



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ROSEANE MORAES TAVARES

CONTRADISPOSITIVOS-MAPAS  
DE UMA REDE DE ESPAÇOS  
ARTÍSTICOS, AUTOPOIÉTICOS  
EM BELEM DO PARÁ



Belém-Pará  
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ROSEANE MORAES TAVARES

CONTRADISPOSITIVOS-MAPAS  
DE UMA REDE DE ESPAÇOS  
ARTÍSTICOS, AUTOPOIÉTICOS  
EM BELÉM DO PARÁ

Belém-Pará  
2017

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Wladilene de Sousa Lima, e coorientação do Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza.

**PPGArtes/ICA/UFPA**  
**2017**

Ao Pedro e todos os atuantes desta rede.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus ancestrais.

Ao Pedro, por todas as minhas ausências.

Às cinco mulheres pilares em mim: Rosa, minha mãe, Neneca, minha vó-mãe, Raimunda, vó preta de quem herdei a negritude no sangue e na alma, Lúcia, Iyalorixá zeladora do meu *ori* e dos devires mãe Mariana, cabocla Jurema e pomba-gira cigana, e à Wlad, minha mestra e mentora de teatro, além de orientadora desta pesquisa.

Às minhas três irmãs: Lys, Nay e Rose.

Ao meu pai, tias e sobrinhos amados.

Aos artistas, coletivos, ativistas, militantes e colaboradores desta e de outras redes.

Ao Lucas Gouvêa, pela parceria na criação e desenvolvimento do site e formato desta pesquisa.

À CAPES, à Universidade Federal do Pará e ao Instituto de Ciências da Arte – ICA.

À direção, coordenação, secretaria, corpo docente e demais funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA – PPGArtes.

Aos parceiros dos Grupos de Pesquisa *Poéticos Pensadores nas vísceras da pesquisa*, e *Arte, Corpo e Conhecimento*, por todas as invenções, devaneios, risos, troca de conhecimentos, saberes, intuições, afetos, brigas e, sobretudo, “roubos” e “arrombos” de ideias.

Aos parentes da arte e família de Teatro, em especial Alberto Silva Neto, Cláudio Barros, Valéria Andrade, e coletivo formado para o trabalho *Ô de casa, posso entrar para cuidar?*

À família SIEC, em especial à tia Beth.

À minha turma de mestrado, pelos perrengues juntos e todos os bacanais.

À Casa de Santo *Mensageiros da Luz Divina* e todos os parentes desse *ilê*.

Aos Orixás, encantados, caboclos da mata, povo da rua e encruzilhadas. Salve suas forças!

À Ayahuasca, Tereza de Colares e terras sagradas do Chão de Tupinambá, com todos os seus seres vivos e encantados, que me acolheram e transformaram no bicho que sou. À Tica e aos novos amigos e laços que ali se fortalecem cada vez mais. Que encontro!

À Fabiana Cozza e Maurício Tizumba e trio, pela força do canto e tambor na *reza de Oxaguiã*. Ao Felipe Cato, pela interpretação de *Ave de Prata*, de Zé Ramalho. Ao Thiganá Santana pela canção *Le Mali Chez La Carte Invisible*. Ao Léo Artese, pelo hino *Yemanjá*.

Por entre inconstâncias de uma alma selvagem, ao meu *corpo-kumã*, por resistir.

O amor não é só um ato político, é um ato revolucionário

**Alain Badiou**

## RESUMO

Esta ação de pesquisa cartografa, pela inscrição performativa de mapas, os contradispositivos poéticos e de gestão de uma rede de espaços artísticos autopoieticos de Belém do Pará, entendidos como unidades autônomas pela totalidade *sui generis* de sua composição poética-política, cuja capacidade de se autogerir, como estratégia de resistência, sobrevivência e amadurecimento de seu fazer dentro de um contexto cultural da cidade, dialoga com o sentido que criou para si. Espaços independentes, autônomos, autogestionados e intencionais, são outras terminologias dadas ao que é definido aqui como espaço artístico autopoietico, sendo este o lugar gerido por artistas que firmam uma produção poética com potência política ao promover, de modo autônomo, práticas de intervenção, formação e experimentação artística que se constituem como micropolíticas para a cidade. O termo autopoietico é uma declinação do conceito de *autopoiese*, dos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, acionado para sustentar um pesquisar na diferença, na medida em que os espaços se autogerem como *poiese* de um artista ou coletivo em interação cognitiva com seu meio, produzindo uma ecologia de saberes que maquinam, de forma singular, a extensão e o formato de suas atividades, processos criativos, discursos ideológicos, modos de se definir, organizar, e constituir territorialidades na cidade. Essa *poiese* que resulta numa obra de arte enquanto fenômeno do lugar, faz um deslocamento do seu sentido estritamente material, ampliando esse fazer para as relações de produção e vivência do espaço enquanto obra. A rede de espaços artísticos autopoieticos, nesse sentido, é heterogênea, polifônica, e se comunica de modo colaborativo como um organismo sistêmico pulsionado pela insurreição de corpos que encontram no circuito de afetos o fluxo condutor de sua potência de vida.

**Palavras chave:** *Contradispositivos. Mapas. Rede. Espaços. Autopoiese.*

## ABSTRACT

This research action cartographs, through the performative inscription of maps, the poetic and management contradicts of a network of autopoietic artistic spaces of Belém do Pará, understood as autonomous units by the sui generis totality of its poetic-political composition, whose capacity to self-manage, as a strategy of resistance, survival and maturation of its doing within a cultural context of the city, dialogues with the sense that it created for itself. Independent spaces, autonomous, self-managed and intentional, are other terminologies given to what is defined here as an autopoietic art space, this being the place managed by artists who establish a poetic production with political power by promoting, autonomously, intervention practices, training And artistic experimentation that constitute as micropolitics for the city. The term autopoietic is a decline of the concept of autopoiesis, of the Chilean biologists Humberto Maturana and Francisco Varela, triggered to support a research in the difference, to the extent that the spaces are autogerem like poiese of an artist or collective in cognitive interaction with its means, producing an ecology of knowledge that singularly to machine the extent and format of its activities, creative processes, ideological discourses, ways of defining, organizing, and constituting territorialities in the city. This poiese that results in a work of art as a phenomenon of the place, makes a displacement of its strictly material sense, amplifying this doing for the relations of production and experience of space as a work. The network of autopoietic artistic spaces, in this sense, is heterogeneous, polyphonic, and communicates in a collaborative way as a systemic organism pulsed by the insurrection of bodies that find in the circuit of affections the conductive flow of their potency of life.

**Keywords:** *Contradicts. Maps. Network. Spaces. Autopoiesis.*

# SUMÁRIO

1. CONTRADISPOSITIVOS-MAPAS	4	12
1.1 As Rosas de Jericó como metáfora de sobrevivências		
2. MAPA-CONCEITUAL	23	24 25 37 37
2.1 Para a rede balancar		
2.2 Do sentido de espaço aos contradispositivos biopotentes		
2.3 A autopoiese dos espaços artísticos		
2.4 Carto-poética de Rosas de Jericó		
3. MAPA-ICONOGRÁFICO	154	
3.1 ALBÚM-MÁQUINA-DE-GUERRA: quando as ruas de Belém queimam		154
4. MAPA VIRTUAL	274	
4.1 Manual de cavalaria: memorial do site-cartografia		274
5. O QUE NÃO ME MATA ME TORNA MAIS FORTE		295
6. SOBRE A CARTOGRAFIA DA REDE ESPAÇOS ARTÍSTICOS POR ELIS DE ARAÚJO MIRANDA		305
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	307	

# 1 CONTRADISPOSITIVOS-MAPAS

Você está louca, dizem-me, um mapa é um mapa.  
Não estou, respondo.

O mapa é a certeza de que existe o LUGAR  
(Adélia Prado)

Mapas são textos culturais, como afirma Jorn Seemann<sup>1</sup>. Em *Poesia Reunida*, Adélia Prado escreve que é através do mapa que a certeza do lugar se confirma. Tratam de ser “miniaturas” do espaço que o representam de uma forma “reduzida”. Significante que precede um significado. Imagem gráfica composta por signos. Realidade invertida, inventada. Compreender um mapa é ver, pelos símbolos, o espaço que ele representa. O mapa não é o território e nem o lugar, mas simulacros deste.

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho, do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território - precessão de simulacros -, é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa”

(BAUDRILLARD, 1991, p.8).

O contradispositivo-mapa desta pesquisa é um constructo metodológico que combina o conceito *mapa*, do grego *chartis*, com a negação do conceito *dispositivo*<sup>2</sup>, termo técnico decisivo no pensamento de Foucault, derivado da palavra latina *dispositio*, conectada, segundo Giorgio Agamben<sup>3</sup>, com a herança semântica da *oikonomia*<sup>4</sup> teológica.

O termo grego *oikonomia*, segundo esse filósofo italiano em *O que é um dispositivo*<sup>5</sup>, significa gestão da casa (*oikos*). Essa concepção de economia divina, para tanto, surge como um entrave à tripartição de Deus – pai, filho e espírito santo – ameaçada pela resistência de seus opositores, temerosos da inserção do politeísmo e paganismo na doutrina cristã. Foi aí que os teólogos Tertuliano, Hipólito e Irineu resolveram a questão separando o Deus uno, enquanto substância implicada numa dimensão ontológica do ser, em uma tríplice aliança, a santíssima trindade, cabendo a esta última a administração de sua casa e do mundo que Ele criou. Um Deus uno que divide seu poder em três, causando uma cesura que separa a ideia de substância divina da práxis ou ação dos seres vivos. Um pai que confia ao filho enviado à terra, a gestão de seu reino e o governo da história dos homens.

O termo *oikonomia* foi assim se especializando para significar de modo particular a encarnação do Filho e a economia da redenção e da salvação (por isso, em algumas seitas gnósticas, Cristo acaba por se chamar “o homem da economia”, *ho anthrópos tés oikonomias*). Os teólogos se habituaram pouco a pouco a distinguir entre um “discurso - ou logos - da teologia” e um “logos da economia”, e a *oikonomia* torna-se assim o dispositivo mediante o qual o dogma trinitário e a ideia de um governo divino providencial do mundo foram introduzidos na fé cristã.

**(AGAMBEN, 2014, p. 34-35)**

2

Segundo Agamben, é “(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.” (2014, p.39).

3

Giorgio Agamben é um dos mais importantes filósofos da atualidade. Sua obra concentra-se nas relações entre Filosofia, Literatura, poesias e, essencialmente, política.

4

“(...) conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens”

5

O amigo & O que é um dispositivo.  
(2014, p.33-35)

Nesse sentido, a economia também é a política do *oikos*, que na cultura ocidental não tem nenhum fundamento no ser. Traduzindo *oikonomia* para o dialeto latino como *dispositio*, chegamos ao termo *dispositivo*. Segundo o físico Fritjof Capra<sup>6</sup>, a palavra ecologia, que se ocupa do estudo da manutenção do lar terrestre, também deriva do grego *oikos* (cuidado com a casa). “O termo foi cunhado pelo biólogo alemão Ernest Haeckel (1834-1919), que o definiu como “a ciência das relações entre os organismos e o mundo externo circunvizinho.”<sup>7</sup>

Para dialogar com questões implicadas no discurso e na prática dos artistas em torno de suas inserções em seus respectivos espaços, e de que modo sua produção poética no lugar pode ser compreendida, também, num âmbito político, opero com a concepção de *contradispositivo* ou *dispositivo de profanação*, de Agamben, que o define como sendo aquilo que restitui ao uso comum, através do rito profano, o que ritualmente foi separado e dividido pela *oikonomia teológica* como ideia de um governo salvífico do mundo e dos homens.

Na raiz disso tudo, reside um desejo de felicidade da espécie humana entregue ao poder da providência divina, que captura e subjetiva esse desejo pelo fato dele estar apartado da experiência com seus corpos. Diante da insurgência de outras estruturas de poder, esse mecanismo de controle foi se refinando, ao associar os desejos do bicho homem com o consumo desenfreado de formas de vida. E é aí que se instala a potência de um dispositivo numa sociedade disciplinar, através dos saberes, práticas, valores, e discursos orientados para domesticação de corpos dóceis que, de acordo com Foucault, “(...) assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento.”<sup>8</sup> Isso, se tratando de uma sociedade moderna, visto que na contemporaneidade, a crescente mobilidade dos processos de dessubjetivação, influenciados pela atual fase do capitalismo e emergência de um território virtual, que produz sobre os sujeitos uma identidade flutuante e espectral, defendido por Agamben como indiferente à sua verdade, acabam por não serem mais capazes de produzir nenhuma subjetivação real. E

6  
A visão Sistêmica  
da vida (2014)

7  
(CAPRA,  
2014. p. 97)

8  
(AGAMBEN, 2014, p. 46 e 47)

Quanto mais os dispositivos se difundem e disseminam o seu poder em cada âmbito da vida, tanto mais o governo se encontra diante de um elemento inapreensível, que parece fugir de sua apreensão quanto mais docilmente a esta se submete. Isto não significa que ele representa em si mesmo um elemento revolucionário, nem que possa deter ou também somente ameaçar a máquina governamental.

(AGAMBEN, 2014, p. 50 e 51)

9  
O verbo maquinar se refere a uma modalidade originária de pensar. Maquinar também é congênito a desejar, no sentido que Deleuze e Guatarri deram a essa palavra. O desejo é aquilo que agencia, conecta e implica um conjunto mais amplo, enquanto pensamento máquina e desdobra a paisagem de onde emergem eu, outro e mundo (FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN in SILVA, 2012, p. 153).

10  
Referência aos escritos de Eduardo Galeano, escritor e jornalista Uruguai

E é esse lugar do inapreensível que permite uma abertura para que ações artísticas e culturais possam intervir sobre os processos de subjetivação e dessubjetivação - ainda que numa dimensão micro - no contexto dos próprios dispositivos de poder, criando linhas de fuga que se enraízam na produção de uma *poiese* capaz de restituir ao uso comum, através de ritos que atravessam os corpos como uma rede política de afetos, aquilo que foi capturado e separado pela *oikonomia* cristã.

Os contradispositivos, portanto, são operados nesta pesquisa, por um lado, como mapas que circunscrevem a autopoiese dos espaços artísticos em sua conduta de auto-organização, implicadas num contexto poético-político, e por outro, como um conceito que irá atravessar o debate para discutir os aparelhos biopolíticos e biopotentes, em seu exercício de resistência e profanação dos dispositivos de poder no interior deles mesmos. Nesse caso, seu uso se constitui de modo tanto maquínico<sup>9</sup>, como trama poética inscrita na criação de mapas, quanto conceitual, enquanto categoria que reflete um conjunto de estratégias criativas que se materializa, através de uma *poiese*, como potência política de resistência e profanação dos dispositivos de poder. Nesse sentido, a rede de espaços artísticos autopoieticos poderá ser visualizada em uma dimensão micro, como contradispositivo de autogestão de cada espaço, dada sua singularidade e diferença, quanto em uma perspectiva macro, por uma rede que liga um espaço ao outro num mesmo plano de ação fenomênica. E assim começa essa pesquisa-intervenção, com um olho no microscópio e outro no telescópio<sup>10</sup>.

**11**  
 Boaventura de Sousa Santos emprega o termo artesanania das práticas para designar os saberes que podem ser detectados através da sociologia das ausências e da sociologia das emergências, ou seja: aqueles saberes que não fazem parte do conhecimento hegemônico exalado pelos centros mundiais de poder – poder científico excludente, poder de dominação econômica, poder de colonização cultural. A artesanania das práticas localiza-se em campos não epistemológicos no sentido convencional do termo, ou seja, em lugares distintos daqueles tais como universidades e centros de pesquisa científica. (MARQUEZ, 2009, p.17).

**12**  
 SEEMANN, 2014, p.72

No item intitulado *As Rosas de Jericó e suas sobrevivências*, será apresentada uma introdução ao tema, com um mapeamento de outras redes de espaços artísticos autogestionados do Brasil e América do Sul, além de um breve contexto dos fatores que impulsionaram esta ação de pesquisa em Belém.

*Do Sentido de espaço aos contradispositivos biopotentes, a Autopoiese dos espaços artísticos e a Carto-poética de Rosas de Jericó* formam o conjunto de contradispositivos-mapas conceituais desta pesquisa, com filiação dos conceitos enunciados acima a um referencial teórico, e inscrição, em mapas poéticos, do pensamento e visão de mundo dos artistas e coletivos gestores dos espaços cartografados nesta rede.

A Carto-poética é composta por mapas artesanais<sup>11</sup> que cartografam os contradispositivos poéticos e de gestão de um sítio de Rosas de Jericó encarnadas como imagem-força dos espaços artísticos autopoéticos da capital paraense. “É exatamente essa poética que gostaria de usar como ponto de partida para minhas reflexões, que objetivam explorar a combinação de “poética” (= lugar), com a “política” (= mapas).”<sup>12</sup>

A transcrição das entrevistas com os artistas, além dos livros, artigos, cartas e documentos produzidos durante os encontros locais, nacionais e internacionais que versaram em torno deste tema, serão evidenciados, aqui, como referencial teórico de primeira grandeza. Já os procedimentos metodológicos aconteceram num contexto processual e colaborativo, com questões sendo problematizadas no calor dos debates que surgiam durante as vivências e conversas coletivas. Muitas dessas formações, inclusive, ainda estão buscando compreender sua estrutura organizacional e como classificam ou denominam seus modos de agenciamento, assim como, quem realmente faz parte dele.

Como a proposta é um pesquisar na diferença, os discursos que se erguem da voz dos artistas são tramados, neste capítulo, na forma de um diálogo que presentifica e reatualiza a riqueza do lugar e suas relações dentro de uma prática espacial de intervenção artística, cartografadas no ato de relatar experiências que exigem uma reflexão sobre a poética do espaço

implicada na geografia do lugar. E é esse relato sensível que maquina a fabulação desta pesquisa por múltiplas linhas de fuga conectadas com os intercessores dos próprios artistas-gestores que já convocam, no bojo de suas ideias, as referências, epistemologias e linhagem de pensadores que dialogam com seu *modus operandi*. Do contrário, tentar moldar esses discursos para fundamentar o da pesquisadora que aqui vos fala, não só seria incorrer num erro, penso, mas poderia minar um acordo tácito e silencioso com os artistas e coletivos de que cada fala corresponde a um ponto de vista singular, cuja visão de mundo pertence a um gueto e que exige ser identificado como tal. São discursos construídos no exercício da militância e do debate entre esses artistas, que preservam valores e disparam práticas orientadas por temas e princípios que regem a fisiologia do espaço como uma filosofia de vida. Nesse sentido, essa escritura é composta por um corpo teórico que conecta na diferença uma multiplicidade de vozes, ainda que divergentes e dissonantes.

A diferença é também comunicação e contágio entre heterogêneos; que, em outras palavras, uma divergência não surge jamais sem contaminação recíproca dos pontos de vista [...] conectar é sempre comunicar os dois extremos de uma mesma distância, mediante a própria heterogeneidade dos termos.

