muerte”, “Gobierno”, “Superstición” son algunas de las palabras que dicen y esconden esa historia. Esa historia es más bien lo que hay de imposible en el lenguaje y en cualquier lenguaje que espera designar directamente un mundo, de cualquier lenguaje excedido por aquello que nombra. Solo un procedimiento podría hacer visible y decible esa historia. Un procedimiento es un gesto que asume y soporta la relación entre expresión y ética, y funciona como una condición de intervención y como un concepto.

Un procedimiento en Romero es una percepción concentrada que empuja el lenguaje estereotipado hacia un límite, pero no por ello lo traspasa. Requiere de series por repetición para destrozarse las designaciones, los significados y las posibles traducciones. Para desarmar con el lenguaje popular las formas transparentes y cerradas del sentido común y del buen sentido moral, Romero usa el mismo lenguaje popular repetido en el límite de una acción hasta vaciarlo o hasta revelar lo que lo excede.

El procedimiento en Romero se vuelve fórmula para producir figuras legibles y visibles simultáneamente: “Los gobiernos gobiernan gracias a la superstición” (2008), “El perdón ha muerto en los campos de la muerte” (2009), “Ahora todos somos negros” (2013), “Un país donde se tolera que una persona agonice en medio de una tortura, es un país condenado” (2013). Se trata de fórmulas tan precisas como indeterminadas, lo que permite que cada una simultáneamente indique algo propio del sentido común y prolifere con efectos de sentido en cada condición de intervención. Lo que resulta claro es que la fórmula pone en su límite el lenguaje de cara a aquello que lo excede.

La fórmula está hecha con palabras bien conocidas y por ello gastadas, con estereotipos culturales que apelan por su reproducción al sentido común consagrado, pero una vez concentradas en la legibilidad de los procedimientos retóricos con los que la compone, Romero logra cuestionar desde adentro ese engendro llamado “opinión pública”, nacido en la modernidad simultáneamente con la historia del gusto urbano de las sociedades seculares. La fórmula busca provocar el reverso de lo que enuncia: el racismo, la desaparición, el

espectáculo del poder, el vacío del saber, siempre como sentidos plegados en la falsa conciencia de la opinión pública.

Podrá pensarse entonces que la fórmula es al mismo tiempo lo que asegura el sentido y la insubordinación de éste, y por ello opera en el límite de cualquier realismo como un gesto conceptual. Para la fórmula de Romero nombrar no es decir lo verdadero sino conferir a lo que es nombrado el poder de hacer sentir y pensar en el modo en que el nombre llama a la presencia aquello que lo excede. En lo que nombra hay siempre un afuera más poderoso que perfora el nombre y al lenguaje que lo designa. Por ello la fórmula surge en determinadas circunstancias con referencias y presupuestos precisos: 1973. *Violencia*, 2008. *El gobierno gobierna gracias a la superstición*, 2009. *El perdón ha muerto en los campos de la muerte*, 2013. *Ahora todos somos negros*.

Romero, como Emile Zola, acusa. Desde 1966 piensa la desaparición por venir a través de los fusilamientos de Trelew y desde 1973 los efectos de la guerra interna desde Ezeiza. Es un táctico del camuflaje que persigue con insistencia la desaparición durante la dictadura, esa que hoy prosigue por otros medios sobre Julio López. También persevera en el modo de hacer sobre los escombros acciones colectivas, como si fuera posible refundar la ciudad por el arte. De Onganía a Kosteki y Santillán, Romero traza un arco en el que las fórmulas trabajan sobre la insistencia de la herida abierta por la desaparición, que tienen como mito de esta fabulación que interviene a *Tucumán Arde* y al *Siluetazo* como obra colectiva que realiza la existencia sobre la ausencia.

Poética que fabrica una fórmula instantánea que contiene pasados subterráneos bajo los modos y maneras de la herida y nos dispone en una tensión irreductible porque los nombres propios de los muertos y desaparecidos, anónimos y con nombre propio, acontecen bajo la forma de un llamado. La fórmula intuye el acontecimiento por venir y recupera al antiguo que pulsa, para acontecer en el interior de cada individuo tanto como en el espesor de una sociedad. Las fórmulas de Romero parecen decir que lo posible no preexiste al acontecimiento sino que es producido por él, y el acontecimiento siempre pasa por fuera de cualquier designación de los modos y maneras de las existencias que lo expresan.

La poética de Juan Carlos Romero interviene una conocida frase del escritor peruano Mario Vargas Llosa y se la reapropia para pensar nuestra experiencia local:

La vida es una tormenta de mierda,
cuando llueve mierda,
el mejor paraguas
es el arte

Por ello Romero sostendrá que el reverso del glamour es el aluvión de la furia, y para que el aluvión acontezca resulta necesario tanto el agite de los cuerpos como la actualización de la bronca. Para ir a la calle hay que recordar esta doble articulación que propone Romero: agite y memoria canalizadas por la bronca en nombre de una vida humillada.

EL DESEO NACE DEL DERRUMBE

Letrista de rock y crítico teatral, sociólogo y conceptualista, artista colectivo y participante observador, escéptico y satírico, discreto y subversivo, productor cultural y analista ácido, callejero empedernido y dandy popular. Roberto Jacoby unió vanguardia política con transformación crítica entre los lenguajes de los medios y las prácticas del arte. Como Fogwill y Gruner, trabajó en la industria publicitaria para ganarse la vida. Entre Lenin y Masotta, su arte es el *site specific*, que va desde la obra *Vivir aquí* (1965) -estudio construido en el interior de la Galería Guernica- a la fundación START (Sociedad, Tecnología y Arte) de la que emergió CIA (Centro de Investigaciones Artísticas) en 1999 -espacio para el desarrollo de proyectos cooperativos- ambas pensadas en torno a la cotidianidad de la propia vida integrada a la invención de la obra por hacerse⁵.