**(ZOURABICHVILI in VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.120)**

O *Álbum-máquina-de-guerra: quando as ruas de Belém queimam* é um contradispositivo-mapa iconográfico, com imagens que capturam momentos de intervenções artísticas que palavra nenhuma é capaz de traduzir. São fotos de ações de formação, experimentação e circulação da *poiese* dos artistas-gestores em seus respectivos espaços ou em nome deles. O capítulo é uma narrativa construída a partir de três eixos temáticos: o contexto político e cultural da cidade de Belém, com seus movimentos de resistência, a rede de espaços artísticos autopoieticos e seus respectivos artistas ou coletivos gestores, e a produção de

micropolíticas desses espaços num contexto poético-político. Em seguida, é apresentada uma cartografia das imagens com índice remissivo de cada uma delas. As imagens foram coletadas durante a pesquisa de campo em diversos locais: presencialmente, numa visita ao espaço ou participando de sua programação cultural, e no campo virtual, com acervo de fotos-divulgação extraídas de diferentes plataformas e autores: sites, blogs, matérias de jornal, fanpages dos espaços e de seus gestores.

O sítio *Rede de espaços artísticos* é um contradispositivo-mapa virtual que contém mapas georreferenciados dos espaços artísticos autopoéticos desta pesquisa, na perspectiva de uma rede virtual capaz de abrir inúmeros hipertextos que direcionam o internauta para várias plataformas digitais desses mesmos espaços e de outras redes que versam sobre este tema de pesquisa. Paralelo a este mapa, foi criado um mapa dos espaços culturais geridos pelo poder público, a fim de visualizar, numa perspectiva crítica, as zonas de ocupação entre esses dois territórios na cidade de Belém, e a relação de cada um desses espaços com os artistas locais. Cada página do site que se abre, contém informações sobre todos esses espaços, cujo conteúdo específico dos espaços artísticos, foco desta pesquisa, foram escritos de modo colaborativo com os artistas e coletivos gestores. Além desses dois mapas, há uma aba para os mapas poéticos que inscrevem os contradispositivos poéticos e de gestão de cada espaço artístico enredado nesta escrita. Este site é um domínio de construção em diálogo com a dinâmica de abertura e fechamento dos espaços artísticos, e o caráter de incompletude desta pesquisa, com enfoque para uma rede de apenas 18 espaços artísticos da capital paraense. Este sítio, portanto, é um contradispositivo mapa em estado germinal, com apetência para aumentar sua extensão e se tornar um movimento protagonizado por múltiplas vozes, cujo objetivo é dar visibilidade para a potência que é a cena artística independente, feita em Belém, e gerar conteúdos capazes de fortalecer o ativismo político e cultural desta e de outras redes de espaços. Também foi elaborado um memorial cartográfico de navegação do site, intitulado *Manual de cavalaria*.

Cada capítulo-contradispositivo-mapa, assim como cada espaço, possui uma independência em relação ao outro, podendo ser lido livremente, na sequência que melhor prouver aos leitores. Isso quer dizer que nenhuma escritura é continuação

da outra, tendo em vista que cada uma foi maquinada com conteúdos e formatos diversos, mas que se complementam e dialogam entre si, sem depender do todo para produzir um sentido sobre si mesma.

*Quando não me mata me torna mais forte* é uma reflexão breve e panorâmica de algumas questões envolvendo o atual contexto social e ecológico da Amazônia e do Pará, e como os artistas desta rede implicam sua produção poética nos espaços como táticas de resistências a essa realidade que se instalou no lugar.

A quantidade de material produzido durante a pesquisa de campo, assim como, de referenciais teóricos-conceituais exigiu um árduo exercício de experimentação formal na elaboração dessa escritura. Como fazer? Misturar a fala dos artistas? Deixá-las separadas? Usá-las como citação? Trabalhá-las com o mesmo corpo de texto que as minhas? Ao propor uma elaboração teórica da multiplicidade de olhares e discursos, maiores são os riscos de fazer uso míope das problematizações e não ser capaz de aprofundar a discussão em seus pontos nevrálgicos. No entanto, esse pulsar investigativo é atravessado por vozes que se entrecruzam por linhas de fuga descontínuas, tornando complexa a leitura desse diagrama por sistemas estruturalmente fechados ou cartesianos. É claro que alguma estrutura irá surgir ao longo desta escritura, mas de modo flexível e dinâmico.

## 1.1 A Rosa de Jericó como metáfora de sobrevivências

Para Fernandes (1969:30), tendo-se em mente o postulado de que nos diversos “níveis de organização da vida” encontramos aspectos sociais, a observação de formas simples de sociabilidade, como as plantas ou animais, permitiria ao cientista social detectar fenômenos que, nas sociedades humanas, se disfarçariam sob o complexo tecido da ordem cultural.

**(DOMINGUES, 1999, p. 21)**

A *rosa-de-jericó*, também conhecida como *flor da ressurreição*, é uma planta do deserto que cresce no Oriente Médio e na América Central. Em um ambiente favorável, estas plantas se reproduzem, crescendo de forma exuberante e muito rapidamente. Mas nos períodos em que o ar e a terra tornam-se secos, a flor da ressurreição se encolhe toda formando uma bola e guardando o mínimo de umidade em seu interior. Suas raízes se soltam do “corpo” e desta forma podem sobreviver por longos períodos sem uma gota d’água sequer. Novamente em contato com a umidade, a bola abre suas folhas e rapidamente “retorna à vida”. O mesmo acontece no Brasil com uma planta chamada *ipê*. Quanto mais frio e seco for o inverno, mais ela percebe a ameaça de morrer, e nesse receio, explode em exuberância, a fim de gerar frutos que garantirão a vida.

Em Santa Maria de Belém do Grão Pará, assim como em outros estados brasileiros, algo similar à *rosa-de-jericó* e ao *ipê* acontece com os artistas. Sobreviventes, grupos e coletivos se veem em situação única na história da vida cultural da cidade e do país, e por este motivo, parecem impulsionados a cruzar um limiar. Diante deste quadro, artistas paraenses disparam novas frentes de atuação, na medida em que a aridez das instituições públicas de cultura com suas raríssimas políticas de fomento, condicionam a distribuição do bem público à lógica do mercado e da indústria cultural, quando não, aos padrões de gosto de seus

gestores segundo critérios meritocráticos. O que, no mínimo, é problemático quando se trata do emprego deste sistema envolvendo o acesso ao dinheiro público no campo das artes.

Mas também é um fato que os próprios artistas e suas diversas formações vêm sofrendo transformações nesses últimos anos, desde sua composição e funcionamento, até o modo de interação entre eles. Nesse sentido, parecem captar algo que já estava em andamento na própria produção da cidade, e que agora, mais do que nunca, se dimensiona como um movimento cuja vida cultural segue o mesmo fluxo de conversão da vida social entre nós. Trata-se da invenção de novos territórios<sup>13</sup> artísticos, cujos dispositivos se configuram mediante a ocupação de espaços não convencionais e independentes, adjetivados aqui de autopoieticos.

Seja na área das artes cênicas, musicais ou audiovisuais, artistas paraenses se apropriam de espaços físicos e simbólicos para inscrever suas práticas criativas com maior autonomia de produção e circulação de seus bens artísticos e, por este motivo, são exigidos a inventar novas formas de inserção, manutenção e continuidade de suas atividades de intervenção na vida da cidade. A conquista desses novos territórios<sup>14</sup> – seja um porão, um barracão, um teatro-sede, uma galeria, stúdio, oficinas, casarões antigos, galpões, espaços comunitários, a sala da casa ou a própria rua, são exigências que os próprios artistas se colocam como condição para o amadurecimento do seu fazer, de suas pesquisas e inquietações. Por conseguinte, “muitos desses grupos sociais, em suas mobilizações políticas, buscam a construção de territorialidades alternativas em que a concepção de território é reelaborada a partir de suas próprias experiências vividas” (HAESBAERT, 2014, p.63). Uma subjetividade que olha o entorno, provoca e é provocada por ele.

Assim como na cidade de Belém, territórios e territorialidades compõem a vida cultural de outras cidades brasileiras. Em muitos casos, os artistas se associam em coletivos para compartilhar a ocupação de seus espaços independentes, inventando, como estratégia de sobrevivência, seus próprios métodos de gestão e difusão de suas propostas. Assim, buscam agregar e

**13**

Território em qualquer acepção tem a ver com poder, mas não apenas com o tradicional poder político. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação” (HAESBAERT, 2014: 57).

**14**

“Por isso, “o território é primeiro um valor”, estabelecendo-se claramente “uma relação forte” com nossos espaços de vida. Numa distinção bastante questionável, o próprio “território cultural”, precederia os territórios “político” e “econômico”.

reforçar o aspecto colaborativo das iniciativas autônomas. Esse marco, de forte cunho político, foi se difundido por diferentes ações, associações e projetos Brasil afora, visa fortalecer tanto a continuidade de suas práticas de intervenção artística, quanto a realização de encontros inter-regionais capazes de promover debates, trocas e reflexões teóricas sobre a atuação desses espaços no Brasil.

O primeiro caso se conforma na criação de circuitos capazes de ativar uma rede de comunicação entre os espaços. É o caso do *Circuito Centro de Artes*, de São Paulo. Formado por nove espaços artísticos independentes localizados na região central da capital paulistana, o referido circuito vem ampliando a noção de território não como totalidade homogênea, mas pelo atravessamento das distintas territorialidades impressas por cada espaço - seus meios materiais e constructos simbólicos- e que se fortalecem pelo processo de visibilidade que cada um promove ao outro, além de ativar a região que escolheram estar. Belém possui experiência similar com o *Projeto Circular*, que a cada dois meses elege um domingo para que os espaços artísticos autônomos abram suas portas com o intuito de apresentar, expor, comercializar e divulgar suas produções. Nas últimas edições, entretanto, alguns espaços culturais geridos pelo poder público, também entraram na programação deste Circuito.

No caso dos encontros que visam o fortalecimento dessas iniciativas através da troca de experiências, afetos e reconhecimento dos processos e demandas que aproximam as diferentes realidades, percebe-se a necessidade desses artistas-gestores em compartilhar suas práticas e discutir as diretrizes de suas ações frente ao cenário político contemporâneo. De 29 de novembro a 01 de dezembro de 2010, a *Casa da Ribeira de Natal*, com o patrocínio da Funarte, promoveu na capital do Rio Grande do Norte, o *Encontro de Espaços Culturais Independentes*. Naquele momento, foi criada a *Rede de Espaços Independentes* (Rede E.E.I) e redigida a *Carta de Natal*, documento este revisto durante o segundo encontro chamado *Circuito Desdobra*, realizado no Rio de Janeiro em abril de 2014.

O encontro em Natal reuniu artistas de 23 espaços dos seguintes estados brasileiros: Pará (Teatro Cuíra), Ceará (Fundação Casa Grande Memorial do Homem Kariri, e Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção), Paraíba (Espaço Mundo e Centro Cultural Piollin), Rio Grande do Norte (Espaço Cultural Casa da Ribeira, Conexão Felipe Camarão, Centro Cultural do Sol e Instituto Ludovicus), Pernambuco (Galpão das Artes, Espaço Muda e Teatro Armazém), Piauí (Espaço Trilhos do Teatro), Sergipe (Casa Rua da Cultura), Goiás (Espaço Cubo – Fora do Eixo), Bahia (Teatro Vila Velha), Minas Gerais (Galpão Cine Horto), São Paulo (Centro Cultural b\_arco), Rio de Janeiro (Casa da Arte de Educar e Capacete), Paraná (Campo das Artes), Rio Grande do Sul (Atelier Subterrânea) e Distrito Federal (Fundação Brasileira de Teatro). Na ocasião formou-se uma rede de colaboração entre essas iniciativas autônomas, com o objetivo de formular diretrizes que auxiliassem na estruturação de políticas que atendessem suas demandas de manutenção, pesquisa, formação, experimentação e criação artística, uma vez identificado o caráter essencialmente público de seus projetos e ações. Já o *Circuito Desdobra*, organizado por Fabiana de Moraes, reuniu 22 espaços predominantemente de artes visuais, com a finalidade de discutir e traçar um balanço sobre a realidade, na cena contemporânea, dos espaços autônomos no país. Contou com a presença de artistas de Belém/PA (Ateliê do Porto), Belo Horizonte/MG (EXA e JÁ.CA.), Brasília/DF (Espaço Laje), Campinas/SP (Ateliê Aberto), Fortaleza/CE (Dança no Andar de Cima), Liberdade/MG (Terra Una), Natal/RN (Espaço Cultural Casa da Ribeira), Porto Alegre/RS (Ateliê Subterrânea), Recife/PE (Bê Cúbico, Espaço Fonte, Lesbian Bar, Mau Mau, e Sala Recife), Rio de Janeiro/RJ (Ateliê da Imagem, Barracão Maravilha e Lastro), Santa Maria/RS (Sala Dobradiça), e São Paulo (Ateliê 397, Ateliê Coletivo 2E1, Casa Tomada, e Phosphorus).

Entre esses dois grandes encontros, o Ateliê 397 organizou ao final de 2012 na Funarte de São Paulo, a exposição *Espaços Independentes – a alma é o segredo do negócio*, onde foram apresentados os diversos campos de atuação dos espaços brasileiros de artes visuais contemporânea, cujas produções estivessem pautadas nos processos de experimentação com a linguagem. Publicaram, em 2010, o livro *Espaços Independentes* e realizaram, no período de 27 a 30 de julho de 2015, na sede do

grupo, o encontro *O artista gestor e a potência independente*. O referido evento promoveu uma série de conversas sobre a atuação e cena brasileira independente, conduzido pelas vozes de Thais Riviti (Ateliê 397- São Paulo/SP), Camila Fialho (Associação Fotoativa –Belém/PA), Benjamim Seroussi (Casa do Povo São Paulo/ SP), Renan Araújo (Bordel Ribeirão Preto/SP), Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro), Samantha Moreira (Ateliê Aberto- Campina/SP), Sally Mizrachi (Lugar a Dudas, Colômbia), Giusepp Bernardi (Tupac, Perú), e Jorge Sepúlvida (Curatória Forense, Chile).

Outro intercâmbio com apoio do Ministério da Cultura via edital Redes, da Funarte, reuniu em Belém, no período de 16 a 18 de março de 2015, o *Ateliê 397* com os seguintes espaços da capital paraense: Associação *Fotoativa*, *Galeria Gotazkein* e *Ateliê do Porto*. Na ocasião, foram apresentadas as estratégias criativas de gestão e divulgação de suas atividades artísticas. Com o mesmo intuito, o *Ateliê Aberto*, de Campina, e o *Jardim Canadá Centro de Arte (JA.CA)*, de Belo Horizonte, realizaram, em 2014, um projeto de residência com artistas visuais de cinco espaços independentes. A primeira ação foi uma visita aos espaços contemplados para elaboração de um diagnóstico de atuação de cada um deles. Em seguida, os representantes do *Ateliê do Porto* (Belém/PA), do *Elefante Centro Cultural* (Brasília/DF), do *Barracão Maravilha* (Rio de Janeiro/RJ), do *Espaço Fonte* (Recife/PE), e do *Grafatório* (Londrina/SP), além de cinco artistas-gestores convidados e os próprios proponentes do projeto, se reuniram em uma mesma casa para uma convivência de oito dias. Além de conversas, troca de ideias, afetos e muita culinária, os artistas residentes realizaram uma reflexão de suas atividades artísticas e o mapeamento dos dispositivos de gestão de seus espaços *intencionais*<sup>15</sup>, incluindo a elaboração de um organograma que atendesse às especificidades de cada estrutura organizacional. A jornada teve como desdobramento a publicação do livro *Indie.gestão: práticas de artistas/gestores ou como assobiar e chupar manga ao mesmo tempo*, cujo conteúdo contempla um apanhado de experiências e posicionamentos que discutem a realidade desses espaços diante de suas disposições econômicas, políticas, e ideológicas.

15

Modo como denominaram  
esses espaços neste  
encontro, na medida  
em que se viram  
unidos por suas  
intencionalidades,  
superando a tensão  
implícada nas  
terminologias  
"independente" e  
"autônomo".

Num contexto internacional, artistas de vários lugares do mundo se reuniram em Córdoba, na Argentina, para promover, em 2011, o *Encontro de Gestores Autônomos de Artes Visuais Contemporânea*. Na oportunidade, traçaram um diagnóstico de evolução e problemáticas comuns de trabalho, e as soluções colaborativas de gestões sustentadas por vínculos afetivos entre aqueles que agenciam suas casas de cultura. Além disso, discutiram possibilidades de novas mediações, intercâmbios e a organização de um plano de ação que atendesse As demandas locais de suas respectivas áreas de atuação. Este encontro rendeu uma publicação chamada “EGA”- *Encontro de Gestores Autônomos*, organizada pelo artista visual Jorge Sepúlveda.

Dessas trocas de experiências, assim como da pesquisa sobre esses movimentos em diferentes regiões brasileiras, conclui-se que apenas uma pequena parcela dos espaços autônomos brasileiros sobrevive graças à subvenção proveniente do Estado e Município, obtidas por meio da política de editais. É o caso de São Paulo que, em 2014, criou um edital voltado especificamente para os artistas visuais com iniciativa independente, cujo número de beneficiados cresce gradativamente a cada ano, por estar condicionado ao plano orçamentário estadual. Cada projeto contemplado recebeu subsídios para custeio de uma programação artística e manutenção do seu respectivo espaço. No primeiro ano, apenas cinco projetos de artes visuais foram contemplados no valor de R\$ 100.000, sendo três da capital paulista, um de Campinas e outro de Pirapora do Bom Jesus. Em 2015, o mesmo edital, que passou a ser chamado *Território das Artes*, contemplou um total de vinte projetos no valor de R\$ 100.000, e dez no valor de R\$ 150.000, cada. Dessa vez, premiando espaços de diferentes expressões artísticas que vão desde a Cooperativa Paulista de Teatro até as Associações de Artesãos e Comunidades Quilombolas. O prêmio beneficiou dezessete projetos da capital paulista, e um projeto de cada um dos seguintes municípios: Campinas, Piracicaba, Mauá, Mogi Guaçu, Taubaté, Pereira Barreto, Iguape, São José do Rio Preto, Presidente Prudente, Americana, Suzana, Pirapora do Bom Jesus e São José dos Campos.

Em Belém, o acesso ao recurso público do Estado ainda se dá na forma de transferência direta aos artistas que os gestores julgam merecer. Quando não, nos raros casos em que o selo das leis de incentivo estadual e municipal são utilizados por empresas que condicionam seu financiamento à devolução – via Lei Semear - dos 20% doados como contrapartida, já que só 80% do valor total do projeto sofre isenção fiscal. Já na Lei Tó Texeira, se o capital corporativo financiar até no máximo 20% do projeto, a entidade patrocinadora será beneficiada com uma isenção de 100% sobre o valor investido. Assim, desde 2002 até os dias atuais, os editais paraenses que disponibilizam aos artistas o acesso ao recurso público por via direta, em forma de doação, é o da *Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística* da Casa das Artes (Governo do Estado), que contempla anualmente 30 projetos distribuídos entre artes cênicas, musicais, visuais, audiovisuais, literárias, designer, moda, circo, gastronomia e expressões de identidade, com 50% das bolsas destinadas à capital, 40% ao interior do Estado e 10% aos portadores de necessidades especiais. Somente em 2016, quatorze anos após sua criação, que o valor da bolsa foi atualizado de R\$ 15.000, para R\$ 18.000, brutos. Além desse, A Fundação Cultural do Pará, através do *Programa Seiva de Incentivo à Arte e Cultura*, lançou os seguintes editais em 2016: *Prêmio de Produção e Difusão Artística*, contemplando no valor de R\$ 15.000 brutos, cada, 30 projetos de artes cênicas, musicais, visuais e designer; *Prêmios Literários*, voltado para publicação de obras escritas em língua portuguesa nas categorias romance, dramaturgia, conto, ensaio, poesia, literatura infanto-juvenil e memorialística; *Prêmio Expressões Artísticas*, contemplando até 50 iniciativas artísticas da cultura paraense no valor bruto de R\$ 3.000, realizadas por agenciamento individual ou coletivo com menos de cinco anos de atuação; *Prêmio Manifestações Culturais*, com premiação de R\$ 5.000, brutos, para um quantitativo de 50 mestres e grupos praticantes das diversas manifestações culturais do Pará; e o Edital *Biblioteca Viva*, que prevê a ampliação dos serviços especializados de 8 Bibliotecas Municipais, inscritas no Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas, através da implantação de uma brinquedoteca e um infocentro, que inclui a instalação do software “DosVox”, voltado para portadores de deficiência visual.

Essas políticas públicas, para tanto, não contemplam o mapeamento e manutenção do patrimônio material e imaterial do Estado, como a cultura popular, por exemplo, que sobrevive graças à força de lideranças artísticas nas comunidades, como é o caso do carimbó, boi-bumbá, quadrilhas, associações carnavalescas e Pássaros Juninos. Diante deste diagnóstico, só resta aos paraenses a disputa por editais de fundo Federal. Outras estratégias são encontradas para reforçar a captação de recursos: campanhas na internet, financiamento do setor privado, leilões, bazares, cursos, aluguel de ateliê, festas, venda de comidas, rifas, coletas, doação de amigos e frequentadores dos espaços, e o investimento pessoal dos próprios artistas que, além de não receberem remuneração pela produção ofertada à cidade, na maioria das vezes ainda tem que bancar sua realização.

Desde 1994 até o corrente ano, com intervalo no período de 2006 a 2010, o Estado do Pará, sob a tutela da direita conservadora do PSDB, empossou para o comando da Secretaria Executiva de Cultura o arquiteto Paulo Chaves Fernandes, conhecido hoje pelos artistas como delator chapa branca dos próprios colegas no período de militância contra a ditadura militar de 64. O recurso público destinado às políticas de fomento voltadas para as práticas de intervenção, formação, manutenção e circulação do patrimônio cultural paraense, há muito tempo vem sendo usurpado como um bem privado, e seu órgão competente rebaixado à categoria de produtor de eventos de um coronel da cultura com uma visão equivocada, megalômana e eurocêntrica. Avesso ao diálogo e amante do autoritarismo, suas ações caminham na contramão do interesse público. Os edifícios teatrais, além de estarem sucateados, caíram em desuso por falta de acesso. Além disso, fora os editais listados acima, há anos que o Estado não viabiliza outras formas de distribuição democrática do recurso público. Se Belém, como capital do Pará, está assim, o que dizer dos outros 143 municípios que fazem parte do seu complexo geográfico?

Em 2013, várias representações artísticas se uniram em torno de um movimento chamado *Chega!*, criado para reivindicar uma política de acesso democrático ao recurso público, gasto de modo exorbitante com Festivais de Ópera e eventos financiados por decisão dos gestores que inventam suas próprias regras, critérios e leis para distribuição do bem público. Em uma das ações

promovidas pelas Secretarias de Cultura e Comunicação, o *Terruá Pará*, realizado nas dependências do Teatro Margarida Schivazappa, na época fechado para os artistas da cidade por motivos de reforma, mas aberto exclusivamente para esse acontecimento, só de serviços prestados ao evento, gastou mais do que precisaria para finalizar a reforma do teatro inteiro. Por este e outros motivos, um grupo de diferentes expressões artísticas interrompeu um dos dias de show, veiculado ao vivo pela TV Cultura local, e na voz do ator e encenador Alberto Silva Neto leu uma carta manifesto intitulada *Chega!*. Foi a partir desta palavra de ordem que se gerou a identidade do movimento. A resistência durou até as eleições das Conferências Municipais e Estaduais de Cultura, quando o movimento se enfraqueceu em decorrência das discordâncias internas, cansaço, falta de disponibilidade e entendimento da necessidade do acúmulo de debate, com inevitável enfrentamento e reconhecimento de vozes que falam de diferentes lugares e trazem consigo demandas e discursos ideológicos múltiplos e heterogêneos. Nessa mesma época, outros movimentos estavam em voga, como o *Fórum Permanente de Teatro*, *Custo Periférico* e *Custo Amazônico*.

As propostas pontuais do *Chega!*, na época, precisavam ser exaustivamente discutidas e pontuadas. Mas para isso se fazia necessário viver o tempo exigido pela prática do debate, para descobrir, errando e acertando, mas sempre discutindo, de modo construtivo, como resistir às armadilhas de uma estruturação hierárquica dentro do próprio movimento e, ao mesmo tempo, como equilibrar e unir todas essas representatividades para brigar por um espaço deliberativo, como artistas e fazedores de cultura, no contexto da máquina governamental. Para isso, também, era fundamental a permanência de um fluxo maior de pessoas engajadas nessa militância, para que pudesse haver um revezamento entre uma mobilização macro, capaz de reunir diferentes modalidades culturais, em diálogo com os micros movimentos, que se agrupam de acordo com os interesses enunciados. Ambos os esquemas deveriam ser capazes de dialogar entre si, com criação de pautas, produção de conteúdos e atividades de formação que auxiliassem na elaboração coletiva de propostas constitucionalmente possíveis para os parâmetros burocráticos das entidades de cultura (tanto em nível estrutural quanto orçamentário).

Frequentemente se ouvia dos próprios artistas a reivindicação de uma categoria que fosse mais organizada e engajada nas questões de ordem pública, cujo “silêncio” e “inércia” frente aos mecanismos de gestão da Secretaria de Cultura do Estado eram interpretados, pela maioria das pessoas, como consentimento e apatia. Os artistas, como resposta a esse estado de inanição alimentado pela incompetência e administração tacanha dos órgãos de cultura, estão assumindo o papel que compete não só a qualquer cidadão, mas, fundamentalmente, ao Estado.

A inquietação com esse quadro de desconforto detonou o interesse por este tema de pesquisa, tendo em vista a necessidade de uma reflexão teórica e prática sobre os espaços artísticos autônomos da capital paraense, dada sua realidade e implicações na atual conjuntura. Além disso, investigar as intensidades desse fenômeno em Belém pode ampliar a crescente mobilidade de suas redes colaborativas, que cada vez mais se impõem na construção de um território artístico.

Em 2013, a curadora e pesquisadora Kamila Nunes realizou um minucioso mapeamento dos espaços autônomos nacionais, após ter sido contemplada com uma bolsa de pesquisa da Funarte. No mesmo ano, os resultados do seu trabalho foram disponibilizados em uma plataforma online intitulada *Artéria* – em colaboração com Bruno Vilela – e o livro *Espaços autônomos de arte contemporânea* foi publicado.

Aqui no Norte, Wlad Lima publicou, em novembro de 2015, sua tese de doutoramento intitulada *O Teatro ao alcance do Tato*, defendida em 2005 junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Nesta obra, a pesquisadora faz uma cartografia dos teatros de porão de Belém, considerando este território uma poética da cidade que configura um modo singular de fazer teatro, mediado pela relação que as dimensões do espaço imprimem no jogo cênico.

Cláudia Paim, integrante dos coletivos *POIS*, *Duplo Coro* e *Chicamatafumba*, de Porto Alegre, e das *Redes CORO* e *Vídeos Bastardos*, apresenta em *Táticas de Artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*, como o próprio nome do livro já diz, um panorama dos modos de fazer artístico de coletivos e iniciativas coletivas da América

Latina, tecendo uma rede composta por diferentes formas de agrupamentos, seus dispositivos ideológicos, práticas de gestão e ocupação de territórios. Já no artigo *Dinâmicas de Espaços Culturais Independentes*, Gustavo Tomé Wanderley, artista-gestor da *Casa Ribeira de Natal*, além de reivindicar mais pesquisas que versem sobre modelos de gestão dos espaços independentes, problematiza a concepção de cultura na tensão do que define como gestão e política cultural, catalisando todas essas questões para pensar novos arranjos na formulação de ações democráticas de acesso ao recurso público.

Na dissertação *A Casa da Atriz: uma cartografia desassossegada das sociabilidades de um coletivo teatral em Belém do Pará*, Luciana Porto cartografa os dispositivos artísticos do espaço *A Casa da Atriz*, gerido por uma família que reside no lugar, ao mesmo tempo em que dispõe de todas as dependências de seu domicílio para uso cênico. Além da *Casa da Atriz*, a autora mapeia uma rede de oito espaços autônomos de Belém. São eles: *Atores em cena*, *Casa Dirigível*, *Casa dos Palhaços*, *Casarão do Boneco*, *Porão Cultural da UNIPOP*, *Reator* e *Teatro Cuíra*. Outra iniciativa, em Belém, dos grupos de artes cênicas com espaços independentes, se deteve na realização de encontros entre gestores autônomos no evento *Casarão conversa com*, com o intuito de compartilhar experiências e formar uma rede de atuação colaborativa, capaz de fortalecer as estratégias de resistência e sobrevivência dos seus empreendimentos artísticos. O primeiro encontro aconteceu no Casarão dos Boneco, e contou com a presença de representantes da *In Bust Teatro com Bonecos*, *A Casa da Atriz*, e *Bando de Atores Independentes*.

Esta dissertação, para tanto, trata de cartografar os fluxos de uma rede de espaços artísticos autopoieticos em Belém do Pará, com ênfase não na poética de cada um desses espaços, mas no território existencial que coexiste de forma heterogênea como um organismo sistêmico.

## 2 MAPA-CONCEITUAL

"O esplendor dos mapas [é um] caminho abstrato para a imaginação concreta, um "enigma visível do tempo" e "o nada vivo em que estamos"

**(Álvaro de Campos)**

O mapa é uma biografia da paisagem que a retrata de uma forma mais eloquente do que muitas palavras de texto

**(Jorn Seemann)**

O mapa vai ao encontro das biografias humanas, porque contém referências às vidas e práticas sociais das pessoas que estimulam a sua memória

**(John Brian Harley)**

O mapa ressurgue como ciência das qualidades em detrimento de campo das quantidades: ao mesmo tempo que estuda, analisa e produz um conhecimento espacial, o mapa propõe a ativação das alteridades do espaço, e aí reside o seu potencial político pósabissal e a sua proposição como geografia coexistente.

**(Renata Moreira Marquez)**

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (...) uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a ter sempre múltiplas entradas

**(Deleuze & Guatarri)**

## 2.1 Para a rede balançar

Interligar os morros, os sonhos, as cidades  
Acende-los de afetos  
Ter a necessidade de articulações como o corpo humano  
E saber que o fio é tênue  
Esse mesmo que tece a rede  
Embala canções, distrações, medo e preenche vazios  
Embala a vida  
Arde  
Acende aos poucos os pedaços do tempo  
Como o fogo  
Tempo?  
Os fios têm urgência  
Não sabem durar  
Mas permanecem  
Que rede eles querem tecer?  
De que cor?  
Que tamanho?  
Seria uma rede que transcende o mar?  
Ou faz tempestades?  
Existir  
Esta talvez seja a única certeza dos espaços  
Que vivos  
Sentem febre  
Aquecem a roda  
Giram

Embragam-se com o perfume da revolução derramado em suas peles  
Os espaços desejam mais  
Adquiriram com o tempo o poder de andar devagar  
Por saber que correr pode corroer os pés  
Os espaços precisam de mais espaços  
Para preenchimentos  
Cor de vida  
Cor de peles  
Incensado com o cheiro das pessoas desse mundo  
Dos Centros cheios de sol, dos Piolins, das Conexões de Felipe Camarão e das fundações que levam o nome desse Brasil imenso, das Casas Grandes aos Homens do Cariri, dos Galpões e dos Hortos e das Artes, dos Ludovicus, dos Alpendres, dos Capacetes, das cabeças pensantes e ardentes, dos Crear que valem de La Pena, dos Cubos e dos pensamentos Fora do Eixo, que transcendem a rede, dos espaços Mudos e os que Mudam sempre e os que Mundo, de dentro do Barco ou nos Trilhos, na Cuíra de um teatro infinito e das Vilas Velhas espalhadas por esse Brasil e por essa América Latina que não param de jorrar em criações, ardores e vida.  
E que são independentes, pois independente de qualquer coisa eles existem e resistem!

## 2.2 O sentido de espaço

16

A mônada é a unidade real, imaterial e indivisível que rege a natureza dos compostos, cujo íntimo não pode ser alterado por nenhuma ação de origem externa, pois, “as mônadas não tem janelas por onde qualquer coisa possa entrar e sair”, e tampouco, podem ser definidas como extensão, conceito cartesiano de substância, já que, não possuem nem forma, e nem divisibilidade possíveis.  
G.W. Leibniz. *Monadologia*.\$7

17

O “lugar” está ligado a vivências individuais e coletivas a partir do contato do ser com seu entorno; enquanto o “espaço” é uma racionalização abstrata, uma construção mental, que busca uniformizar e homogeneizar o “suporte físico” (HOLZER, 2014, p.291).

18

Geógrafo sino-americano com nacionalidade chinesa, autor das obras *Espaço e Lugar* (1983), *Topofilia* (1980), *A Geografia humanística* (1982), e *Paisagens do Medo* (2006).

19

Lugar é um centro de significados geográficos, que se relaciona com o constructo abstrato que denominamos “espaço” (HOLZER, 2014, p. 297).

O que é o espaço? Extensão indefinida? Uma distância entre dois pontos? O lugar que você ocupa? Qualquer área que contenha massa e energia? Fração do planeta? Um meio físico? Um sistema metafísico? Uma construção simbólica, arquetípica, ou poética? No diagrama do universo newtoniano, o espaço é representado como um recipiente vazio e absoluto, onde todos os fenômenos físicos ocorrem. Nessa visão mecanicista de Newton, o espaço absoluto não pode ser conhecido em si mesmo, mas através de sua dimensão ou medidas “móveis”, determinadas pela percepção da posição que os corpos se encontram com relação a um referencial. Já Leibniz, define o espaço como sendo uma ordem mediada pelas relações de coexistência entre as Mônadas<sup>16</sup> e, portanto, relativo não no sentido de terem sido alocadas nele, já que o espaço não é vazio para este filósofo e matemático alemão, mas de que sua existência e realidade estejam intrinsecamente ligadas ao átimo da criação, de forma que não se pode falar de uma existência real de espaço e tempo, senão aquela que está relacionada diretamente à substância.

A questão posta aqui, no entanto, não é a pergunta sobre o que é espaço, problema este que se coloca a um físico, matemático ou até mesmo um metafísico, pois não se trata de pensá-lo em suas formas puras ou neutras, mas sobre diferentes noções de espacialidades implicadas nas relações de produções poéticas-políticas do lugar vivido socialmente<sup>17</sup>. Para Yi-Fu Tuan<sup>18</sup>, o que faz do espaço um lugar é seu aspecto vivencial. Assim, o espaço onde povoamos, nos locomovemos, falamos, experimentamos, é de fato, nosso lugar. “É o lugar que concretiza a abstração do espaço”<sup>19</sup>, pois enquanto o espaço é dimensão, direção e orientação, o lugar é ação.

O lugar surge, na perspectiva desta pesquisa, como mediação de um fazer poético que produz espaços políticos para cidade de Belém. E é a partir dessa compreensão de lugar que interessa discutir a ideia de espaço. A questão que colocada agora, no entanto, é se interrogar de que lugar do espaço está se falando, e quais sentidos de espaço esses lugares produzem.

O núcleo de significado de lugar se estende, penso eu, em suas ligações inextricáveis com o ser, com a nossa própria existência. Lugar é microcosmo. É onde cada um de nós se relaciona com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco. O que acontece aqui, neste lugar, é parte de um processo em que o mundo inteiro está de alguma forma implicado. Isso é muito existencial e ontológico. Mas também econômico e social, pois em toda parte estamos presos em maior ou menos grau nas forças neoliberais e da globalização.

**(RELPH, 2014, p. 31)**

Tendo o lugar tantos sentidos quanto o espaço, seu uso estará associado ao modo como os artistas ou coletivos definem, habitam, se apropriam, pensam e são afetados pelo território onde atuam. A ideia de lugar, portanto, nasce do ponto de vista daquele que fala e de onde ele fala ao expor sua visão de mundo. Na geograficidade, os homens são encarados como lugar. E sendo o homem lugar, é nele que a experiência humana manifestará um sentido, por meio da consciência de si mesma, do outro e do mundo<sup>20</sup>. Segundo Helph, “lugares são fenômenos do mundo-vivido diretamente experienciados”<sup>21</sup>.

Por este motivo, os espaços artísticos autopoieticos dessa rede, são cartografados<sup>22</sup> com múltiplos sentidos de lugar<sup>23</sup>: como saber, vivência, fisionomia, interioridade, enraizamento, lar, encontro, reunião, localização, paisagem, resistência, rede, utopia e heterotopia<sup>24</sup>. O espaço, como defende Henri Lefebvre<sup>25</sup>, em associação com o tempo, se torna “lugar e meio onde se desenvolvem estratégias”<sup>26</sup>. Nessa perspectiva, todas essas produções de espaços se inscrevem como instrumento, meio e mediação de uma *poiese* dos artistas-gestores, que configuram micropolíticas ao construir e habitar poeticamente um lugar.

Seguindo esse percurso, proponho um desvio da física ou geometria do espaço, em busca de um diálogo com a arte, filosofia e geografia humanista, mais precisamente com a geograficidade<sup>27</sup> de Eric Dardel, que trata da grafia como própria da existência humana em sua relação com a Terra. “Trata-se de fazer do homem um habitante da Terra, para que ele possa aprender

**20**  
MOUREIRA NETO, 2014, p. 92

**21**  
RELPH apud MOREIRA NETO,  
2014, p. 92

**22**  
“Aqui deve ser enfatizado que a cartografia é, de fato, uma ferramenta de comunicação com a capacidade de converter espaço em lugar. Em outras palavras, a cartografia é um ato de comunicação intersubjetivo, é também uma maneira de se colocar no mundo, a arte ou ciência de representá-lo, de se orientar, trazer o lá para aqui, tornar o espaço familiar, torná-lo um lugar (MARANDOLA, HOLZER, OLIVEIRA, 2014. SEEMANN, p. 85).

**23**  
“Lugar é o aqui e o lá. É a cama, o quarto, a casa, a rua, o bairro, a cidade, o estado, o país. É o carro, a estrada, o shopping, a praia, o céu, o espaço sideral. Lugar é o outro - a mãe, o pai, o amigo, o irmão. Lugar é onde o ser humano estiver, pois o enquanto houver, sobre a face da Terra, homens e mulheres de todas e quaisquer raças e idade, certamente existirão lugares” (MOREIRA NETO, 2014, p. 93).

o sentido real de sua liberdade. A Terra é percebida como o “mundo humano”, mundo no qual a humanidade desenvolve sua história como uma obra” (DARDEL, 2011, p. 122).

24

Heterotopias são espaços que funcionam como contra-lugares, a partir da realização de utopias.

“As heterotopias são lugares existentes que abrigam as situações de crise ou de desvio, nas quais os indivíduos ou grupos afastam-se das regras e das normas sociais convencionais. São lugares ‘[...] que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas.’ As heterotopias, espaços de representação de lugares de uma dada cultura, são ‘[...] uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT apud MARQUES, 2009, p. 17).