La performance ideológica obraba en aquellos años 60 para Jacoby sobre el happening que nunca existió ("Happening para un jabalí difunto", 1960) o la falsa noticia que se volvía masiva en los medios de información entendida como anti-happening ("Anti-happening", 1966). Acciones de carácter inmaterial o prácticas desmaterializadas en las que el objetivo era que no quedaran vestigios más que el efecto o impacto en las actualidades de la época. Pionero conceptualista y abstinentemente del mundo del arte, generador microsociales y anarco-peronista, Jacoby promueve la contaminación social de las mezclas.



Figura 5 – Roberto Jacoby, No Soy un Cown, Instalación (fragmento), seis pequeñas fotos iluminadas levemente. Acervo: Colección particular, 2001.

Diego Tatián se pregunta en *Contra Córdoba. Historias mínimas* (2016)⁶ quién ha financiado el arte de vanguardia a mediados de los años 60 en la Argentina. Pregunta crucial para indagar una performance declarativa de los cuerpos populares en un clima cultural de la mítica Córdoba. Entre 1962 y 1966, en sus tres ediciones, las Bienales Kaiser con sede en la ciudad, fueron financiadas por las Industrias Kaiser Argentina. Industria automotriz que recorrió los gobiernos de Perón, Frondizi e Illia impulsada por capitales estadounidenses que buscaban de manera expresa el desarrollo de la Alianza para el Progreso en América Latina, cuyo objetivo declarado es el impulso del capitalismo para contener el comunismo en la región.

Córdoba disputa con San Pablo el centro del debate regional industrial y del arte contemporáneo de aquel momento. En la III Bienal durante octubre de 1966 se produjo la anti-Bienal impulsada por el Di Tella, en la mueblería de la calle 27 de abril 159, a la que concurrieron 24 artistas de Buenos Aires, Rosario y Córdoba. Los activistas-críticos y los

teóricos-artistas, entre los que se encontraban Romero Brest, Oscar Masotta, Roberto Jacoby y Oscar Brandán, entre otros, fabricaron la "Anti-Kaiser" como la llamó la memoria popular en jerga de táctica de guerra, donde sucedieron una serie de acciones entre el piso superior de la mueblería y la calle, que contrastaban con lo que se producía en la sede de la Bienal en la galería Cinerama, de la que participaban Gandini y Vaggione interpretando piezas de John Cage (*Variations I y II*) bajo la escucha atenta de Morton Feldman, amigo del autor de *Silencio* (1961).

En el centro de la escena de la III Bienal Kaiser la CGT de Córdoba encabezada por Agustín Tosco, Miguel Ángel Correa y José Petrucci llevaba adelante la Marcha del Silencio desde Alta Gracia hacia el centro de la ciudad en repudio al asesinato del joven obrero-estudiante Santiago Pampillon, baleado con tres disparos en la cabeza por la policía provincial frente a la galería Cinerama de la calle Colón, 32 días antes (12 de septiembre de 1966) de la III Bienal Kaiser (14 de octubre de 1966). El silencio de la marcha durante treinta kilómetros, la ocupación estudiantil del barrio Clínicas, la música experimental en la galería Cinerama, el arte informalista y cinético en el Museo Caraffa revelan la encrucijada trágico-festiva-conmemorativa que atraviesa la paradoja de la ciudad, donde el silencio de Cage se liga y se opone simultáneamente al de la Marcha del Silencio, preparando la atmósfera insumisa de la efervescencia popular por venir.

La poética de Jacoby hace del género "arte contemporáneo" un peligroso espacio de terror que deberíamos circular atentos porque este es usado para "limpiar" los barrios y para "elevar" el precio de las viviendas. También para ocultar detrás de las colecciones de burguesías acomodadas una cultura financiera negrera y un marketing que vende productos escondidos bajo el nombre de "emprendedores". Todas las palabras de Jacoby dan cuenta de un mundo entre experimental e ilustrado siempre transformado por un gesto literal que busca desmarcarse hacia una producción que fabrique una "similitud no semejante". Precisas son sus palabras en el libro *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI* (2017)⁷, conversación entre Roberto Jacoby y José Fernández Vega.