25

Henri Lefebvre foi um filósofo e sociólogo marxista, autor do termo *Direito à cidade*, em 1968 no livro *Le Droit à la ville*, que no livro *Espaço e Política*, elabora uma teoria sobre a problemática do espaço, à luz das relações sociais de produção.

Entre a terra e o céu há um mundo construído pelo homem. De acordo com o poeta do romantismo alemão Holderlin<sup>28</sup>, é nesse mundo que o homem habita poeticamente, na medida em que pode se colocar em proximidade poética com o sagrado. Essa evocação de Holderlin trata de ser uma atualização do que se poderia chamar de espírito da poética grega, que implica a *poiése* na questão dos deuses.

*Poiésis* é uma palavra grega cujo sentido etimológico significa um produzir que dá forma, uma criação que organiza, ordena e instaura uma nova realidade, um ser outro. Aquilo que gera e produz dando forma à matéria. Uma espécie de forma que organiza a vida, denominada por Aristóteles como enteléquia. Enquanto a natureza é obra de um ser divino, a forma é um ato de inteligência do artista, que através de uma atividade produtiva organiza a matéria para geração de um ser denominado obra. Ambas, porém, natureza e arte, participam, segundo Aristóteles, de um mesmo princípio produtivo.

O homem, nesse sentido, constrói na perspectiva de uma *poiése* enquanto fazer produtivo, cujas ações e consequências de transformações sobre a matéria gerida pela terra, se tornam elementos de um mundo no qual ele começa a habitar. Essa mesma matéria, com apetência para se tornar obra, ocupa um lugar. Isso faz com que a energia criativa que transcende a matéria de um estado bruto, onde prevalece a vida cotidiana da luta, disputa e poder, passe para o domínio da *poiése*.

Se o homem edifica casas utilizando concreto, barro ou madeira, por exemplo, a materialidade dessa coisa que intervém na paisagem do mundo de forma estrutural, funcional e estética, não só diz muito desse homem e de seus modos de vida, como também participa de sua constituição. A construção de um lugar, por sua vez, em todos os domínios e campos de força, envolve a produção de espaços que têm sobre si o seu ser em acordo com o humano que nele habita. Nesse sentido, há uma relação de imanência entre o humano e os espaços produzidos por ele na construção de um lugar. De forma equivalente, há uma relação de

imanência entre os artistas-gestores e seus espaços artísticos, na medida em que sua proposição poética é produto daquilo que o produz.

O homem, humano em seu modo de ser, é então lugar pela configuração de sua própria natureza e que conseqüentemente é a natureza do lugar. É o pulsar ou o vai e vem existencial. Logo, é a existência do homem como esse núcleo, como o centro de fusão apontado por Relph (1976), fusão essa, que é também, de ideias, pensamentos, espaços, tempos e sentimentos, na malha existencial que exerce influência sobre o espaço à medida que é influenciado por este espaço, num ciclo auto gerativo que leva tempo - Autopoiese Geográfica.

**(MOREIRA NETO, 2014, p. 92 e 93)**

No entanto, essa produção de si e do mundo a partir de uma *poíese* que intervém como construção do lugar onde habita, é capaz de manifestar uma potência poética que permite a abertura de espaços artísticos - físicos e simbólicos - num domínio político, social, afetivo, e subjetivo. Essa *poíese*, que resulta numa obra de arte enquanto fenômeno do lugar, portanto, faz um deslocamento do seu sentido estritamente material, ampliando esse fazer para as relações de produção, elaboração, pesquisa, experimentação, criação e vivência artística dos espaços enquanto obra.

A gravura, fotografia, cinema, teatro, música, performance, poesia, pintura, literatura, pássaro junino, designer, carimbó, artesanato, instalações sonoras, visuais e audiovisuais, são exemplos de expressões artísticas desenvolvidas num domínio sensível, cujos meios experimentam relações com espaço e tempo que reinventam o trabalho como uma totalidade integrada aos desejos, inquietações e necessidades do humano em inventar novas formas de vida.

**26**

LEFEBVRE, Henri. Espaço e Política. Tradução de Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 8.

**27**

A geograficidade trata do conteúdo existencial do homem com o espaço terrestre e, na medida em que o homem se apropria desse espaço, ele se torna "mundo", a partir da fixação das distâncias e das direções, onde os marcos referenciais são o corpo e a matéria onde ele se apoia, um espaço primitivo que, uma vez apropriado pelo homem, se torna "lugar" (HOLZER, 2014, p. 291).

**28**

Friedrich Holderlin, poeta lírico e romancista alemão, autor de *A Morte de Empédocles* (*fragmentos*), *Hypérion* ou *o Eremita na Grécia* e *Tragédias de Sófocles*..

A invenção é a capacidade de compor a si mesmo, de desejar e de buscar os meios para atender a esta força. Sempre há, em cada um, cantos escuros onde o poder fica cego. Neles é que brotam estes desejos que estão "fora de controle" e as táticas para a resistência ao estabelecido. A invenção é o contrapoder; é a possibilidade transformadora de uma realidade. A arte é um campo para a invenção, o lugar onde a imaginação fica solta para produzir e atender desejos. Por isto, a arte resiste.

**(PAIM, 2012, p. 16).**

E esse modo de apropriação artística do espaço-tempo, que exige liberdade para inventar e experimentar seus meios, resiste à manipulação política das estruturas hegemônicas de poder, cujas relações, condicionadas por um mercado que determina uma duração, um modo, um meio de produção voltado para o lucro, para o trabalho que não gera prazer, para os automatismos da vida cotidiana, e para o apelo à individualidade, encontra no lugar de uma prática artística que se efetua na cotidianidade por contradispositivos poéticos e diferentes modos de grupalidades, processos de dessubjetivação motivados pela necessidade da celebração, afeto, cuidado, e por uma ecologia de saberes, crenças, discursos, e ideologias que se opõem aos modelos de identificação predatórios do capitalismo.

A invenção do cotidiano, nessa perspectiva, "é a resistência ao seu aniquilamento como ser potente. Mesmo que para resistir conte apenas com seu próprio corpo"<sup>29</sup>. E é nessa tentativa de restituir a organicidade de uma natureza corpórea, ritualística e tribal, resistindo ao consumo de padrões estéticos e éticos de formas de vida legitimadas por um saber-poder normativo, que os artistas-gestores rivalizam, numa dimensão micro, com as forças hegemônicas do capital, ao empreender um trabalho artístico que não só intervém na vida cultural da cidade, mas que possibilita a abertura, em sua estrutura política e social,

de espaços que experienciam tempos, meios, fluxos relacionais, comunicacionais e relações de produção orientadas por uma *estética*<sup>30</sup>, que no sentido paradigmático de Maffesoli é definida como *emoção comum*<sup>31</sup>.

30

"(...) a manifestação privilegiada da estética, no sentido preciso que dou a esse termo: o de experimentar junto emoções, participar do mesmo ambiente, comungar dos mesmos valores, perder-se, enfim, numa teatralidade geral, permitindo, assim, a todos esses elementos que fazem a superfície as coisas e das pessoas, fazer sentido. (No Fundo das Aparências. Trad. Bertha Halpern Guurovitz, RJ- Petrópolis: Vozes, 1996, p. 156).

31

A estética enquanto momentos vividos em comum, enquanto situações em que se exprime o tempo imóvel e o prazer do instante eterno, remete a uma outra concepção do tempo (MAFFESOLI, 1996, p. 60).

32

"O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores" (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 43).

A vida é infinita em sua potência e sempre que se tenta dominá-la, surge a inadequação ao molde. A vida não se "conforma". Sempre há o impulso criativo para "expandir" o modelo ou invalidá-lo. De que maneira a arte promove subjetivações não-programadas? Uma resposta possível é a da invenção de modos de fazer que provocam vazamentos nas ordens existentes.

(PAIM, 2012, p. 66)

Mas até onde o domínio da invenção consegue escapar das malhas do capitalismo conexista, cujo capital penetra na vida e nas subjetividades de modo estruturante? Não seria este um modo de subjetivação emergente do capitalismo artista<sup>32</sup>, que se configura como um novo dispositivo de poder? Para pensar nas subjetividades em revolta, Peter Pál Pelbart, em *Exclusão e biopotência no coração do império* se pergunta:

(...) de que maneira, no interior dessa megamáquina de produção de subjetividade que é a cidade contemporânea, indivíduos e coletivos produzem subjetividades singulares, percepções outras, sensibilidades inusitadas, modalidades raras de se agregar, de criar sentido, de trocar experiências, de inventar dispositivos expressivos, de operar sua memória, de celebrar ou de resistir às injunções hegemônicas. Num capitalismo conexista, que funciona em rede, como se viabilizam outras redes que não as do capital, autônomas, que eventualmente cruzam, se descolam, infletem ou rivalizam com as redes dominantes?

(2001, p. 3)

A resistência que interessa discutir nessa rede de espaços artísticos se manifesta como potência de vida capaz de tecer um território subjetivo que tensiona ou rivaliza com as redes do capitalismo movente, ao desenvolver uma práxis artística que configura micropolíticas para a cidade por múltiplas linhas de fuga. Mas de onde vem essa vitalidade social dos artistas-gestores em “cadenciar o tempo comunitário, de mobilizar a memória coletiva, de transitar pela esfera invisível, de reinventar a corporeidade, de gerir a vizinhança e a solidariedade, de cuidar da infância ou da velhice, de lidar com o prazer ou a dor”<sup>28</sup>, e de suportar o sofrimento e a morte? Pelbart cita o sociólogo, filósofo e psicólogo Gabriel Tarde, que sob o prisma de Maurizio Lazaratto fala da força afetiva como potência psico-econômica da multidão. Essa força afetiva consiste

Na capacidade de produzir o novo, capacidade essa que não está subordinada à valorização do capital. A ideia é que todos produzem, mesmo quem não está vinculado ao processo produtivo. Produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência de todos e de cada um. [...] Nessa economia afetiva, a subjetividade não é superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência política.

**(PELBART, 2001, p. 5)**

Essa subjetividade que resiste como potência do afeto, se alimenta do desejo de estar junto e partilhar uma vivência sensível por meio de uma experiência estética de criação artística. “É na constituição do comum e não na retirada da esfera da vida, da microexistência, que se constata o investimento de muitos coletivos e iniciativas coletivas. É fora da lógica do espetáculo, mas no campo do afeto, do contato, da proximidade e da troca que eles atuam”<sup>33</sup>. Esse domínio da *poïese* como lugar da criação que restitui uma experiência partilhada, faz da invenção um contra-poder capaz de “Resistir ao que está dado. Desterritorializar-se do papel já construído para reterritorializar-se de forma compositiva com outros sujeitos e contingências – livrar-se das representações pré-formatadas”<sup>34</sup>. A arte, nesse sentido, é a própria política.

(PAIM, 2012, p. 87)

(Idem, p. 16)

A arte é política, em um sentido primordial, pela maneira como configura um sensível espaço temporal que determina maneiras de estar juntos ou separados, dentro ou fora, em frente ou no meio de... É política enquanto circunscreve um espaço ou tempo determinados, enquanto os objetos com os quais povoa este espaço ou o ritmo com o qual assina este tempo determinam uma forma de experiência específica que está de acordo ou em desacordo com outras formas de experiência; uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e, sobretudo, formas de reunião ou de isolamento. Porque antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, a política é a circunscrição do espaço específico dos “assuntos comuns”; é o conflito que determina quais objetos pertencem aos assuntos comuns e quais não, etc. Se a arte é política, o é enquanto os espaços e tempos que circunscreve e as formas de ocupação destes tempos e espaços que determina, interferem com esta outra circunstância de espaços e tempos, de sujeitos e objetos, do privado e do público, das competências e incompetências que definem uma comunidade política.

**(RANCIÈRE, 2007, p.155-156 in PAIM, 2012, p. 101-102)**

Essa força coletiva em estado de luta - *polemos* - comandado por uma vontade de potência que resulta em devir e ação dos coletivos, experimentam conexões com essa pluralidade de territórios artísticos, princípios e discursos ideológicos - não sem um objetivo particular ou específico, como é pensado na ética da estética de Maffesoli - mas o contrário disso, orientados por um estilo de vida<sup>35</sup> e ordem ética de autocriação muito mais próxima de uma espécie de “razão” sensível que se abre para um campo estético da existência de uma comunidade em que a arte é a política e a política é a amizade.

35

“O estilo de vida não é uma coisa inútil, pois é isso mesmo o que determina a relação com a alteridade: da simples sociabilidade (polidez, rituais, civilidade, vizinhanças...) à socialidade mais complexa (memória coletiva, simbólica, imaginário social) (Idem, p.160

36

Segundo Baumgarten, trata do prazer dos sentidos experimentados em comum.

37

“Com-sentindo (*synaisthanomenoi*) provam doçura pelo bem em si, e isso que o homem bom prova em relação a si, o prova também em relação ao amigo: o amigo é, de fato, um outro si mesmo (heteros autos). É como, para cada um, o fato de existir (to auton einai) é desejável, assim - ou quase - é para o amigo.” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2014, p. 64 e 65)

38

AGAMBEN, 2014, p. 67

39

Condivisione, em italiano, significa “o compartilhar” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2014, p. 65).

(...) a amizade, como com-sentimento do puro fato de ser. Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política.

(AGAMBEN, 2014, p. 70 e 71)

Uma *aisthesis*<sup>36</sup> do existir pelo *com-sentimento*<sup>37</sup> (*synaisthanesthai*) da “existência do amigo no sentimento da existência própria”<sup>38</sup>. Um outro de si que toma parte no mesmo. Essa é a concepção de Agamben sobre *amizade* em seu estatuto ontológico, que se erradica na política de uma comunidade humana como *com-divisão*<sup>39</sup> da própria existência. Esse sentimento de compartilhamento a partir de uma experiência com a arte, irá afetar a existência não mais induzida pela produção de uma subjetividade real - atualizada pela ideia de um sujeito espectral - mas por um processo de “desubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”. (Idem p.68)

Assim, o prazer dos sentidos é ritualizado e restituído ao uso comum, no exercício de corpos que se elaboram e reelaboram por criações artísticas, cujo *ethos* não permite que sejam reduzidos à unidade e nem à utilidade, mas que se tornem elementos fisiológicos de um ato social. O sensualismo<sup>40</sup>, nesse sentido, reintegra o corpo à sua dimensão ontológica, unindo transcendência à imanência por meio de uma *poiese* do lugar. Os espaços artísticos autopoieticos, por conseguinte, intervêm no lugar que habitam, ao construírem com suas poéticas territórios existenciais que produzem espaços fundados nessa ideia de *com-sentimento* e *com-divisão*.

A existência é desejável porque se sente que esta é uma coisa boa e essa sensação (aisthesis) é em si doce. Também para o amigo se deverá então com-sentir que ele existe e isso acontece no conviver e no ter em comum (koinonein) ações e pensamentos. Nesse sentido, diz-se que os homens convivem (syzen) e não como para o gado, que dividem o pasto. [...] A amizade é, de fato, uma comunidade.

**(ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2014. p. 65).**

Há uma consciência e intencionalidade nas ações e tomadas de decisões conjuntas, que fazem com que os coletivos elaborem estratégias visando à realização de práticas de compartilhamento artístico capazes de restituir ao espaço, seja ele fechado ou aberto, o encontro de uma estética que se efetua, através da arte, como existência comum. Sob a perspectiva do filósofo e teólogo congolês Bas'ille Malomalo, essa mesma sensação originária de *condivisão* e *com-sentimento* deve se expandir ao cosmo. Segundo ele, “o ser humano tem uma grande responsabilidade para a manutenção do equilíbrio cósmico”. Esse é um dos princípios da *Ética Ubuntu*<sup>41</sup>, que retrata uma cosmovisão do povo africano, ao conceber o mundo como uma teia

**40**

“O sensível é, a partir daí, um princípio de civilização, faz participar de uma realidade supra-sensível, integra a uma comunidade. E é nesse sentido que eu falaria de narcisismo coletivo” (Idem, p. 78).

**41**

A *Ética Ubuntu*, não possui uma origem datada. Alguns especulam que o local de origem do *Ubuntu* como *ética*, tenha sido no Egito Antigo. Mais especificamente nas atuais regiões do Sudão, Eritreia, Etiópia, e Somália. No entanto, seu fundamento está associado à África subsariana e linguas bantos, com ênfase na língua zulu e xhona, na República da África do Sul.

de relações entre o divino, a comunidade (mundos dos seres humanos) e a natureza (mundo dos outros seres animados e inanimados).

A Ética Ubuntu pode ser interpretada como uma regra de conduta que pressupõe a existência num âmbito de uma ontologia da alteridade, na medida em que define o ser humano como um ser-com-os-outros, um existo porque nós existimos. Na esfera política, esta concepção é enfatizada pela necessidade do consenso ou acordo nas tomadas de decisões, em favor aquilo que será entendido com um bem comum a todos. No entanto, no Ubuntu, não se pode falar de economia ou política sem se referir aos valores da comunidade cósmica.

Na filosofia africana, Tshiamalenga Ntumba tem se interpretado o ubuntu em termos de Bisoidade. Tal prática se caracterizaria pela abertura ao diferente, encará-lo como parte de nós. [...] Esse conceito vislumbra o encontro ético e político do "Nós". Trata-se do "nós ecológico". Para esse filósofo congolês, a existência significa uma interação entre as três dimensões da cosmovisão africana. As crises políticas, econômicas, culturais e sociais que têm afetado o continente africano, para ele, ocorrem porque o ser humano se esqueceu de cuidar do "biso" ou do "nós ecológico".

[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3691&secao=35](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3691&secao=35).

Os espaços artísticos autopoéticos tramados nesta pesquisa, portanto, são aqueles geridos por artistas de forma autônoma, cuja potência poética é capaz de produzir micropolíticas que pensam e interferem na construção de um território, seja ele físico e/ou simbólico.

Estava indo para casa quando me perguntaram quanto eu ganhava fazendo isso. Respondi sorrindo que não ganhava nada. A pessoa insistiu, abri um sorriso maior e confirmei: nada. Não dava para explicar o quanto eu ganho. Ganho em saber que cada vez mais pessoas entraram em um museu pela primeira vez. Ganho quando conhecem a fotografia e a obra de Luiz Braga. Ganho, muito feliz, a possibilidade de sonhar com uma cidade mais cidadã. A visitação que uniu história e fotografia, Cabanagem e ver o peso, arquitetura e arte foi um desafio. Um desafio de ganhar sempre mais.

*(Depoimento de Michel Pinho sobre o passeio no Centro Histórico - Circular na Circular de 17 de setembro de 2015. Extraído do Facebook em 16.1.17)*

## 2.3 A autopoiese dos espaços artísticos

Nenhuma vida tem sentido fora de si mesma, e todos os aspectos de um ser vivo têm a ver somente com ele. O viver, como fenômeno do mundo, dinamiza o ser enquanto sistema autônomo, e realiza seu acontecer de modo integrado. Os seres vivos surgem de uma totalidade, mas vinculam sua atuação de uma maneira singular.

Humberto Maturana começou a pensar a autonomia dos seres vivos como sistemas *auto-referidos*, nos quais seu operar, seja por uma dinâmica interna ou relacional, só faz sentido dentro de si mesma. Ao se perguntar que classe de sistemas é o ser vivo, buscou compreendê-los enquanto entes separados e autônomos, que existiam como unidades independentes produtoras de fenômenos gerais. Ao contrário da física, que parte das leis gerais para entender casos particulares, a biologia, segundo Maturana, tem como principal tarefa explicar a organização e operação dos componentes dos seres vivos em seu acontecer solitário como uma totalidade.