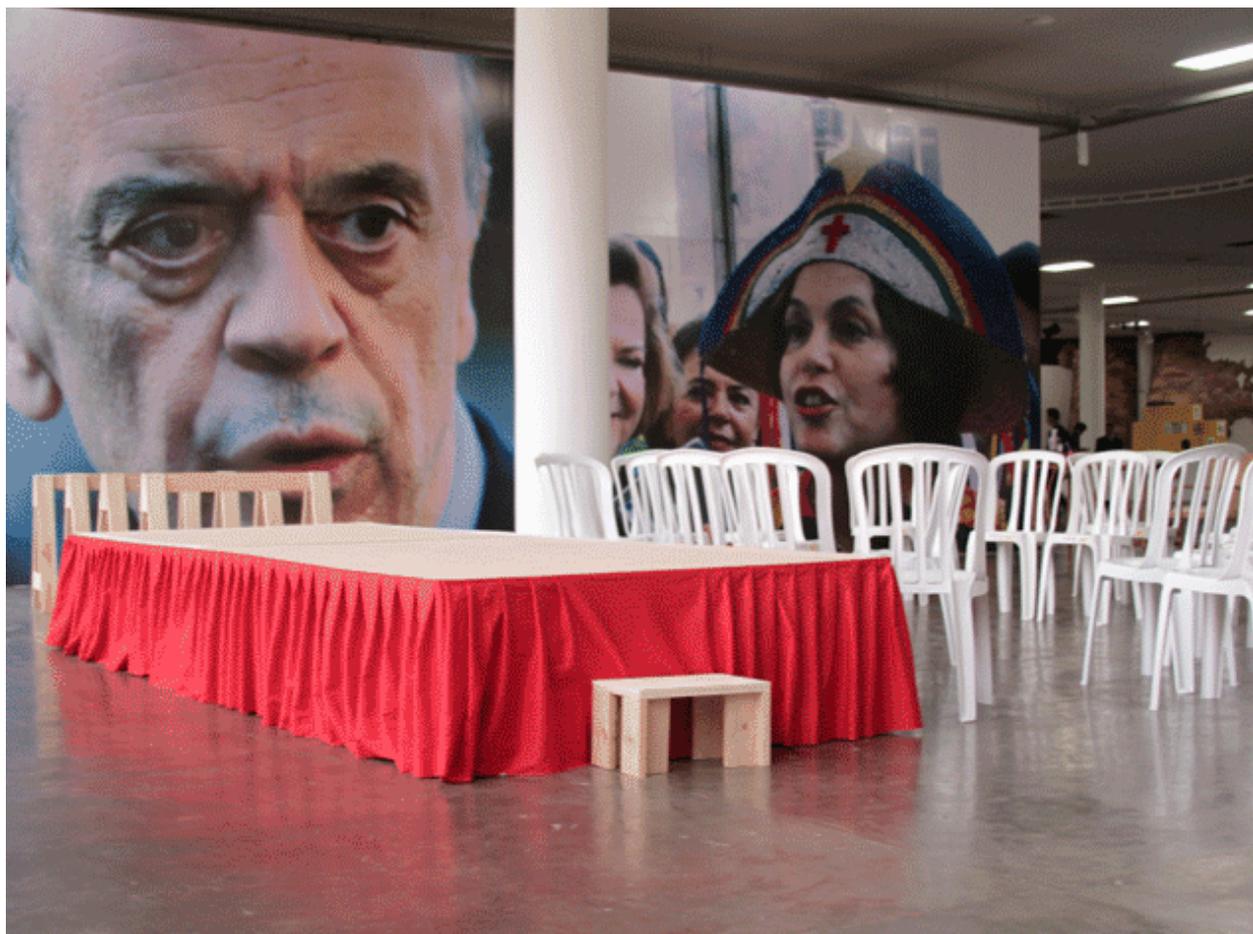


Figura 6 – Roberto Jacoby, *El Alma Nunca Piensa Sin Imagen*, (fragmento), 29ª Bienal de São Paulo 2010.

La obra aceptada en la Bienal de San Pablo en 2010, llamada *El alma nunca piensa sin imagen*, tuvo como antecedente dos rechazos sucesivos de los curadores que lo habían invitado. Inicialmente la propuesta se llamó *Unidad Básica* y su objetivo era articular una frontera entre Arte y Política a través del cine y *el site specific*, problema central de la Bienal en esa edición. En la obra finalmente aceptada, Jacoby sigue el impulso de los intelectuales, poetas y artistas que formaban parte de la llamada Brigada Argentina por Dilma, con el objetivo de canalizar los efectos de la intervención en favor del Partido de los Trabajadores y la candidatura de Dilma Rousseff. La acción de Jacoby consistió en mandar en el lugar de la obra inexistente dos fotografías, una de Dilma y otra de Serra tituladas bajo la fórmula: “El alma nunca piensa sin imagen”. La intervención ocurrió durante el período del ballottage de las elecciones como parte de una propaganda política que produjo un vértigo en la propia Bienal.

Esta acción es lo que hay de imposible en el lenguaje y en cualquier lenguaje bajo la forma “arte”, porque el argumento del proyecto fue visto por los curadores como una “ficcionalización de la política” y nunca como una “acción política”. Jacoby se movió entre el delito electoral y el horror del mercado de compradores, porque el lenguaje de su intervención no cesó de excederse más allá de la prohibición, entre la noticia difundida por la *Folha de São Paulo* y el dictamen jurídico de no realizar campaña durante el ballottage. La obra no cesó de mutar en favor de la acción política, pero lo hizo pivotando sobre una política de la percepción: de la foto de Dilma en gigantografía se pasó a la reproducción de remeras con la consigna “Vilma vence”. La ficción del arte contemporáneo estalló en el espacio político del Brasil.

El procedimiento es un gesto conceptual, que Jacoby cree que no debe repetirse para mantener su potencia. “Vilma vence” no es distinto a “Tucumán arde” o a una foto personal en la que lo llevan preso



Figura 7 – Roberto Jacoby, Un Guerrillero No Muere Para Que Se Lo Cuelgue En La Pared (Serigrafía), 1969 / Tucumán Arde (acción colectiva – investigación, campaña y exposición), 1968

después de una protesta o a “Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared” con la imagen del Che en el momento de su muerte. Las fórmulas de Jacoby problematizan la imagen desde la cultura folk, porque las imágenes nunca sostienen un programa político aunque no dejemos de votar un semblante o una consigna. Las imágenes son personalizadas para Jacoby como imaginéras o espectáculos sin ideas que hunden sus raíces en el sentir ciego de las pasiones de odio o de la potencia de la alegría colectiva de la fiesta, para cargarse entonces de una tendencia de sentido.

El escéptico desmonta la repetición del lenguaje en su círculo vicioso y el satírico revela el vacío de la creencia que lo sostiene. Jacoby combina ambos para mostrar a nuestro mundo como una extensa superficie personalizada hecha de imágenes y de pocas ideas. Su ironía revisa los principios y la sátira vacía las pretensiones. “El alma nunca piensa sin imagen” es una frase de Aristóteles (*De ánima*), frase que atraviesa la cultura occidental hasta el “estupidiario” de la modernidad como supo llamarlo Flaubert. En esta frase Jacoby muestra la tensión entre pasividad y construcción del concepto como fórmula, hecho con los datos de la realidad con los que provoca el lugar común bienpensante y en el que fabrica un casillero vacío para desmontar las ilusiones.

Menos pop que folk, su fórmula siempre es una “maqueta colectiva” del arte que funciona como andamio y que se completa con los espectadores como intérpretes de los datos que se le dan.

Quien desmonta y vacía puede hacer suya la fórmula de su maestro Juan Carlos Marín: “El deseo nace del derrumbe”, como una intensidad que abre el corte e insubordina el círculo vicioso del sentido. Esta frase tal vez provenga de aquella otra atribuida a un clima de época que recupera con insistencia a Samuel Beckett y de la que provienen sus palabras funestas: “Rumbo a peor”, y que solo es posible comprender en su potencia crítica calando en la intuición de Masotta cuando señala que enfrentamos “el espectáculo de su propia conciencia engañada”. El idioma del arte produce para Jacoby objetos estéticos a través del lenguaje poético expuesto en su ejecución como un conjunto de cualidades no esenciales que interrumpen la trivialidad del sentido sin dejar de tratar con este. Sus “maquetas colectivas” fabrican una “similitud no semejante” y nunca una similitud explícita, como quien sabe que el efecto de una obra proviene del derrumbe aunque no deje de insistir perseverando para instaurar y componer un pensamiento crítico que revela su lado B, expuesto en Rosario en *Traidores los días que huyeron* (2018).



Figura 8 – Roberto Jacoby, *Darkroom*, performance y 8 canales, 2002 - 2005.

Através de la simulación del lenguaje poético, entre la existencia propia y la relación entre los cuerpos, las fórmulas reúnen ejecución y funcionamiento para abandonar la similitud genuina. Cualquier similitud literal en el mundo práctico es llevada por Jacoby a la revelación de cualidades sensibles inesperadas. Pero algo excede la fórmula, algo excede tanto la idea como el concepto. Algo excede el relato. Un cuarto oscuro como un juego de niños. Algo proviene de la oscuridad del tiempo en la ausencia de visibilidad. Un punto ciego muy insidioso en el vórtice de un grado cero de la visualidad. “¿Qué se ve cuando no se ve?”, pregunta Jacoby en su obra *Darkroom* (2002–2005).

Esta obra insiste en la fórmula sin ser fiel al procedimiento: oscuridad, máscara, cámara infrarroja, un punto de luz emitido por la cámara ubicada en un casco sobre la cabeza, un espacio limitado, hasta que el concepto se pierde en el misterio de emociones fragmentadas no representables ni por la plenitud del sujeto ni por la determinación del objeto, que oscilan sobre la cosa erótica, el espacio

de revelado y el “chupadero” de las prisiones de la dictadura. Fuera de lo pensable y exorbitado, el espectador es arrojado al otro lado de lo posible y de lo tolerable, es expuesto a aquello que fascina el deseo y lo aparta de sí, asustado, entre arrebatado y en espasmo, entre atraído y en repulsión, el boomerang del sexo anónimo ha colocado al cuerpo “fuera de sí” para desmaterializar el ritmo de las coordenadas esperables.

Jacoby dice “Hazlo”, imperativo que invierte la consigna comercial: “Just do it”, o mejor la pervierte como una “ semejanza no semejante” en la fórmula de su obra. La privación sensorial de *Darkroom* afecta la percepción de los ritmos, de las referencias espaciales y temporales sobre las que gira su obra *No soy un clown*, por ello Jacoby dice “empecemos por algo muy negro”. Escribe en el poema “En el comité” de su poemario *Exposición* (2018)⁸:

“Dejamos de leer por un momento
los Cuadernos de Octubre y me dijiste:
¿qué pasa si nos torturan? A vos seguro
que te violan con lo lindo que sos.
¿Te parece?, me dijiste y te quedaste



Figura 9 – Roberto Jacoby, Darkroom, performance y 8 canales, 2002 - 2005.

pensando: no debe ser tan terrible,
tendríamos que hacer la experiencia”

NO TODO LO QUE BRILLA ES ORO

Desinhibida y conceptual, austera y arbitraria, contenida y efusiva, experimental y solitaria, colectivista plástica y de gesto libre, hace de San Telmo un lugar mítico de las cofradías de la revuelta. Liliana Maresca cuestiona el concepto desde el deshecho y los aportes de la tradición plástica desde la basura. Impávida y nívica se entrega como objeto de la sexualidad a las cofradías y al mercado. Es dueña de un procedimiento y de una sintaxis que parte de la reducción histórico-conceptual al propio cuerpo genital y sacrificial. Cáustica y cruel, los objetos chocan contra su cuerpo desnudo. La prótesis reemplaza a lo orgánico, el cuerpo es desbordado por lo parasitario. Su androginia recorre las capas de una fuerza satírica expulsando los conceptos como muletas ortopédicas que avanzan en las encrucijadas de una época, entre cadáveres a las espaldas y una primavera festiva sostenida sobre un fondo de monstruosidad⁹.

Lo abyecto definió su época. No tiene en sí más que una cualidad: la abyección se opone al yo, expone el objeto caído y excluido para culminar atrayendo a las prácticas hacia el vértice donde el sentido se desploma. Lo abyecto solicita una descarga frente a las capas de represión o aburrimiento; solicita un sufrimiento brutal del que “yo” se acomoda aunque devastado. *Maresca se entrega todo destino* (1993) es el nombre de la obra con fotografías de Alejandro Kuropatwa

que forja la fórmula con la que el cuerpo es “algo” que no se reconoce como plena cosa, pero que excede al sujeto y al objeto. Punto en el que se abisma el sentido como una nada insignificante y que aplasta a quien lo ejecuta o a quien es impulsado por esta ejecución. Entre la existencia y la alucinación *Maresca se entrega* es la fórmula de una realidad abyecta que aniquila. Fórmula que oscila entre la náusea de los restos, la violencia y la muerte para exponer la complicidad del cuerpo con la ignominia.