É a esta rede de produções de componentes, que resulta fechada sobre si mesma, porque os componentes que produz a constituem ao gerar as próprias dinâmicas de produções que a produziu e ao determinar sua extensão como um ente circunscrito, através da qual existe um contínuo fluxo de elementos que se fazem e deixam de ser componentes segundo participam ou deixam de participar nessa rede, que [...] denominamos autopoiese.

**(MATURANA e VARELA, 1997, p.15)**

*Autopoiese* é um termo formulado por Maturana em parceria com Francisco Varela na década de 1970, que define o modo de organização dos seres vivos. Significa “fazer/produzir a si mesmo”, na medida em que a origem etimológica liga o sufixo *Auto*, que corresponde à tradução “eu”, ao prefixo *poiesis*, que significa “fazer/produzir” (termo este que partilha da mesma raiz grega da palavra *poesia*). São máquinas que produzem a si próprias, porém, algo diferente de si mesmas, porque recompõem continuamente os seus componentes desgastados. Sistemas vivos que determinam seu comportamento a partir de seus próprios referenciais, e pelo modo como interagem à influência que recebem de seu meio.

A autopoiese é compreendida por seus autores de modo sistêmico, ao olharem para os organismos vivos na totalidade de suas interações mútuas. Cada perturbação em qualquer ponto de sua estrutura poderá afetar, em princípio, todo sistema. Como na imagem da rede de hyndra<sup>42</sup>, que contém uma joia multifacetada em cada vértice, de tal forma que em sua face polida estariam refletidas todas as outras joias da rede, infinitas em número, de maneira a imprimir um processo infinito de reflexo. Uma vez alterado o equilíbrio de uma única joia, todas as outras joias da rede irão se reconfigurar simultaneamente.

A vida, nesse sentido, é como uma máquina que se constrói a si mesma a partir de dentro, de suas forças internas, interligada com suas condições externas. Produtor e produto, ao mesmo tempo. O ser vivo, compostos por três ordens de sistemas - células, organismos, família - trata de ser um sistema operacionalmente fechado, mas termodinamicamente aberto. Isso quer dizer que enquanto unidade viva, possui uma autonomia interna, não necessitando de nenhuma informação externa para ser ela mesma. No entanto, depende de seu meio ambiente, na medida em que precisa se alimentar de nutrientes e energia, como condição de sua própria vida. “De acordo com Maturana e Varela (1980, 1998), o organismo interage com o ambiente de uma maneira cognitiva, por meio do qual o organismo “cria” seu próprio ambiente e o ambiente permite a atualização do organismo”<sup>43</sup>.

Isso é o que Maturana e Varela irão chamar de determinismo estrutural, ao considerar os seres vivos sistemas determinados em sua estrutura, definida pela maneira como seus componentes interagem sem que sua organização se altere.

42

A rede ou teia de hyndra é uma metáfora do pensamento cosmológico e metafísico budista e indiano, que concebe a ideia de um universo interconectado, onde todos os fenômenos estão mutuamente ligados.

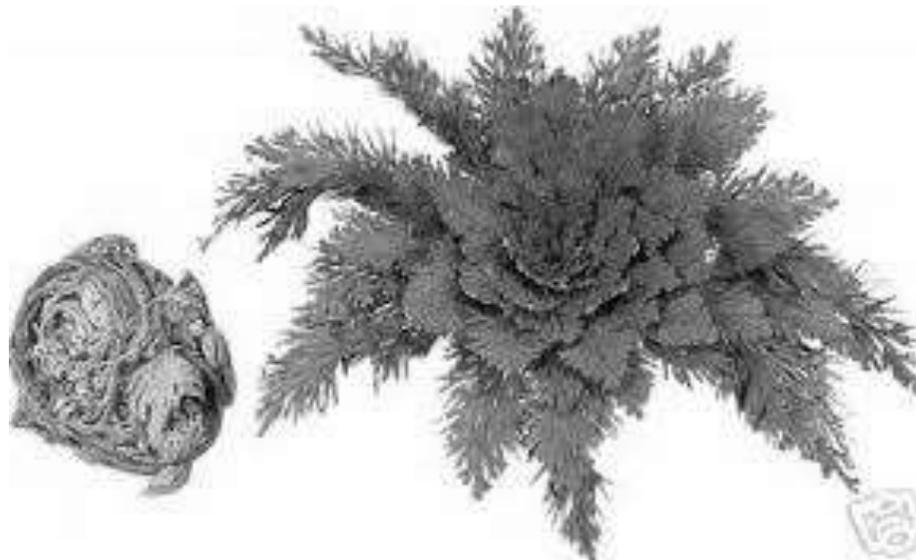
43

(CAPRA, 2014, p. 175).

Esse determinismo estrutural, para tanto, não quer dizer que o organismo seja pré-determinado, visto que sofre deformações, em resposta ao ambiente, desencadeadas por *n*-configurações possíveis no repertório de sua organização interna. Ao mesmo tempo, as mudanças estruturais ocorridas não são determinadas pelo meio, mas apenas desencadeadas por ele de modo contingente. E mesmo que as adaptações ao ambiente sejam contínuas e sua estrutura se modifique constantemente, a organização dos seres vivos deve manter sua identidade de classe. Somente a perda ou desarticulação dessa organização, por interferência física em seu funcionamento fora de seu campo de compensações, poderia causar sua morte e a perda de sua autopoiese.

É por esta razão que podemos dizer que, cada vez que tal organização se concretiza num sistema real, o domínio de deformações que este sistema pode compensar sem perder sua identidade ocorre em um domínio de trocas no qual o sistema, enquanto existe, mantém sua constante organização

**(MATURANA, 1997, p .72).**



**Figura 1: rosa de Jericó**

É o que acontece com a Rosa de Jericó, ao se metamorfosear em resposta ao ambiente. Em contato com a aridez, essa planta do deserto tem a estrutura de uma bola emaranhada em torno de si mesma, tornando sua estrutura leve e frágil. Modifica o peso, coloração e textura de suas folhas como simulação de sua própria morte. Ao mesmo tempo, armazena água no seu interior, que a torna capaz de percorrer longas distâncias até escolher o lugar onde irá se nutrir com água ou umidade. É quando ressurge em vida, abrindo suas folhas e explodindo em verde. Essa planta do deserto possui uma potência plástica de deformação, como resposta de sua capacidade interna de adaptação em diálogo com o meio em que vive.

Maturana e Varela observam que o sistema vivo e o meio em que ele vive se modificam de forma congruente. Na sua comparação, o pé está sempre se ajustando ao sapato e vice-versa. É uma boa maneira de dizer que o meio produz mudanças na estrutura dos sistemas, que por sua vez agem sobre ele, alterando-o, numa relação circular. A esse fenômeno, eles deram o nome de acoplamento estrutural. Quando um organismo influencia outro, este replica influenciando sobre o primeiro. Ou seja, desenvolve uma conduta compensatória.

**(TÓRRES, 2016, p.2)**

O mesmo acontece com os espaços artísticos e seus respectivos artistas-gestores, que pertencem a uma ordem autopoietica por manifestar contradispositivos poéticos e de autogestão singulares – como sistemas *auto-referidos* - que interagem de modo criativo à dinâmica de seu ambiente físico e social, compreendida aqui como as exigências da vida prática (manutenção do espaço, de sua produção artística, estrutura organizacional e relacional).

Espaços independentes, autônomos, autogestionados e até mesmo intencionais, são exemplos de outras terminologias dadas a esse fenômeno do lugar. A recorrência dos termos independente e autônomo, no entanto, suscitam debates, na medida em que não comportam as múltiplas diferenças implicadas como contradispositivos de gestão do conjunto de espaços, ao passo que é necessário definir essa autonomia e independência a partir de um referencial. E considerando que esse referencial fosse o poder público, como se declarar independente ou isento do uso desta fonte financeira, se a maioria dos espaços utilizam, ainda que de forma intermitente, os recursos provenientes de políticas de editais financiadas por instituições públicas e/ou privadas? O que desencadeia o enfrentamento de questões ideológicas em tensão com as forças políticas e econômicas.

O conceito de autopoiese, nesse sentido, surge na tentativa de dar conta desse problema, na medida em que a diferença trata de ser a força originária de uma estrutura autopoietica enquanto ente autônomo e independente em relação a si mesmo, ou seja, com um sentido de autonomia e independência *auto-referida*. Isso quer dizer que se um espaço “respira” quando se alimenta de algum recurso proveniente do capital público ou corporativo, é porque essa foi uma estratégia encontrada pelo espaço para sua sobrevivência. Ou porque almeja uma fatia do mercado, ainda que se oponha aos seus meios. O que está em jogo e deve ser levado em conta, portanto, é que todo e qualquer contradispositivo de gestão de um espaço artístico, seja coerente com o discurso e sentido produzido por si e para si na totalidade de suas relações. Enquanto alguns espaços buscam o diálogo com o poder público, exigindo o que é de direito, outros rejeitam qualquer relação ou política pensada por essas instituições de poder, na medida em que se posicionam ideologicamente como vozes de resistência à margem das estruturas meritocráticas dos editais e, em alguns casos mais radicais, dos próprios dispositivos midiáticos.

Desse modo, cada configuração de lugar que se estrutura enquanto espaço artístico, interage de modo cognitivo com o contexto social no qual está inserido, ainda que se opondo a ele, cuja mudança interna, provocada por questões econômicas, políticas, e ideológicas dos grupos que nele habitam, resulta na busca por soluções criativas de sobrevivência, que intervêm na própria dinâmica, processos e suportes de obras artísticas implicadas na poética de agenciamento dos espaços. Por isso a necessidade de operar com um conceito que adjetivasse uma tipologia de espaço, cuja diferença fosse potencializada ao invés de suprimida no ato de configuração de uma rede, já que não se trata da busca por uma homogeneidade ou unidade entre os espaços, mas de colocá-los num mesmo plano de ação fenomênica.

Se cada espaço tem uma composição singular, os artistas gestores e discursos produzidos por eles, também. Dessa forma, o conceito de autopoiese sustenta a diferença não só do sentido de espaço em si, e de seus contradispositivos, mas desta própria pesquisa em maquinar um corpo teórico com uma multiplicidade de vozes que não obedecem à ideia de uma estrutura ou eixo central, mas que irradiam diferentes epistemologias estéticas em diálogo com a autopoiese de cada espaço. Outra questão que torna pertinente a nomenclatura Espaços Artísticos Autopoiéticos, diz respeito à implicação dessa ideia de auto-referência a um *principio criativo* que vincula a gestão do espaço como poética não só dos artistas, mas de um lugar que faz da arte uma experiência sensível e simbiótica do amor e amizade como prática corpórea de si. Uma *com-divisão* do ato poético como ato político.

[...] Para Maturana (2001) o ser humano é a disposição corporal e mental na aceitação do outro no espaço da convivência e na linguagem. Com isso, ele quer tirar o amor da ideia especial à qual está jogado. Ainda explica que quando estabelecemos a conversação e por ela estar dentro da linguagem, a palavra é ação e então tudo vem à existência no espaço. Não estamos mais falando de meio pois este já é constituinte do homem ao passo que constituição. Falamos de espaço.

[...] A experiência do corpo-consciência que o homem é com o espaço 'é que configura a existência numa Autopoiese. O homem, humano em seu modo de ser e seu ato de revelar com intencionalidade, "é sempre consciência-no-mundo, ligada indissociavelmente a ele pelo corpo' (NOGUEIRA, 2008, p.135). Nossa facticidade corporal marca nosso ser-no-mundo em finitude e temporalidade à medida que nos humanizamos humanizando o mundo".

**(MOUREIRA NETO, 2014, p. 92)**

**44**

"O bioquímico Lawrence Henderson (1878-1942) exerceu influência graças ao uso que fez inicialmente da palavra "sistema" para denotar organismos vivos e sistemas sociais. A partir dessa época, um sistema passou a significar uma totalidade integrada, cujas propriedades essenciais surgem das relações entre suas partes, e "pensamento sistêmico" passou a indicar a compreensão de um fenômeno dentro do contexto de um todo maior. Essa é, de fato, a raiz da palavra "sistema", que deriva do grego *syn + histanai* ("colocar junto"). Compreender as coisas sistemicamente significa, literalmente, colocá-las em um contexto, estabelecer a natureza de suas relações" (2014, CAPRA, p.94).

A autopoiese dos espaços, nesse sentido, diz respeito à capacidade dos espaços artísticos dessa rede, enquanto entes autônomos, de se reconfigurar de modo *sui generis* como uma totalidade, pela interação de seus contradispositivos artísticos e de gestão, com o contexto poético-político que escolheu atuar, ainda que seja para resistir ou rivalizar com ele. E é na conjunção de todos esses fatores que essa rede de espaços artísticos autopoieticos é compreendida, nesta pesquisa, como um organismo sistêmico<sup>44</sup>, na medida em que trata de ser este um fenômeno global que conforma singularidades em uma dimensão local, cuja parte está integrada ao todo por estruturas e contextos que lhe são próprios. Isso quer dizer que a diferença, nesse caso, é uma das fórmulas constitutivas desta trama cuja voz é parte de um todo conexo e polifônico. Uma rede dentro de redes. Um sistema dentro de sistemas. Do micro no macro e do macro no micro. Da rede de espaços artísticos autônomos de Belém na rede do mundo, e da rede do mundo na rede de Belém. "Cada uma dessas estruturas forma um todo com relação às suas partes enquanto, ao mesmo tempo, é parte de um todo maior" (2014, CAPRA, p.95). O que existe são diferentes níveis de complexidade organizada por suas relações, conexidades, padrões, contextos, e múltiplos vetores de força operando em cada nível. Nesse sentido, este objeto de pesquisa será compreendido por uma perspectiva da rede visto que

A visão dos sistemas vivos como rede fornece uma nova perspectiva sobre as assim chamadas "hierarquias" da natureza. Uma vez que os sistemas vivos, em todos os níveis, são redes, precisamos visualizar a teia da vida como sistemas vivos (redes). Por exemplo, podemos imaginar esquematicamente um ecossistema como uma rede com alguns nodos. Cada nodo representa um organismo, o que significa que cada nodo, quando amplificado, aparece, ele mesmo, como uma rede. Cada nodo da nova rede pode representar um órgão, que, por sua vez, aparecerá como uma rede quando amplificado, e assim por diante.

**(CAPRA, 2014, p. 96)**

## 2.4 Carto-Poética de Rosas de Jericó

Naquela encruza, a rua se estende por entre lixos, navalhadas na cara, olhares acessos, buracos no asfalto, fumacês e corpos adoecidos pela compulsão do vício. A marginal das noites, das madrugadas agitadas e manhãs de sol rachar, perfazem os ciclos da Rua Riachuelo, zona do meretrício, do crack, da violência, dos gemidos de prazer e murmúrios de dor. Quem ali reside, zoneado por esse território, se recolhe e se enclausura, combinando diferentes paisagens em um mesmo lugar. No coração do bairro da Campina, a cracolândia de Belém, três Rosas de Jericó surgem como oásis: Os espaços *Casulo Cultural*, nos altos do casarão de número 562, esquina com a Frutuoso Guimarães; a *Kamara kó Galeria*, na casa 611 da mesma rua, mas no sentido contrário; e o *Discosaoleo*, situado no número 628 da Travessa Campos Sales. A Riachuelo também serviu de palco para a primeira sede do *Teatro Cuíra*, de 2006 a 2015.

Dobrando à direita, para quem desce em direção ao Ver-o-Peso, atravessando as *assemblages* das barracas ambulantes dispostas pelos corredores do comércio, as intervenções sonoras dos carros e bikes motorizadas que trafegam por essas vias, o cheiro de comida típica e o conglomerado de transeuntes que seguem até a Praça das Mercês – igualmente suja, infecta e abandonada – é possível encontrar outra Rosa de Jericó: o espaço *Fotoativa*, composto por uma fachada tombada como patrimônio histórico, um galpão no térreo e um salão nos altos com as mesmas proporções. Situado próximo à Igreja Nossa Senhora das Mercês e entre casarios antigos da cidade de Belém, se mantém aberto e enraizado ali por quase 30 anos.

Dobrando à esquerda, do ponto da Rua Riachuelo para quem caminha na Carlos Gomes, no sentido do Ed. José Peixoto da Costa, mais conhecido como Peixotão, encontra no número 117 uma portinhola com convite a uma escadaria estreita, que conduz o caminhante aos altos do espaço *Da Tribu Loja Morada*, uma Rosa de Jericó recentemente desterritorializada do seu lugar, e que hoje peregrina por outros territórios em busca de sua sobrevivência. Seguindo de lá para Travessa Padre Prudêncio,

em direção à Praça Barão do Rio Branco, outra Rosa de Jericó se encontra fechada: A *Casa Dirigível*, um espaço de altos e baixos que ali se fixou até 2016 e, hoje, segue com seu coletivo-gestor, o Dirigível Coletivo de Teatro, interagindo com a cidade por diferentes formas de agenciamentos artísticos.

Retornando à Rua Carlos Gomes e atravessando a Praça da República – com seus paralelepípedos saltando do chão, aterros nas calçadas e fezes que exalam e adornam suas esculturas e coretos – caminhe até o número 2015 da Travessa Frei Gil para encontrar mais uma Rosa de Jericó: o *Espaço Oficina Assim*, um porão de artes aberto desde 2013 e que nesse ano de 2017 se recolhe para se reestabelecer sem soltar suas raízes deste solo. Descendo a Travessa Piedade, gueto de travestis e vitrine da prostituição no Reduto, com suas tabernas e casas que saltam da paisagem de uma Belém que oculta os fetiches e paradas obrigatórias dos homens de moral, aí mesmo, bem na esquina com a Tiradentes, está situada a *Casa dos Palhaços*. Saindo de lá e dando um retorno pelo Veropa até o número 815 da 16 de Novembro, rua de grande tráfego de automóveis e via de acesso importante da cidade, outra grande casa com um portão de ferro e um lilás estonteante, abriga um reservatório de Rosas de Jericó no espaço *Casarão do Boneco*.

Saindo da Campina e caminhando em direção ao bairro da Cidade Velha, o primeiro de Santa Maria de Belém do Grão Pará, reduto de ruas estreitas e casas antigas que preservam a arquitetura portuguesa por entre memórias de sua constituição histórica, do vai e vem dos barqueiros e viajantes que saltam dos portos e de uma vida pulsante nas ruas que cede lugar às ruínas dos casarios que compõem seu complexo patrimonial, desertificado por força do tempo e abandono do poder público. Ali germina um rizoma de sete Rosas de Jericó: os espaços *Casarão Viramundo*, na Travessa Capitão Pedro Albuquerque 318, o *Stúdio Drika Chagas*, situado uma casa depois, no número 300, o *Atelier do Zoca*, dobrando a primeira rua à esquerda, na Rodrigues dos Santos, a *Casa Velha 226* e o *Atelier do Porto* na Gurupá 226 e 104, respectivamente, a *Casa Cuíra*, na Dr. Malcher 287 e o *Aparelho* no Mercado do Porto do Sal.