De los fondos de la dictadura Maresca construye su fórmula en la fragilidad de la ley y de la moral pública, como si se tratara de una fuerza rebelde, liberadora y suicida, como una práctica inmoral, tenebrosa y turbia de la que provienen las fuerzas. Frente al terror en el cuerpo, Maresca no es amiga de rodeos, por ello insiste en brutales exposiciones de su cuerpo, se expone y comercia con su propio cuerpo en lugar de abrazarlo, porque la moral pública no es más que un “deudor que estafa” y las relaciones afectivas son del tenor de “un amigo que nos clava un puñal por la espalda”. La muerte rodea el universo viviente como el apogeo del crimen que toca el cuerpo y se mezcla con la vida.

La abyección insiste sobre el “sí mismo” en una forma culminante de la experiencia del sujeto a quien le ha sido desvelado que todos sus objetos solo se basan en una pérdida inaugural, pérdida fundante de su propio ser. La abyección de sí toca el reconocimiento de una herida que avanza sobre el sentido: sobre el lenguaje y el deseo. La práctica abyecta obliga a una pregunta: “¿Dónde estoy?” y



Figura 10 – Sin título, de la serie Liliana Maresca con su obra, Foto: Marcos Lopéz, 1984.

nunca “¿Quién soy?”, por ello este desplazamiento es un impulso infatigable de construcción con los restos cuestionando constantemente la solidez del objeto siempre plegado en la catástrofe. Cuanto más se extravía Maresca más parece salvarse, incluso a costa de su propia vida. La abyecta es perversa ya que no abandona ni asume una regla o una ley, sino que las desvía o las corrompe, las deniega sin fin.

Ni déspota progresista ni cínica narcisista, Maresca expone sus abismos como “negocio” del arte. Corrompe lo que separa y se vuelve hacia lo “sagrado”. Aquí la fórmula del esfuerzo sensible no es otra que “el descenso a los fundamentos del edificio simbólico”. Su coherencia ética radica en ello. *Ouroboros* (1991), obra del animal mítico que se muerde la cola, montada en el patio de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, es la fórmula con la que Maresca desmonta la insistencia de la muerte que sobrevuela su tiempo de esa otra obra hecha de ataúdes *Wotan-Vulcano* (1991) y de la miseria social en *Recolecta* (1990). Estas obras conducen a *Altas esferas* (1993) donde su cuerpo desnudo y enfermo flota sobre el rostro de Massera como la peligrosa historia de una época, ante la que reacciona la camaradería existencial de su tiempo.

Sistemáticamente su fórmula indica *No todo lo que brilla es oro* (1988), lo que brilla esconde su reverso. Escribe en el poemario *El Amor - Lo Sagrado - El Arte* (2006)¹⁰:

“Punta aguda
Duele
La herida
Que gota a gota
Me desangra”

SI YO NO SÉ DE LO QUE HABLO TAMPOCO PERMITIRÉ QUE OTROS LO SEPAN

Actor y mito, juglar y humorista, estafador y artista. Jorge Bonino emprende la obra-mundo hecha de un lenguaje inentendible e imposible de aferrar, un lenguaje sin significado para una obra sobre nada. Una lengua-Bonino venía del fondo mítico del balbuceo que anticipa la gran huida de los cuerpos de los efectos de Onganía y del Cordobazo. Una obra total en una lengua de simultaneidad absoluta como un cauce físico-sonoro, como un cauce rítmico de palabras puras. Un afiche es visto en la ciudad de Córdoba invitando al acontecimiento de la obra, y dice: “NTOLSVZ RLKENMT”¹¹.

Rostro sin rasgos y dientes amarillos, ancho de nariz y pómulos toscos, como caído hacia la izquierda sobre todo en los ojos, dotado de la capacidad de querer decir de todo sin decir nada, capaz de fundirse en un procedimiento único pero sin repetir para que el acontecimiento irrumpa. Materia fónica que fluye como un malentendido surgido desde antes de la boca, como vomitado para una comunidad de ignorantes. ¿Crítica objetiva? o ¿Sin lugar donde pararse? O mejor: “Una crítica absolutamente ignorante”. Libertella lo dice mejor que cualquiera, aunque lo diga desde una anécdota: “Si yo no sé de lo que hablo tampoco permitiré que otros lo sepan”.

Algunos mueren, otros como “El Señor Bonino ha fallecido de un intento de suicidio...”. Todo ocurre en un intervalo llamado desliz de la lengua, en un “intento” poco agraciado que culmina en un cuerpo que balbucea, “¡y qué cuerpo el de Bonino!”. Entre la locura y la muerte insiste un intento de la lengua, aunque un intento inexistente. Lengua que ahuyenta en su performance literal o en su gesto-hueco total. El arte no puede atraparlo: no pudo con él, no pudo con su cuerpo sin pose, no pudo con su gesto como pose total, no pudo con su locura sin fin. Solo resta la leyenda del performer capaz de decir todo sin decir nada, como lo ha mostrado Manuel Ignacio Moyano en *Bonino. La lengua de la inocencia* (2017)¹².



Figura 11 – Maresca se Entrega Todo Destino 304-5457, Foto-Performance.
Foto: Alejandro Kuropatwa, 1993.

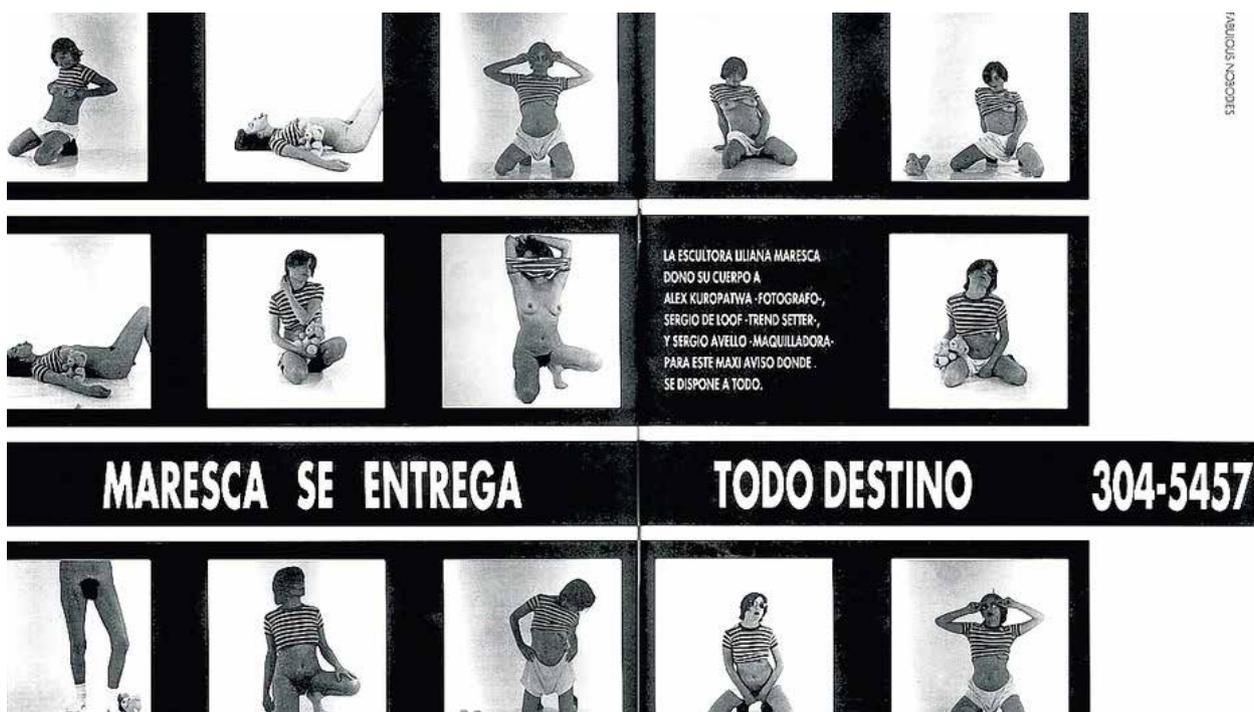


Figura 12 – Maresca se Entrega Todo Destino 304-5457, Foto-Performance.
Foto: Alejandro Kuropatwa, 1993.

El escritor Héctor Libertella revela en *La leyenda de Jorge Bonino* (2010)¹³ un secreto que le ha dicho la poeta Tamara Kamenszain, quien entrevistara a Bonino: “¿cómo entender un mundo sin signo donde, por ejemplo, no hay dinero que valga como símbolo? Antes de suicidarse en el Hospital Neuropsiquiátrico de Oliva, en la provincia de Córdoba, el actor Jorge Bonino explicaba ese régimen tan particular: “Los empresarios no me pagaban; entonces yo dormía gratis en escena y tenía sueños que actuaba en público”.

La glosolalia infinita contenida en el instante que reúne el gesto de la muerte y de la última palabra había triunfado como la obra de arte total. Se trata del “ni-ni” de un baluceo donde solo insiste, como diría Oscar del Barco, el “hay-sin” obra. Se trata de un intento flagrante que va de la broma ingenua hasta tocar la desnudez de lo auténtico, como si se tratara de un infante que huye en unos pocos minutos de este mundo horrible dejando su mueca. El fondo oscuro del arte contemporáneo pivota sobre aquella declinación del cuerpo y sobre aquella declaración suspendida en el instante del “hay-sin” que ha desfondado con su gesto la apoteosis de la mercancía.

SI NO TIENES PAN, ¡COME ARTE!

No dejo de ver una atmósfera siniestra bajo el nombre de lo “contemporáneo”. No dejo de ver en nuestro medio cuánto se subestima la estupidez. Me detengo en dos críticas que describen con agudeza el presente, como Hito Steyerl en *Arte Duty Free* (2017)¹⁴ y Suely Rolnik en *Esferas de la insurrección* (2018)¹⁵. Ambas señalan que nuestro medio está saturado de partículas tóxicas en los modos y maneras de un unificado régimen colonial-capitalista. Régimen que se ha apropiado de los ritmos vitales como potencias de invención y transformación de lo singular-común. La pulsión de invención, como reserva de nuevas formas de vida, ha sido colonizada por variables, códigos, funciones y estructuras que exploran la imagen del pensamiento en su génesis, y por ello es difícil ejercer la crítica tomada por el sentido común y la actualidad moral. “Se subestima la estupidez” afirma Jacoby, para indicar que en la superficie de nuestro tiempo crece el odio y la separación de la afección que reúne a los cuerpos como reverso de los gestos y enunciados de la opinión pública.

El capital se vuelve hoy “capital cognitivo” y su objeto final son las “potencias de invención”, para llamarlas luego con nombres derivados del mundo de la empresa y no del arte de vivir: “design”, “emprendedor”, “inventor relacional”. Resistir esta ofensa de las lógicas de la publicidad requiere de un esfuerzo de reapropiación singular y colectiva de la potencia para construir lo común. Pero habrá que considerar que el capital contemporáneo surge de la propia potencia de invención y su reconversión colonial llama emprendedor a una posibilidad de autonomía descentralizada que conduce los actos de invención hacia escenarios de acumulación recursivo del capital.