No extremo oposto, trafegando pela Rodovia Augusto Montenegro e dobrando à direita, próximo ao Líder, numa região conhecida como Jardim Sideral, você entra num território sitiado por igrejas, em sua maioria, protestantes, zoneadas por ruas largas e casas estreitas, becos de terra batida cortados por vias de asfalto, matagal e esgoto a céu aberto que se mistura a uma área de comércio varejista, feiras, e intenso tráfego de motos, bicicletas e pessoas. Tudo ali compõe a típica paisagem da periferia de Belém, no sentido de uma precarização da vida. Descendo do ônibus, ao perguntar pelo único orelhão da rua central que deveria servir de guia para o encontro de uma Rosa de Jericó ali, prontamente veio a informação: dobre a primeira à esquerda e quando mirar uma cerquinha com um jardim na frente é lá. Foi fácil achar o *Projeto Camapu*, um espaço onírico que atravessa com lirismo a realidade daquele lugar.

Seguindo na Rodovia Augusto Montenegro e dobrando mais à frente à direita, pouco antes de chegar à Icoaraci, o percurso conduzirá o caminhante até o bairro do Outeiro, lugar que preserva uma essência rural, repleto de árvores, mato, chão de terra molhada e sítios cercados por uma natureza primitiva, em estado bruto, ainda que muito povoada, precária e igualmente desassistida pelo Estado. Duas Rosas de Jericó se enraízam neste solo: os espaços *Associação Cultural Colibri de Outeiro* e a *Casa Preta*, esta última recém-chegada nos mangues de Nanã.

Se, no entanto, ao invés de dobrar na rua que levará ao bairro de Outeiro, você seguir direto na Rodovia Augusto Montenegro até Icoaraci, terá a oportunidade de conhecer uma Rosa de Jericó reduto do Carimbó e das tradições da cultura paraense: o *Espaço Cultural Coisas de Negro*. Esse bairro de gigantes é composto por feiras, comércios, vendedores ambulantes, igrejas, botecos, terreiros e ruas estreitas que concentram um grande fluxo de carros, homens, bicicletas, motos, ônibus, além de grande parte da produção de cerâmica em Belém, no Paracuri, onde também se localiza a invasão *Buraco Fundo*, lugar de fronteira e linha vermelha com toque de caixa e hora de recolhimento.

Entre esses dois extremos, se situa *A Casa da Atriz*, na Rua Oliveira Belo 85, próximo a Santa Casa de Misericórdia. Se tiver difícil de encontrar, é só perguntar pelas redondezas onde fica a tendinha da Yeyé. Pista infalível! Subindo a Alcindo Cacela entre Gentil e Conselheiro, você encontrará no número 2110, o *Espaço Cultural Etnias*, outro reduto do carimbó e luteria do mestre Dimmi. Saindo de lá, fique atento ao andar por ruas ermas e escuras, até chegar ao número 1053 da 14 de abril, endereço do *Estúdio Reator*. Descendo a Nazaré, no sentido contrário do fluxo de automóveis, um casarão bem preservado e localizado na Rua Ó de Almeida número 1110 é o local do espaço *Centro Cultural Atores em Cena*.

Em outra zona de fronteira, cenário de guerra, brotam duas Rosas de Jericó. Trata-se do bairro da Terra Firme, cenário de guerra que diariamente perde pessoas para o tráfico e chacinas comandadas por milícias de Belém. Ainda assim, duas Rosas de Jericó resistem: a *Casa de Cultura da Terra Firme* e *O Projeto Teatro Ribalta*, ambos localizados nas casas dos seus respectivos gestores, promovendo atividades artísticas para um quantitativo enorme de pessoas residentes neste bairro.

Se essa carto-poética começa com uma visão satélite dessa rede, buscando um distanciamento do ângulo de visão para expandir o desenho desse circuito no mapa geográfico da cidade, a partir de agora esse olhar vai dar um *zoom* em oito dos dezoitos espaços dessa rede, a fim de cartografar seus fluxos – e a presença de redes dentro de redes que tramam os contradispositivos poéticos-políticos, pensamentos e visões de mundo de seus artistas e coletivos gestores.



## **APARELHO**

O *Aparelho* é um dispositivo artístico que atua no espaço público do *Mercado do Porto do Sal*, gerido por iniciativa coletiva de artistas visuais, cênicos e musicais que, desde 2014, ocupam a zona portuária do Beco do Carmo e Beco da Malvina, com atividades de intervenção, formação e experimentação artística, implicadas nas relações de produção e vivência do lugar. Suas práticas se constituem como potência poética-política, ao incorporar a paisagem social em suas obras, ao mesmo tempo em que ativa o fazer produtivo e artesanal do lugar, que resiste ao processo de higienização e homogeneização de seus portos. Atualmente, montou a *Biblioteca do Porto*, localizada no Box cinco do Mercado do Porto do Sal, com funcionamento em dias alternados – terças e quintas, pela manhã, e aos finais de semana, nos dias em que acontecem ações artísticas, onde disponibiliza o empréstimo de livros e atua como ponto de apoio para as oficinas ofertadas à comunidade do entorno.

**Teatro > Dança > Música > Fotografia > Literatura > Performance > Artes visuais > Audiovisual > Contação de histórias > Processo colaborativo > Rede de afetos > Escola popular**

## **ARTISTAS-GESTORES**

Elaine Arruda

Anne Dias

Verônica Lima

Víviam Santa Brígida

Débora Oliveira

Pâmela Carneiro

**Elaine Arruda**

O nome Aparelho faz uma referência aos Aparelhos da época da ditadura, que eram lugares, eram porões, eram apartamentos que os artistas se reuniam pra pensar em modos de resistência à ditadura. Então, era um espaço de fluxo, eram territorialidades, eram lugares que existiam no espaço-tempo. Depois, aquele Aparelho caía e vinha outro Aparelho. Então eu acho que a própria origem do conceito Aparelho, ela prescinde multiplicidades, várias formas de encontro, modos de resistência.

Tudo começou com a necessidade da artista visual Elaine Arruda em encontrar um lugar que abrigasse as dimensões de suas obras artísticas mergulhadas no experimento, durante cinco anos, de técnicas de produção, veiculação e expansão da gravura em metal. Com a proximidade do Atelier do Porto (onde Elaine foi gestora durante quatro anos, em parceria com Armando Sobral) a uma região de portos, em Belém, essa artista passou a entrar em contato com o conhecimento tradicional dos metalúrgicos navais da Amazônia, incorporando esse estudo à sua linguagem gráfica, que elevaria suas gravuras a uma escala arquitetônica. Foi a partir do contato com as técnicas dos operários, maquinário e ferramentas das oficinas, que Elaine Arruda elaborou o projeto *Paisagem Suspensa*, contemplado, em 2013, com a *Bolsa da Funarte de Estímulo à Produção de Artes Visuais*, resultando na produção de gravuras em metal com dimensões de 12m X 3m. Com o intuito de dar visibilidade a toda essa produção e processos, restituindo ao lugar a experiência com seus agentes e colaboradores, é que surgiu a ideia de que essa exposição acontecesse no galpão da *Oficina Santa Terezinha*.

**Elaine Arruda**

A minha poética eu passei a trabalhar na Santa Terezinha e vi naquele espaço uma potência muito grande pra contribuição no trabalho com os artistas. Foi o contato com a Santa Terezinha que me permitiu elevar minha gravura para uma escala arquitetônica.

Então o meu trabalho ele nunca coube num Atelier e ele nunca coube num formato, assim, de galeria, pode-se dizer. Andando lá pela Cidade Velha, eu descobri a Santa Terezinha e o dono, o seu Chico me acolheu, e foi nesse período que eu conheci as meninas e nós começamos a trabalhar juntas. Só que eu entendi que aquilo, esse deslocamento do Atelier para um espaço que não é um espaço de arte, enriqueceu muito a minha prática, a minha visão de arte, o meu trabalho. Enfim, ganhou uma outra dimensão. E aí, ocupar a Santa Terezinha e convidar outros artistas pra ocupar, foi uma forma de compartilhar isso, de dizer olha aqui você pode ir conhecendo as ferramentas, os operários, o modo que eles trabalham. Isso pode enriquecer a tua poética de um jeito que tu nem imaginas.

Assim, Elaine Arruda abriu uma convocatória, convidando artistas com seus trabalhos, projetos e intervenções para conhecer e ocupar democraticamente a *Oficina Santa Terezinha*. A primeira Ocupação aconteceu em uma das edições do Projeto Circular, e as duas seguintes, logo depois, fora desse circuito. Essa metalúrgica foi ocupada com *videomapping*, performances, gravuras, pinturas, *site-specifics*, chorinho, jazz e instalações visuais, urbanas e sonoras.

**Elaine Arruda**

Cada um chegou com seu trabalho, ocupou um espaço e contribui com que sabia, com que tinha pra mostrar e foram três grandes ocupações, cada uma com 50 artistas. Então a coisa foi bem potente. Aí, em função de várias questões que surgem, né, de você dialogar com 50 pessoas que pensam diferentes, dentre elas uma pessoa que era filho do dono, então, que a gente percebeu que o nível de negociação não seria horizontal. Haveria uma imposição

por ser um espaço privado e a gente viu a necessidade mesmo de se deslocar para um espaço público, que era o Mercado do Sal.

Dentro desse contexto do complexo portuário surge o *Aparelho*, que atua em parceria com os trabalhadores do Mercado do Porto do Sal e mantém uma programação cultural com atividades continuadas voltadas para a população do entorno, em especial, as crianças, através de minicursos de desenho, fotografia, teatro e ensaios de um coral regido por Dulci Cunha. No *Aparelho*, os artistas que participam das ocupações são convidados a propor oficinas para a comunidade, que ocorrem sempre aos finais de semana. Tudo acontece de forma colaborativa. Os cursos de formação são definidos em diálogo com os moradores, a partir de um mapeamento das famílias que habitam os arredores do Beco da Malvina e Beco do Carmo, e a escuta dos tipos de atividades que gostariam que fossem ofertadas. Os artistas pensam suas propostas buscando o contato entre os interesses da comunidade e seus processos artísticos individuais.

**Anne Dias**

A gente começou a pensar em atividades educativas, porque não é só pensar em atividade como evento no dia, e sim a gente buscar uma construção mais contínua dentro do território. A gente teve esse momento de um questionário que era muito simples, mas que foi a primeira escuta assim de perguntar o quê que vocês querem. A gente já estava aqui, já estava fazendo as ocupações, mas a gente queria ouvir pra poder alavancar mais essa etapa do educativo. E aí que começou essa história de realmente ir nas casas buscar as crianças, saber onde é que elas moram, e isso acabou criando uma cultura de que as oficinas elas acontecem porque nós vamos buscar as crianças nas casas. É bacana porque isso fez a gente se aproximar mais, como uma relação de mais confiança com os pais, mas a gente já tá pensando de que é preciso, também, promover uma autonomia dessas famílias.

O Aparelho foi organicamente se inserindo no espaço como uma rede de colaboração, conduzida por uma gestão formada por artistas e agentes comunitários, que se reúnem para realização de atividades culturais no Mercado do Porto do Sal e arredores da Malvina, ao fundo, e do Carmo, na lateral direita para quem está descendo a Cidade Velha. Conta com uma estrutura organizacional complexa e flutuante, cujos artistas horas respondem individualmente, horas coletivamente.

**Verônica Lima** Existe o grupo, o coletivo Aparelho, que nós nos denominamos com nosso nome individual, não é o coletivo Pitiú dentro do Aparelho, é Débora, Víviam e Verônica com seu trabalho colaborativo lá, e que de vez em quando o coletivo Pitiú participa das ações do Aparelho. Cada um tem sua forma de gerir, de ir se organizando no lugar, na comunidade. E como isso potencializa o outro? A forma com que cada uma tá fazendo, que horas que a gente pode se cruzar e que redes que podem se formar.

Esse modo de agenciamento do Aparelho está implicado na ideia de uma iniciativa coletiva, ao reunir artistas em torno de um determinado projeto que são as ocupações, sem o compromisso de estabelecer, de modo rígido, uma experiência artística comum ou qualquer outro tipo de vínculo<sup>45</sup>. No entanto, dentro desse contexto, também participam coletivos que atuam em conjunto na produção de uma obra artística implicada nas relações presentes no espaço. Nesse sentido, inventam os próprios percursos e táticas de gestão que combinam, no calor das ações, as demandas artísticas pensadas para o lugar e os recursos humanos envolvidos. Sobre a pergunta ao grupo o que é o Aparelho, o grupo responde:

**Elaine Arruda** Isso é o que a gente tá se perguntando. Se ele é um coletivo, se ele é um projeto, se ele é um modo de estar ali, porque a diferença mais que eu vejo entre o Aparelho e o Pitiú, é que o

Pitiú ele tem uma produção conjunta, elas tem um trabalho juntas. Elas vão, elas fazem intervenção, elas têm uma pesquisa de linguagem, enfim. O Aparelho é colaborativo. Ele é como se fosse um agenciamento de vários grupos. Então, eu acho que é como se o Aparelho fosse um dispositivo. A gente monta uma situação e vai conectando grupos. Mas quem está se reunindo pra discutir o que é interessante, o que funciona, como a comunidade tá reagindo, somos nós aqui, entende, essas pessoas.

Elaine Arruda se refere a ela, Anne Dias, Pâmela Carneiro e as integrantes do Coletivo Pitiú: Verônica Lima, Viviam Santa Brígida e Débora Oliveira. Quando se trata dos trabalhos de intervenção artística, cada artista entra e contribui com sua produção poética, seja ela individual ou coletiva. Para elaboração das atividades de formação, no entanto, há um planejamento comum de trabalho, que passa a ser realizado pelos mesmos agentes, o que demonstra a mobilidade desta rede colaborativa em se organizar de acordo com as ações a serem desenvolvidas. É a partir dessa ideia de gestão que as relações de produção e vivência do espaço se configuram na perspectiva de uma *poíese* do lugar.

**Débora Oliveira** No educativo a gente coloca essa poética. Não é só a oficina pela oficina. A gente tem tática, a gente pensa pra trabalhar com as crianças que num é essa história como a gente sempre fala: - ah, estamos lá pra salvar as pessoas, sabe, e mostrar uma coisa que eles não sabem. Não é isso! É de realmente tá trocando com eles, alimentando a gente pra pensar nas oficinas pra levar pra lá. É sempre essa relação de ida e volta. Então, como eu to falando, a minha poética é vivência, é realidade, é a vida, né. Até que ponto isso se configura quando a gente pensa na gestão, a gente pensa na intervenção que a gente vai fazer, conversa junto, qual

discurso, como falar, o que falar, que professor a gente pode tá contando, que material? Quando a gente pensa nessa estrutura toda, coletivamente, que é o que a gente faz, eu penso que também é uma poética.

As atividades de formação são realizadas de modo independente do cronograma de ocupações. Essas últimas, porém, agregam um quantitativo maior de artistas e acontecem de dois em dois meses, seguindo o calendário bimestral do Projeto Circular. O Aparelho, nesse sentido, desenvolveu essa metodologia de forma intuitiva, ao interagir de modo cognitivo com o próprio contexto em que a gestão das ações iam firmando sua autonomia poética como uma autopoiese do espaço. Isso implicou uma penetração cada vez maior do trabalho das artistas na vida cotidiana da comunidade, principalmente, do Beco da Malvina, para que fossem reconhecidas como pertencentes a esse lugar, e o lugar como participe dessas ações de intervenções artísticas que também são políticas, na medida em que intervém no espaço como poéticas públicas. “(...) uma ação de reapropriação do espaço urbano como espaço público e a geração de um sentido de pertencimento. Voltar a usar a rua como lugar onde ocorrem encontros e trocas intersubjetivas – espaço político por excelência.”<sup>46</sup> Só após a consolidação desse espaço de troca, que se instaurou uma relação de imanência entre as obras, os artistas e o lugar.

(...) é na esfera da micropolítica que muitos dos coletivos têm atuado. São ações moleculares que se efetuam na vida cotidiana, no dia-a-dia miúdo e rotineiro. A potência desta resistência como ação política está justamente em infiltrar-se na vida comum, buscando tanto questionar o que não parece natural como gerar atitudes próprias nas quais os indivíduos envolvidos são os agentes diretos.

46

(PAIM, 2012, p. 69)”.  
|

(PAIM, 2012, p. 85)

Para que o Aparelho, portanto, pudesse intervir artisticamente em um lugar sitiado pelo tráfico e consumo de drogas, foi necessário um longo tempo de negociação e permanência dos artistas nessa região, dispostos a vivenciar a realidade social de seus moradores, para assim conquistar a confiança e legitimidade de seus trabalhos dentro desse contexto, como uma poética de atuação no espaço na esfera de uma micropolítica.

**Débora Oliveira**

Quando a gente chegou lá no Mercado, não tinha uma liderança. Eu lembro que a mulher do rapaz que vende droga lá, ela tava grávida do primeiro filho dela. Ela já tá no terceiro. E aí não se configurava um espaço de representação dele lá. Tem um pessoal que é evangélico - que é bastante né - tem duas famílias de lá, mas que não se envolvem, não tem: - ah, eu sou daqui, me representa. É o espaço mesmo da casa. Fecho a casa e vou pra igreja e volto. Quando o Vadinho chega, ele resolve comprar o espaço e abrir outro tipo de relação. Então começa a ter as festas, os amigos, um leva não sei o quê, o outro leva não sei o quê, então começa a juntar. E começou a fazer as redes e foi quando a gente resolveu e disse: - ah, a gente quer pintar aqui, a gente ajuda vocês. O que precisar de material a gente compra, arranja, e depois, a partir disso que veio o convite dele. Já tinha rolado a festa dele, que ele queria que a gente participasse, também, do calçamento. Ele queria que a gente mobilizasse as pessoas pra ajudar e tal, que entrou numa questão delicada pra gente, também. Que foi uma crise que a gente entrou: - caramba, até que nível a gente consegue interferir nessa situação? Que era lama, sujeira, não tem saneamento básico ali. Não sei como é que funciona a questão da água, do esgoto. Então, ele se preocupava com as crianças que

estavam lá. Quando a gente tinha só no mercado, ele era o primeiro camisa circular, camisa Aparelho, acordava cedo, botava o boné, vou lá me pendurar, ajudar a colocar as coisas, começou a se sentir representado. Tanto ele quanto o Dinho e o Gledson. Só que aí era diferente porque o Dinho e o Gledson são parceiros do Mercado. Então há essa divisão Mercado e comunidade, e aí o Vadinho é o representante da comunidade que tá com a gente agora, e ele se sente mesmo pertencente a esse processo.

Nessa configuração de gestão do espaço, existe uma separação entre os agentes do Mercado do Porto do Sal e as lideranças do Beco da Malvina e Beco do Carmo. No Mercado, o foco está direcionado para o fortalecimento das atividades do comércio local. Já na comunidade, o interesse está voltado para a melhoria do lugar e da vida de seus moradores. Essa ideia de lugar, para tanto, aparece sempre associada ao espaço físico, no que diz respeito à sua materialidade e arquitetura. E se há uma relação de imanência entre o espaço e os humanos que nele habita, não se pode separar o patrimônio material do patrimônio humano, visto que um exerce influência sobre o outro, nesse processo de construção do lugar.

**Verônica Lima**

Pra mim sempre quando eu penso num espaço arquitetônico, eu penso em histórias que tem ali naquele lugar, então não dá pra falar de patrimônio, sem falar no patrimônio humano. Como é que o Circular ativa melhorias pra essas pessoas que tão ali só num lugar? É um fazer, uma articulação de um dia, e como é que eu ativo essa rede de melhorias pra sociedade? Uma vez chegou um rapaz envolvido com tráfico e contou um monte de coisa da vida dele, porque que eles não levam o filho, o pensamento que ele tem em relação ao próprio tráfico, enfim, achei aquilo o

máximo. Antes parece que esse lugar não existia. As pessoas iam na Gurupá até ali no Atelier do Porto, mas não desciam. Aí um dia desses a gente tava lá e eu disse: - égua, Viviam, tu já prestou atenção que as pessoas passaram a vir pra cá?! E aí esbarra numa questão que a gente já conversou meio jurídica de estar naquele espaço que não é tombado e tudo. Então tu vai no IPHAN não tem nada do Mercado. Mas em algum lugar deve ter documentação desse espaço, e qual seria o órgão?