Las éticas y poéticas de las formas de vivir son colonizadas en su génesis inventiva para reproducir condiciones favorables a la actualización financiera como la actual relación entre el mercado del arte y las monedas alternativas como el bitcoin. El arte se vuelve una moneda alternativa de un momento histórico, que tanto Steyerl como Rolnik perciben como un momento de miseria plegado en extorsiones de la deuda, de la pobreza infantil y de la manipulación financiera, cuyo telón de fondo son las marcas políticas de desalojos masivos, de austeridad obligada y de crecimiento autoritario. La emergencia reina en un mundo donde la crítica se ha convertido en un festival de trolls.

La crisis contemporánea está mercantilizada como entretenimiento en la época de los emprendedores, que aparece como un período de contracción de la vida bajo el ritmo autocrático de la fragmentación y de un retorno a las morales bienpensantes. Las personas están acostumbradas a ver el mundo del arte patrocinado por Estados, fundaciones, mecenas, corporaciones y museos; pero lo cierto es que los trabajadores del arte no han cesado de subsidiar la producción artística a través de ingresos mixtos para la circulación del arte. El valor del arte hoy no se encuentra en el objeto sino en la red, más allá de las fundaciones de bancos, de las plataformas monopólicas y de los museos. Aun, y no sabemos por cuánto tiempo, el intercambio del arte es uno de los pocos intercambios que los modos y maneras de un fascismo derivado del control cognitivo no han conquistado del todo.

Los fascismos derivados públicos y votantes son parte de la infraestructura de los que convierten los lenguajes de las artes en moneda alternativa,

como parte de los chismes, de las marañas feudales y de las envidias fervientes que operan en la génesis del intercambio cooperativo y cognitivo inventivo. Los fascistas derivados del presente, como los llaman Steyerl y Rolnik, esperan la condición mezquina y codiciosa que convierta la gran performance declarativa del arte como reserva de invención en la apoteosis de la mercancía, para dejar a los lenguajes del arte en el lugar de una máscara social para una operación fantasma. La fórmula de los fascismos derivados del presente la escribe Hito Steyerl: "Si no tienes pan, ¡come arte!".

NOTAS

01. Eliot, T. S. (2006), *Cuatro cuartetos*, Cátedra, Madrid
02. Perlongher, N. (1985), "Siglas", en C. Ferrer y O. Baigorria (selección y prólogo), *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Colihue, Buenos Aires, pp. 211-213. Poema originalmente escrito en 1978 y publicado en la revista Utopía N)4 en 1985.
03. Jacoby, R. y Krochmalny, S. (2016), *Diarios del Odio*, n direcciones, Buenos Aires, p. 41.
04. Romero, J.C. y Lo Pinto, M. (2006), *Arte, Política y Pensamiento crítico*, C. Cultural de la Cooperación, Buenos Aires; Romero, J.C. y Davis, F. (2009), *Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Fundación OSDE, Buenos Aires.
05. Jacoby, R. (2011), *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*, La Central/Adriana Hidalgo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Edición a cargo de Ana Longoni.
06. Tatián, D. (2016), *Contra Córdoba. Historias mínimas*, Caballo negro, Córdoba.
07. Jacoby, R. y Fernández Vega, J. (2017), *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*, Edhasa, Buenos Aires.
08. Jacoby, R. (2018), "En el comité", en *Exposición*, n direcciones/Papel Cosido, La Plata, p. 7.
09. Lauria, A. (2008), *Liliana Maresca. Transmutaciones*, Fundación Castagnino/Macro/Malba/Centro Cultural Recoleta, Rosario.
10. Maresca, L. (2006), *El Amor, lo Sagrado, el Arte*, Leviatán, Buenos Aires.

11. Pistocchi, J., Kamenszain, T., del Barco, O. y Casarin, M. (2014), *Aclara ciertas dudas. Entrevistas a Jorge Bonino*, Caballo negro, Córdoba.

12. Moyano, M. (2017), *Bonino: la lengua de la inocencia*, Borde Perdido, Córdoba.

13. Libertella, H. (2010), *La leyenda de Jorge Bonino*, Alción, Córdoba.

14. Steyerl, H. (2018), *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*, Caja Negra, Buenos Aires.

15. Rolnik, S. (2018), *Esferas de la insurrección*, n-1, San Pablo.

SOBRE EL AUTOR

Adrián Cangí es doctor en Filosofía y Letras, Prof. Titular de Estética, Director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas, Departamento de Humanidades y Artes - UNDAV/UBA. Autor de Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular (2010, 2014), Linchamientos. La policía que llevamos dentro (2014), Imágenes del pueblo (2015), Filosofía para perros perdidos. Variaciones sobre Max Stirner (2018).

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

a) A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser enviados por e-mail (revista.arteriais@gmail.com) à: Editora da Revista Arteriais.

b) A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do mesmo autor e ou coautor para um mesmo número ou em números sucessivos da revista.

c) O(s) autor(es) que tiver(em) seu texto aprovado deverá(ão) enviar à Editoria da Revista uma Carta de Cessão (modelo Revista Arteriais), cedendo os direitos autorais para publicação, em formato eletrônico, em regime de exclusividade e originalidade do texto, pelo período de 2 (dois) anos, contados a partir da data de publicação do artigo na Revista.

d) Os Artigos deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo resumo, abstract, palavras-chave, texto e referências.

e) As Resenhas deverão apresentar entre quatro e seis páginas e as Entrevistas, de dez a quinze páginas.

f) Todos os trabalhos deverão ser enviados anexados ao e-mail revista.arteriais@gmail.com, em arquivo no programa Word for Windows 7.0;

g) Os textos dos Artigos, Resenhas e Entrevistas devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens 2,5;

h) A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

TÍTULO

Resumo com cerca de 08 (oito) linhas, alinhamento à esquerda, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

Três (3) palavras-chaves, alinhamento justificado.

i) Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas e Entrevistas,

a) ARTERIAIS Journal accepts papers in Portuguese, English and Spanish. All the papers might be sent by e-mail (revista.arteriais@gmail.com) to: Arteriais Journal Editor;

b) Arteriais Journal will not accept the submission of more than one paper from the same author and/ or co-author for the same issue or for a successive issue of the journal;

c) The author(s) with an approved paper must send to the Editor of the magazine a Grant Letter (Arteriais Journal model), assigning the publication rights, in electronic format, due to the regime of exclusivity and originality of the text for the term of 2 (two) years, which might be counted after the publication of the paper in the magazine;

d) The articles might have an extension of 12 to 24 pages, including abstract, English and Portuguese, keywords, text and references;

e) The reviews must have four to six pages and interviews must have ten to fifteen pages;

f) All the papers must be sent attached to the e-mail revista.arteriais@gmail.com, in Word for Windows 7.0 format;

g) All the Articles, Reviews and Interviews must be written in Times New Roman, font 12, space 1.5, margins 2.5;

h) The first page of the Articles must contain:

TITLE

Abstract with an average of 08 (eight) lines, aligned to the left, containing field of study, objectives, methodology, results and conclusion. The Abstract must come right after the title and before the main text.

Three (03) keywords, justified alignment

i) A separate sheet must be sent containing the title of the Article, Review and Interview, followed by the identification of the author(s) - full name, institution, function, address mail, phone and e-mail;

seguido da identificação do(s) autor(es) – nome completo, instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

j) Incluir um Curriculum Vitae resumido com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) dos Artigos, Resenhas e Entrevistas.

k) Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

l) As notas dos Artigos devem vir ao final do texto, em espaço simples, fonte tamanho 12 e alinhamento justificado.

m) 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. 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.

n) As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor–data, devem ser estruturadas da seguinte forma:

Uma obra com um autor: (BARROS, 2011, p.30)

Uma obra com até três autores: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

Uma obra com mais de três autores: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Mesmo no caso das citações indiretas (paráfrases), 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.

o) Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex. Tabela 1, etc.). No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

p) Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. O meta–artigo (template) pode ser visualizado em link da revista. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo

j) Include a brief Resume with no more than 150 words, containing the main activities in the area of the author(s);

k) The texts must be written on a clear and objective way;

l) The notes of the article must come at the end of the text, space simple, font 12 and justified alignment;

m) For the Articles, the quotes with less than three lines must come along with the text between quotation marks, followed by the indication of the reference by the system author–date. The quotations that exceed three lines must be emphasized, font 11, space simple, entry aligned at 4 cm of the margin, to the left, followed by the indication of the reference by the system author–date. In the case of quotations from works in foreign language, they must come according the original reference and may be translated to Portuguese, in the area for the footnotes, if the original language is not Spanish or English;

n) The indications of the references between parentheses, following the system author–date, must be structured according to the following way:

One reference with one author: (BARROS, 2011, p.30)

One reference with until three authors: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

One reference with more than three authors: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Even in the case of indirect quotations (paraphrase), the reference must be pointed out, also informing the page(s), even if there is a reference not to the general work, but to a specific idea presented by the author;

o) Tables and charts must be attached to the text, with the proper numeration (ex. Table 1 etc.). The place of the Tables must be indicated in the text;

p) Articles that do not follow the Editorial rules will not be accepted. The meta–Article (template) might be visualized through a link on the homepage of the magazine. At the discretion of the editors, a certain period can be set so that the author(s) can make a revision of the text (corrections of references, quotations, grammar, and spelling). In this case, the failure to follow the deadline and

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.

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

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.

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.

/ or inadequacy of the review may lead to the rejection of the paper for publication.

REFERENCES:

They must be typed simple-spaced, aligned just to the left, following the rules from ABNT, as it follows:

BOOKS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

CHAPTER IN BOOKS (CHAPTERS, ARTICLES IN SELECTIONS ETC.)

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. In: AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial from the work. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

ARTICLES IN JOURNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the Journal, Place of publication, number of the volume, number of the issue, Initial page - last page.

ARTICLES FROM SCIENTIFIC EVENTS ANNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the article. In: NAME OF THE EVENT, number of the event, year of realization, place. Title. Place of publication: Publisher, year of publication. , Initial page - last page.

IMAGES

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. Thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship must be inside the text.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PARTITURAS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF SCORES

A composição deve ser enviada em arquivo 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 mini currículo e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

The composition must be sent in PDF format with the maximum of 5MB. The score must contain the following elements, according to its use: title of the composition, instrumentation, author, date and place of composition, lyricist (if any), tempo markings, compass, dynamics and articulation, and numbering of bars and pages. For compositions using special features or extended techniques, it is recommended to send the leaflet. For works that use audiovisual media, they should be made available in the form of files: MP3 for audio, WMA for video and JPG for figure. These files must have a maximum size of 2 MB. It may also be provided a recording of the composition in MP3 file with maximum size 3 of MB. It is required a mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PORTFOLIO

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF PORTFOLIO

Pede-se que sejam submetidas até 10 imagens, acompanhadas de mini currículo e de um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. Deve acompanhar um arquivo com documento em Word trazendo as miniaturas das imagens contendo, ainda, as seguintes informações para cada imagem: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria. Caso haja dados desconhecidos, fazer uso de s.d., de acordo com a sequência de informações indicadas aqui.

It is required to be submitted up to 10 images accompanied by mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. It is required a document in Word file with bringing the thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship. If there is unknown data, use s.d., according to the sequence of information provided here.

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