Atualmente, está se formando no Aparelho um núcleo de pesquisa voltado para investigação da memória do lugar. Isso inclui o prédio do Mercado do Porto do Sal e a historiografia do Beco da Malvina e Beco do Carmo, onde se localizam um complexo de portos, dentre eles, o Porto Palmeiraço, Porto do Arapari, Porto Brilhante, Porto Vasconcelos e o próprio Porto do Sal. Após dois anos de trabalho, foi cedido um Box do Mercado do Porto do Sal ao Aparelho, que tratou de montar uma biblioteca pública, que sobrevive de doações e do trabalho voluntário das artistas-gestores, que abrem o espaço duas vezes por semana, em parceria com a comunidade e estagiários do curso de Artes Visuais da UFPA.

**Anne Dias**

Que a biblioteca seja um espaço de partilha, de compartilhamento, de encontros, então, não só das crianças, mas do trabalhador que quer ler, aquele que quer saber, ter mais informações sobre o seu próprio ofício. Um dia chegou um açougueiro que lembrou de uma história de um livro que falava de um açougueiro, a gente tá com essa missão de encontrar esse livro, vou encontrar, mas quer dizer, um interesse que já é do acervo que se identifica com uma demanda deles, né. É um lugar de contação de histórias. A gente gostaria que os artistas contassem as histórias dos livros que tem lá. Quem sabe as

próprias crianças contem as histórias. Então é um processo de ética, de cuidado que anda sempre com essa atenção com o outro, de se importar com outro. O livro que eu vou pegar emprestado é um livro que eu vou ter uma relação, mas o livro não é só meu, é de uma outra criança, e eu posso compartilhar com a minha família, eu posso compartilhar com meu vizinho a partir dessa ideia de criar, fazer essa construção. No momento ele está no espaço da guarda de livros, começa a ter contato, começa a ter trocas, mas a gente sabe que no momento que a gente puder compartilhar o livro, mesmo, nesse processo de empréstimos, acho que a gente tem a ganhar, né, sensibilizar as pessoas pra essa partilha. Tudo isso é um processo de formação.

O grupo tem essa preocupação de exercitar, como prática formativa, uma relação fundada no cuidado, de partilha do lugar comum como espaço público por excelência, pertencente a cada um e a todos ao mesmo tempo. Uma ética da alteridade ancorada no cuidado com o outro como cuidado de si nessa esfera do pensamento e do micropoder.

**Elaine Arruda**

Eu acho que a ideia também é gerar agentes multiplicadores, porque, como tu dissestes, o Box é da comunidade. Se um jovem, esse alguém da comunidade, se apropria daquele espaço, daquele uso, ele vai ter condições de gerir aquele espaço, e aí nesse momento o Aparelho não precisa mais estar ali. Inclusive ainda agora tu falaste assim: - ah, vocês pretendem melhorar o lugar?! Eu não sei se é essa palavra, porque eu sempre vou muito na contramão de uma visão de que precisa ser melhorado. Eu acho que a gente está ganhando muito, a gente tá dando, mas também tá ganhando muito. Eu acabei de fazer um projeto, de realizar o Mastarel lá no Mercado. Eu acho que tem não só uma

potência estética, eu acho que faz parte de um imaginário meu, da minha infância, porque eu venho de Alenquer, então eu ia, fiz essa viagem de barco Santarém- Belém. Não sei até que ponto esse encantamento pelo mastro, pelas luzes, vem dessa coisa da infância, mesmo, de transitar pelos rios. Então, já havia esse desejo estético, poético, essa memória aí. Mas também é um lugar onde tem uma cultura ribeirinha, tem estaleiros, tem o Vasconcelos, que é um lugar que o seu João faz barcos de madeira, faz mastro, faz rede, então tem muita potência ali. A gente tá se alimentando muito como artista. Todo mundo aqui tá crescendo. É muito claro o quanto que cada um madureceu nesse período ali. Não é uma realidade fácil. Às vezes dá vontade de desistir sim, de: - ah, quer saber, vou fazer meu doutorado e foda-se, entendeu?! Mas eu acho que é aquela coisa que alimenta, é paixão, mesmo. Dói, mas alimenta muito.

Se por um lado existe um trabalho direcionado à comunidade do Beco da Malvina, por outro existe um interesse artístico do *Aparelho* em ativar a paisagem da zona portuária de Belém à frente da Bahia de Guajará, porta de entrada da população do interior do Estado e local de escoamento de uma produção estaleira com modo de vida que se situa na fronteira entre o asfalto e o rio, a capital e o interior. O que dimensiona diferentes formas de se relacionar no espaço com o tempo, o trabalho e a linguagem na construção de uma paisagem singular que resiste ao preservar a memória de um lugar longínquo e atual ao mesmo tempo.

**Anne Dias**

Eles estão resistindo lá. Eles estão, também, marcando lugares, né?! Porque é mais quem quer toda a área portuária. O governo conta em colocar só quem eles querem: bonitinho, arrumado.... E eles estão lá: - a gente mora aqui! Com o passar do tempo, a gente espera conhecer histórias que vão nos levar dali pra

Alenquer, pros caminhos do rio, pra Óbidos, pra Barcarena, ali tem histórias de pessoas que chegaram em Belém, sei lá, décadas atrás, e encontraram nos portos uma ambiência próxima do lugar de onde eles vieram. Eu acho que são histórias de muitos bairros de Belém, não só das áreas portuárias, mas lugares como o Telégrafo, perto dos canais, dos antigos Igarapés, e vão concentrar muitas pessoas que vinham do interior. Então, eles marcaram um lugar ali como seu. Essa ideia do pertencimento é que a gente quer. Que você se sinta bem, fazendo parte. Que se alguém vier: - eu vou sair se eu quiser porque esse lugar me pertence, eu faço parte dele. Não alguém decidir por mim. Porque ali tem uma história, tem uma memória.

Não se trata de uma paisagem no sentido estritamente visual e contemplativo, mas de sua geograficidade que, segundo Dardel, "é a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre"<sup>47</sup>. Isso inclui a preservação de uma tradição cultural que está na linguagem, nos gestos, na corporeidade, no ofício e no imaginário que incide sobre o campo simbólico de toda e qualquer atividade humana erigida nesse lugar, restituindo o sentido de construção como habitar, de deixar ser o espaço e de se sentir pertencente a ele. É a experiência humana integrada ao Todo.

2011, p. 30. **47**

Há uma violência da paisagem. George Simmel circunscreve esta violência na experiência de ser arrancado do sentimento de pertencer a um Todo (o sentimento de grande natureza), que acompanha inevitavelmente a individuação das formas de vida das sociedades modernas. Esta violência muda não constitui, no entanto, a significação última da paisagem. Ao contrário, é preciso considerar a tomada desta distância repentina frente ao mundo como condição de uma nova possibilidade da existência humana e, mais precisamente, de uma

nova face das relações do homem com o Todo. Porque a paisagem não é somente uma entidade fechada em si mesma. No interior dessa clausura, a questão das relações com uma realidade mais vasta permanece.

**(GRACQ, 2014, p. VIII).**

São resistências sobre resistências que potencializam um conjunto de práticas e ocupações típicas do lugar, intervindo em suas sociabilidades e processos de dessubjetivação provocados pela realização de micropolíticas nesse território, que experimenta um fluxo contínuo de atividades artísticas capazes de modificar sua paisagem num contexto social.

**Elaine Arruda**

Eu acho que a resistência, também, a essa lógica que todas as capitais brasileiras estão passando de uma verticalização, de uma higienização, de uma plastificação. O projeto que eu tô falando é pra transformar o Porto do Sal, pegar o modelo do Porto de Florianópolis que só colocaram ali de uma forma violenta. Porque vai ser climatizado pra classe média. Então, a resistência também passa muito por aí. Que cidade a gente quer? Porque que fazer uma Estação das Docas é investir no Turismo? Eu não concordo, sabe. Estação das Docas tem em todas as cidades, mas nenhuma cidade tem um Porto do Sal, só Belém. Então é valorizar a singularidade e não a massificação.

Existem, hoje, no Brasil, políticas que desejam “varrer” grupos humanos que não se enquadram nos padrões exigidos por uma sociedade normativa e capitalista. No caso dos Portos, não é só uma promessa de modernidade que está por trás dessa política higienistas, mas o fato do lugar ser um ponto estratégico de escoamento para a produção industrial via transporte marítimo.

A reação dos coletivos também se faz contra a privatização dos espaços urbanos e a maneira de usar projetos de artistas ligados a intervenções urbanas, práticas colaborativas e *site-specific* para recuperar áreas físicas e sociais degradadas que interessam à especulação imobiliária. Os projetos desenvolvidos pelos artistas servem então para “sanear” áreas da cidade e são apropriados pelo capital, tanto pelo seu poder de revalorizar áreas como pelo de lhes agregar capital simbólico.

**(PAIM, 2012, p. 49).**

Essa poética no espaço também intervém na paisagem do lugar, através de um grafite pintado no Beco do Malvina, das intervenções sonoras dos músicos de choro, jazz e carimbó, no meio de uma boca de fumo, nas contações de histórias pelos corredores insípidos do Mercado do Porto do Sal, e nas oficinas de teatro, artes visuais ou musicais com as crianças da comunidade. Toda essa região de exposição e apresentação artística não é higienizada pra isso. Pelo contrário. Ele é parte do contexto da obra e a obra do contexto do espaço, pois não se trata de espetacularizar o lugar, mas de chamar atenção para como ele é vivido no cotidiano dos seus moradores, cuja finalidade é intervir com beleza e poesia sobre a condição instalada ali. Isso provoca um estranhamento e uma abertura que evoca a dimensão poética-política da ação, na medida em que a intervenção causa um conflito ou tensão entre diferentes paisagens e modos de ocupação do espaço-tempo desse lugar, deslocando a vida ordinária do cotidiano para uma experiência extraordinária e extracotidiana vivenciada em comum por meio da arte.

**Elaine Arruda** Eu vejo paisagem num outro sentido, porque a paisagem foi sempre que me mobilizou, né, então é uma intervenção ali no âmago da coisa, muito mais do que uma imagem, porque é você ver as crianças e as meninas dizem: - ah, eu quero ser tia Dulci quando eu crescer! Então, elas têm uma referência de feminino que é a

tia Dulci. Um outro modelo de identificação, de um modo de ser, que pra mim, que vem da psicologia, diz muito sobre construção de sujeito, de subjetividade, de subjetivação. É realmente inserir coisas, inserir peças que vão transformando de forma que a gente não sabe. A gente vai inserindo, a gente vai infiltrando coisas numa realidade, e essas infiltrações elas são intervenções na paisagem, que é entendendo a paisagem no sentido expandido. Uma roda de choro é uma intervenção na paisagem porque é paisagem sonora, é uma situação que se coloca ali e aquilo ali ativa outras possibilidades de relação. Então, se a gente entende a arte como além de linguagem, como a relação, como você tá ali tomar um café ou você, pelo contato com o Júnior, ele vai e faz um M num, sabe, aí eu vou e coloco um mastro em cima do mercado.

Elaine Arruda fala que o trabalho artístico realizado nessa zona portuária, ativa o fazer típico do lugar e de suas relações incorporadas no mapa de uma obra que se expande enquanto paisagem, pela coexistência de sua geografia como prática cultural.

Renata Moreira Marquez define esse fenômeno como geografias portáteis.

Pensar a geografia portátil é justapor, num mesmo corpo, sujeito e paisagem, experiência e conhecimento, espaço e prática espacial. A condição portátil desencadeia a autonomia de ação e a liberdade de criação de novas ficções vitais, praticando uma micropolítica – “[...] uma analítica das formações do desejo no campo social [...]”<sup>48</sup> – de entendimento e de proposição de formas de coexistência. Por isso, as geografias portáteis são uma espécie de produção cultural e intelectual que se encaixa na categoria de geografia experimental. As geografias portáteis comportam uma produção de espaço que reflete

criticamente sobre os mecanismos da própria produção do espaço. A geografia experimental compreende práticas que assumem a produção do espaço de forma autorreflexiva, práticas que reconhecem que a produção cultural e a produção do espaço não podem estar separadas e que a produção cultural e intelectual é uma prática espacial. Trata-se de um movimento de exteriorização da subjetividade, entendendo-a não como um traço interior e construído subcutaneamente, mas antes a subjetividade como uma espacialização, uma prática espacial. Em vez de associar à subjetividade noções de introspecção e isolamento, incorpora-se a ela a prática do deslocamento e do trânsito.

**(MARQUEZ, 2009, p. 238)**

Ocupar o Mercado do Porto do Sal e os Becos da Malvina e do Carmo, além de tornar as obras artísticas portadoras de geografias, a própria paisagem do lugar passa a ser portadora de artes que abrem espaços para as relações de vivência e produção do lugar, ativando uma rede de fazeres e saberes artesanais típicos da região, cujo habitar participa da construção do lugar, em uma dimensão ontológica, mas também poética e política, pela coexistência de práticas culturais como prática espacial na perspectiva de uma *poíese* que integra o homem à terra, o cidadão à sua cidade.

**Anne Dias**

Então a gente começa a pensar assim: - caramba, a gente não pode ficar de costas pro rio. A gente pode sim estar em galerias, em museus, pode estar em teatros, mas podem também estar fazendo teatro ou produzindo arte nessas várias linguagens no Porto do Sal, sem depender de recursos do estado, resistir no sentido assim: eu quero fazer meu trabalho, eu quero fazer minha arte, a minha arte que não é só eu, é do encontro, essa que a gente se propõe a fazer. E a gente vai resistir, a gente vai fazer, a

gente não vai esperar que exista um edital sempre pra gente fazer. A gente vai tentar fazer. Às vezes a gente precisa de papel, de linha, não sei o quê, e tem horas que a gente precisa só estar lá. Estar lá é estar com as pessoas. Então a gente vai resistir nesse sentido, viver a vida como obra de arte, mesmo. E isso independe de Estado.



## ATELIER DO PORTO

O *Atelier do Porto* é um espaço de discussão, pensamento, circulação e produção de arte, com foco na gravura, criado por Elaine Arruda e Armando Sobral, em 2010. Atualmente, é gerido pelo artista visual Armando Sobral, que trouxe para Belém o modelo de trabalho colaborativo assimilado com as experiências nos ateliês públicos e com a implantação do coletivo *Atelier Piratininga*, em São Paulo, nos anos 90. A criação do Atelier do Porto, no contexto cultural da cidade de Belém, passou a referenciar a produção da gravura artística na região norte, firmando uma potência poética-política pela força produtiva de suas ações.

Artes visuais > Gravura > Xilogravura > Debates

### ARTISTA-GESTOR

Armando Sobral

**Armando Sobral**

O Atelier do Porto é um espaço muito identificado com a gravura, a gravura contemporânea, todos os projetos que se pensam gravura aqui no Norte, vem pra cá, entendeu?! Então com ele se tornou um lugar que tem essa chancela de uma determinada linguagem. Todos os projetos, interesses, às vezes até de mercado nessa área, eles acabam rumando pra cá.

Em 1998, Armando Sobral funda o *Atelier Piratininga*, em parceria com Ernesto Bonato e Eliana Anghinah. Chega em Belém no ano de 2001, com a ideia de criar um espaço de ensino público não formal com a gravura, e encontrou na Fundação Curro Velho a possibilidade de criar um atelier de arte experimental, cujo ideal do trabalho colaborativo fosse implementado numa perspectiva germinal.

**Armando Sobral**

Eu vou montar um atelier de gravura na Fundação Curro Velho, mas vou montar a partir de uma visão educacional diferente da instituição, porque a visão educacional da instituição é uma visão de muito custo e benefício, e não interessava isso porque não gera conhecimento, sabe, não produz efeito.

Desde 2001, Armando começou a desenvolver, no Atelier de gravura da Fundação Curro Velho, atividades de formação implicadas como processo de pesquisa, experimentação e criação de obras artísticas, recebendo alunos de Artes Visuais da UFPA, artistas e coletivos, além de moradores da Vila da Barca interessados nessa arte. Decide sair do espaço institucional, em 2006, em busca de uma autonomia espacial e organizacional que abrigasse suas demandas artísticas. Em 2008 começa a desenvolver um trabalho de criação com esculturas, em parceria com Fórum Landi, que exigiu do artista a necessidade de um espaço maior. Mas foi somente em 2009, após ter sido contemplado com o Prêmio Marco Antônio Vilaça, da FUNART, que

Armando decide abrir um atelier chamado *Casa Vermelha*, gerido em parceria com Elaine Arruda, que o acompanha desde o Curro Velho. Nesse mesmo período, chega do Canadá a artista visual Veronique Isabelle, trazida por um projeto de residência promovido pelo Instituto de Artes do Pará -IAP, que se fixou em Belém e daqui não saiu mais, se integrando a essa poética e gestão do espaço em parceria com Armando e Elaine. A *Casa Vermelha* dura até 2009, depois que os três encontram, em 2010, o *Atelier do Porto*.

A partir daí, cria-se o que denominam de cooperativa, que trata de ser um agrupamento de artistas em torno de um trabalho colaborativo, que começou funcionando na perspectiva de um coletivo, onde cada um detinha seu papel na gestão e produção artística do espaço. Sendo assim, Elaine Arruda se ocupava de cuidar das mobilizações e parcerias com outros artistas e redes de atuação de espaços independentes locais e nacionais, além da relação com o entorno. Compartilhava desta última função com Veronique Isabelle, que tomou à frente desse relacionamento com a comunidade desde que passou a descer e escoar sua poética para zona portuária do Porto do Sal. Em seguida, Pablo Mufarrej e Starllone Souza se integram à gestão do Atelier do Porto, fortalecendo a equipe de produção de artes visuais desse espaço, que passou a desenvolver o projeto *Demográficos*, uma feira de artes com exposição coletiva de obras ofertadas com baixo custo. Armando Sobral, artista com trabalho reconhecido na cidade e no país, era o único que, de certa forma, detinha uma pequena fatia no mercado das artes, com vendas de obras e atividades de pesquisa e formação solicitadas por empresas corporativas de grande porte, como a Vale do Rio Doce, por exemplo.

Em função do aumento das suas demandas artísticas, entre 2010 e 2013, tendo o ano de 2012 como um período áureo, criou uma empresa chamada *Complô*, que servia de meio para captação de recursos gerados pelo empreendimento de projetos artísticos. Enquanto a produção individual do Armando aumentava, a do Atelier ia ficando cada vez mais estagnada, o que levou o artista a deslocar o recurso de parte de sua produção para manutenção do espaço, que também contava com a colaboração financeira, em um percentual menor, dos outros artistas envolvidos. Com a diminuição dessa produção artística no espaço, que

dependia da força de trabalho de todos os envolvidos, menor ia ficando a possibilidade de sua autogestão. Acontece que cada artista desse coletivo possui uma independência poética, ou seja, o grupo não estava vinculado a uma pesquisa de linguagem comum, mas da produção conjunta para um determinado evento da casa, o que acabou desviando os interesses artísticos de cada um, para outras experiências com o espaço, provocando, assim, uma cesura em termos de gestão mas, principalmente, em termos de poética.

O mercado das artes foi se fechando, em função de um contexto global de crises, a *Complô* quebra, e os artistas envolvidos nessa cooperativa entendem a necessidade, em 2013, de um afastamento para uma nova reelaboração do espaço nesse processo de autopoiese de seus contradispositivos poéticos e de gestão. Armando Sobral continua no Atelier do Porto que, desde então, mudou sua perspectiva de empreendedorismo, apesar de manter seu discurso e chancela da gravura como principal potência poética. O espaço passou a se organizar para dividir a gestão com um escritório de arquitetura, mantendo sua galeria de arte e o atelier de pesquisa, experimentação e criação, que passa a receber estagiários de artes visuais das universidades, que acabaram se tornaram grandes colaboradores do projeto. Com a chegada de Alberto Amaral começa-se a desenvolver debates e ciclos de palestras no Atelier do Porto, além de uma cozinha com venda de alimentos e bebidas diversas. Atualmente, Armando se mudou para o Atelier e também passou a ocupar o espaço como residência. Porém, continua ofertando programações culturais como lugar de exposição, discussão e pensamento das artes em si e da inserção de suas atividades num contexto formativo implicado no diálogo com a cidade.

**Armando Sobral**

Trabalhar num espaço independente como esse, você também tem que provocar a cidade e pensar, digamos, essa relação que você tem da sua produção com a cidade. Dessa comunicação que você vai ter com a cidade é que você vai gerar sua sustentabilidade. O espaço precisa atuar, precisa ter visibilidade, ser reconhecido como um

lugar de produção, um lugar de produção de cultura, de produção de conhecimento, de produção de obra de arte. E eu acho que isso se constitui como obra, assim, num certo sentido. É quando o artista vai pro campo do empreendedorismo e procura formatar o espaço, pra que esse espaço se transforme, também, num espaço de pesquisa e experimentação. Você só consegue manter um espaço desse se você tiver, na realidade, uma relação com outros espaços com a mesma política, o mesmo ideário, entendeu?! Você precisa entrar num circuito, digamos, de espaços que tenham essa pegada, pra que eles possam pensar, de maneira integrada, criar uma determinada mentalidade, uma disposição para um público ter essa percepção do trabalho dentro desses espaços e daquela maneira, entender. Porque as pessoas estão muito acostumadas a ver aquele produto da obra de arte por uma chancela museal. Tipo assim: - Público, vocês não estão entrando num museu, numa galeria, vocês estão entrando num Atelier. Então, a tua relação vai ser diferente aqui. A tua relação vai ser mais de aprendizagem.



## STÚDIO DRIKA CHAGAS

O *Stúdio Drika Chagas* é um laboratório de pesquisa, experimentação e criação da artista visual Drika Chagas, que abre as portas de seu atelier durante as edições do Projeto Circular, de acordo com suas demandas de produção e agenda de compromissos, para exposição de seus trabalhos e de artistas parceiros, e apresentações de DJs e MCs na calçada da rua em frente a fachada do seu espaço. Firma uma potência poética-política pela força produtiva e expressiva das obras artísticas de sua artista-gestora, que intervém na paisagem social da cidade de Belém, com obras individuais e coletivas voltadas para arte urbana contemporânea.

Arte urbana > Fotografia > Grafitagem > Pintura > Tag > Bomb > UDstyle > Estiquer > Lambe lambe > Ilustração

### ARTISTA-GESTORA

Drika Chagas

**Drika Chagas**

Quando eu viro pra alguém e falo: - Ah, hoje eu vou fazer um grafite! É quando eu ponho meu material na minha mochila e vou pra rua e me aproprio daquele espaço. Então isso é uma coisa de coração que eu to indo lá fazer. Mas, por exemplo, quando eu vou fazer uma exposição, quando alguém me pede um trabalho, isso não é grafite. É o meu trabalho artístico, que é o que me mantém, que é o que, enfim, deixa o atelier em pé.

Drika Chagas é uma artista visual com projeção nacional e internacional, que desde 2009 desenvolve pesquisa, experimentação e criação de obras de pequeno, médio e grande porte, utilizando técnicas de desenho, pintura, estêncil, instalação e graffiti em diferentes suportes como papel, madeira, paredes e muros. Suas obras podem ser encontradas nas ruas, galerias e salões de arte brasileiros. Sobre sua poética, Drika esclarece que, apesar de ser mais conhecida como grafiteira, sua arte se expande para outras técnicas visuais incorporadas no universo da arte urbana contemporânea.

**Drika Chagas**

Eu sou apaixonada por grafite, né, eu comecei a estudar grafite, a conviver, a pesquisar e a me inteirar, isso quando eu tinha quinze anos. Só que assim, hoje o meu trabalho, ele não é voltado pro grafite em si, porque o grafite ele tem a essência dele, a raiz dele que é aquela coisa de você ir pra rua, se apropriar de um espaço e você utilizar os elementos estéticos que tem essa linguagem do grafite, por exemplo, uma Teg, um Bombe, um Udstaile e até mesmo uns personagens. Eu adoro pintura, adoro ilustração, então, acaba que eu pego várias referências. Hoje o meu trabalho não é concentrado só nisso. Eu até prefiro dizer que ele é um pouco mais voltado pra arte urbana. E assim, porque o grafite ele tem até uma essência um pouco vandal. Às vezes você vai pra um espaço e você faz uma coisa rápida, porque tem a questão da

ilegalidade às vezes, né. O meu trabalho não tem como ser feito assim. Tipo, tem parede que eu levo três dias fazendo, tem parede que eu levo duas, tem parede que eu levo uma hora fazendo, depende.

Na modernidade, havia uma divisão clara dos papéis e *status quo* das artes plásticas na época, com o afastamento da igreja e entrada da burguesia no papel de mecenas, cuja fortuna conferia respeitabilidade ao dinheiro em posse de uma obra de arte, pelo seu valor de autonomia enquanto objeto de contemplação dotado de uma áurea. Com o advento da fotografia, em 1845, do cinema, vídeo e televisão, o esvaziamento simbólico da arte, a emergência de temas voltados para o cotidiano das massas, a estetização da vida, as identidades moventes conectadas em rede, o valor estético como valor do mercado, a institucionalização da arte, as mudanças geopolíticas radicais no Ocidente, e a difusão de um regime de imagens no comando das linguagens e subjetividades induzidas pela velocidade dos fluxos informacionais, surge a arte contemporânea em sua natureza polissêmica, múltipla e caótica, sendo difícil enquadrá-la em categorias ou tipologias fixas. Em oposição às obras subordinadas a uma instituição e esta ao mercado, que vincula o reconhecimento artístico a uma hierarquia e centralidade que independe da realidade do objeto, à mercê do capital especulativo e das estratégias de marketing, surge uma arte provocativa, marginal e independente, a arte urbana, que trata de ser um conjunto de manifestações artísticas desenvolvidas em espaços coletivos à margem das instituições públicas.

**Drika Chagas**

Não tem como você rotular uma coisa porque é muito dinâmico. Mesmo na rua, existe o momento em que é grafite e o momento em que é pintura. Então, assim, como morre uma situação nasce outra. Você vai na rua e a quantidade de arte urbana que você encontra às vezes, é um stickers, é um lambe, é uma mensagem, é uma frase,

então é algo muito dinâmico que tá crescendo. Não tem como você frear às vezes isso, né. Que é um negócio aberto pra todo mundo. A rua tá aí pra você se expressar. Agora assim, a minha essência ela vem realmente de eu acompanhar os grafites, de entender o porquê, de você utilizar a cidade como suporte e os laços que são feitos assim. É muito engraçado porque é como se fosse uma família enorme, assim. Qualquer lugar do mundo que você chega se você conhece um grafiteiro é como se: - ah meu irmão, minha família tá aqui. Você reconhece a pessoa ali, é muito interessante isso. E é muito louco isso né, que aí é como se você já conhecesse a pessoa de muito tempo.

Antes de montar seu espaço, Drika chegou a ser funcionária pública do município de Castanhal, atuando como professora de artes de instituições do ensino básico, e permanecendo nessa função durante um ano. Só tinha tempo para produzir suas obras durante a noite ou madrugada, ocupando o único espaço que lhe cabia dentro da casa de seus pais: seu quarto. Mesmo gostando das atividades de ensino em artes, sua alma não se encaixava com prazer dentro do ritmo e espaço burocrático das salas de aula normativas. Por este motivo, Drika resolve, então, abrir mão de sua vaga, para trilhar um percurso artístico que lhe exigiu a criação de um espaço próprio. Arrisca tudo, pede demissão do emprego estável, aluga uma casa na Cidade Velha, local que guarda muitas lembranças e memórias de sua infância, e monta o Stúdio Drika Chagas, um lugar germinal de pesquisas, estudos, experimentações e criações artísticas que compõem sua poética.

### **Drika Chagas**

Aqui é um espaço de produção, mesmo, é QG, é um local onde eu guardo meu material, onde eu venho pra cá, me afasto de tudo. É minha bolha, é um Studio, um atelier, porque é um local de você realmente estudar. E aí o atelier ele abre mais no Circular. No

circular é que eu abro. Na verdade, sempre foi assim, aqui não é um espaço completamente aberto ao público, porque às vezes eu viajo, eu passo um mês fora, então não tem como eu divulgar e dizer que tem um horário de funcionamento, que eu fico praticamente sozinha aqui.

Sempre que Drika está em Belém, ela está no seu espaço. É nesse lugar que ela se concentra diariamente por horas a fio, vivendo como se estivesse num útero, em estado germinal de sua produção poética. Para visitar seu Studio, no entanto, é preciso entrar em contato com ela e marcar um horário em que ela esteja lá e disponível, visto que viaja com certa frequência para atender suas demandas artísticas nacionais e internacionais. Ao interagir com outros espaços de artes visuais próximos ao dela, surgiu o convite para que abrisse seu Studio durante as edições do Projeto Circular. Após muita insistência, ela topou. Aproveitou para convidar artistas parceiros para exposições coletivas na casa, além de disponibilizar o espaço para venda de alimentação saudável, e apresentações de Dj e RAPs, que montavam seus equipamentos musicais na calçada, à frente do espaço, ocupando assim, boa parte da rua Capitão Pedro Albuquerque. Nos dias de abertura pública do espaço, há uma gestão colaborativa das atividades a serem realizadas, que conta com a participação dos envolvidos nesse dia de intervenção, e a estagiária que divide o espaço com a Drika para experiência de aprendizagem. Fora isso, toda gestão e todas as contas do espaço são pagas por sua artista-gestora Drika Chagas, que vive da venda de seus trabalhos e obras. Dentro dessas edições do circuito circular em que o Studio abriu, Drika participou de dois processos coletivos: uma grafiteagem em um casarão abandonado na esquina da sua rua, que, inclusive, estava em boa parte interditada por obras públicas no asfalto esburacado, e o Projeto Despintados, que contou com a grafiteagem coletiva pelo bairro da Cidade Velha, de dez artistas visuais da cidade de Belém. Drika também ministra oficinas com as técnicas que trabalha, viajando pelo interior do estado e através de projetos na própria cidade.

**Drika Chagas**

Você vai pra um local, pra uma comunidade onde aquele entorno não tem acesso à informação, à cultura, à arte, enfim, e você tá ali trocando, você tá dispondo do seu tempo pra mostrar pra outra pessoa que: - olha, existe isso aqui, também. É interessante. E é uma experiência muito gratificante você ir pra uma comunidade, pra uma área de baixa renda, pra uma periferia, porque é muita criança ociosa, é muito jovem ocioso, então, qualquer coisa que você chegue, com qualquer informação, com qualquer expressão artística, é muito bem recebido e sempre tem um que se identifica. Se de dez daqueles jovens um se identificar, você já ganhou um bônus ali, sabe, muito louco.



## A CASA DA ATRIZ

**A Casa da Atriz** é um espaço de produção das artes predominantemente cênicas, gerida por uma família de teatro que reside no lugar, desenvolvendo, desde 2010, atividades de pesquisa, formação e criação artística implicadas em suas vidas íntimas e cotidianas, sujeitas aos seus próprios experimentos cênicos e dos coletivos visitantes, que vivenciam diferentes formas de ocupação dessa casa em seu duplo cenário e moradia. Desenvolvem os projetos *Curta Cena*, com apresentações de repertórios de cenas que duram, em média, dez minutos cada, e *Leituras Dramáticas*, com formações de grupos interessados na leitura de dramaturgias teatrais. Atualmente, esses projetos seguem uma agenda orgânica de produção, condicionada à relação entre a demanda dos artistas e a disponibilidade dos gestores da casa. Sua potência poética-política se firma pela capacidade de acolher os processos criativos de diversos artistas e grupos de teatro da cidade de Belém, proporcionando um exercício de criação conduzido pelo uso do espaço como poética da cena.

Teatro > Dança > Performance > Contação de histórias > Iluminação > Sarau > Poesia > Literatura  
> Gulosemas da Yeyé > Tenda

### ARTISTAS-GESTORES

Luciana Porto

Juliana Porto

Yeyé Porto

Paulo Porto

**Juliana Porto**

Eu acho que A Casa da Atriz mais parece com uma família circense. É a mesma estrutura. A pessoa que te recebe é a mesma que faz a pipoca, a mesma que vai pro picadeiro e é a mesma que limpa. Nós somos essas pessoas. Nós somos uma família de artistas e de operários do teatro. É isso que nós somos.

A Casa da Atriz é um espaço cultural que funciona na residência da família Porto, como um território artístico que coexiste no espaço-tempo com o território íntimo de seus moradores. Para o geógrafo humanista João Baptista de Ferreira Melo, “De certa forma, artistas em geral antecederam o fenômeno claustrofílico da *home Office* ou da “centralidade da casa”, conceituação esta forjada por Castells, concernente ao desenvolvimento das mais diversas atividades no próprio endereço domiciliar” (2014, p. 38).

A Casa da Atriz são cômodos e quartos que por vezes existem, outras não. Moramos em cada espaço da casa, não temos móveis fixos, nem sempre temos dinheiro, mas temos uns aos outros e amigos que acreditam tanto quanto nós, nesse fazer teatral. Quem entra na casa, nunca sabe o que esperar dela, palco móvel, espetáculo itinerante, capela para missa de formatura e também lugar da promessa de um futuro bom. Quem chega à Casa da Atriz encontra quatro moradores apegados à sua trajetória, contam seu passado e não se sabe se estão contando a sua história de vida ou como o teatro-casa surgiu, visto que ambos não podem ser desassociados”.

**(PORTO, 2015, p. 21-22)**

Na Casa da Atriz o habitar dos artistas se dá num plano de imanência do lugar como moradia e *mise en scene* ao mesmo tempo, cujas emergências criativas intervêm na disposição dos móveis e utensílios internos da casa sempre que necessário. “A gente sempre dá todo espaço da casa. Teve grupo que entrou aqui e destruiu elementos nosso porque na cena tinha coisa que

ela sentia necessidade de quebrar. O ator, não conseguindo entrar na personagem deu uma cabeçada e quebrou a lajota da parede, entendeu?!<sup>49</sup>.

Existe nessa relação uma postura comprometida com o modo de habitar e construir o lugar que você chama de seu, de sua cabana, de seu mundo, de sua intimidade, atravessada pelos devaneios poéticos dos artistas que ali constroem mundos, através de suas obras, o que implica uma ética nesse exercício de exposição e desapego da dimensão privada do lugar.

49

Diálogo entre Luciana e  
Juliana Porto

**Luciana Porto**

Quando a gente perde um lugar específico na casa, o lugar das intimidades que seria, por exemplo, o mais profundo, que seria o quarto, quando a gente perde essa imagem de intimidade, a gente perde esse lugar. A gente levava nossos relacionamentos íntimos pra cena. Então, por exemplo, toda vez que terminava uma cena que tinha um namorado meu aqui ou da Juliana, a gente dormia na cena com ele, que era o lugar que estava organizado. Então eu dormi aqui no cenário da Frida Kahlo, Juliana dormiu no andaime. Era lugar público e privado, ao mesmo tempo. Então é por isso que a gente diz que todo nosso espetáculo tem um caráter mais íntimo, porque ele tem. Porque já não tem mais essa territorialidade, esse espaço, a parede deixa de ser um espaço físico. Deixa de prender a intimidade num lugar específico e ela vai pra outros lugares.

A intimidade de quem vive na casa acompanha o riscado da cena. Os papéis sociais se misturam com os do teatro. É como se em um processo de integração entre vida e arte, a vida tivesse doado tanto sangue para a estetização da arte, que ela mesma se estetizou. Por isso, tudo no espaço é movente, e os objetos passam a ter uma agência de vida induzida por múltiplas invenções do cotidiano.

**Juliana Porto**

E até no meu quarto novo que eu criei, a gente já tá pensando em colocar tudo de roda, porque nada pode ser fixo aqui. Tudo tem que ser mutável e se transformar e sair. E nós aprendemos a ser assim, também. De não se apegar porque aquilo não vai tá ali depois. E tu vai precisar conviver sem aquilo, aquele dentro. O primeiro *Curta Cena* que foi o momento mais gritante pra gente, que foi quando tiraram todos os móveis e a gente ia jantar com o pessoal que tava ensaiando aqui, a gente comeu com todo mundo no chão. Então, caramba, até ainda agora tinha cadeira, mesa, agora não tem mais. E assim que a gente lida com as coisas. E eu acho que a gente aprende também a sair desse lugar de mágoa, de tristeza, de ficar pensando: - pô, eu não tenho isso, porra eu não tenho aquilo. Eu digo: - eu tenho isso, sabe?! Eu tenho outras coisas. É o caminho por entre essas coisas, entende?! Então a gente aprende a lidar com o espaço, a lidar com a arte de forma mais íntima porque a gente mora nela o tempo inteiro.

Apesar da Casa da Atriz funcionar em um espaço com endereço fixo, sua disposição interna sofre constantes modificações, que cria uma espécie de nomadismo poético como característica de um lugar que constantemente desterritorializa seus utensílios, móveis e objetos, para reterritorializá-los em diálogo com a encenação ocupante do espaço, cuja disposição altera o sentido do lugar não só em uma perspectiva física, mas simbólica. Ao mesmo tempo, implica uma coexistência do lugar íntimo, privado, da casa como aconchego e da vida cotidiana, com o espaço público de encontro com a arte em uma dimensão extracotidiana. No entanto, o conflito entre esses dois polos não se configura por um dualismo, mas por um *entre* que faz desse lugar um *espaço subjétil* que coloca a objetividade e subjetividade em um mesmo plano de imanência. Subjétil é um conceito criado pelo ator e pesquisador Renato Ferracini<sup>50</sup>, para conceituar uma atitude corporal dos atores em estado cênico, na diluição da fronteira entre forma e expressão, mecanicidade e vida, comportamento cotidiano e extracotidiano. São os corpos em arte em

**50**

Integrante do grupo Lume de Teatro, e pesquisador do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

que o ator imprime organicidade gerada por uma pulsão de vida extraída de seu próprio corpo cotidiano. Assim, a reflexão criativa se entrelaça com a práxis da vida cotidiana, no qual um depende do outro, um perpassa o outro. Um espaço comum entre vida e arte.

**Luciana Porto**

A gente tem até uma relação metafísica com o espaço, ele tem uma dimensão interior muito grande que a gente se conhece, se identifica a partir desse espaço que a gente toma. Mas eu não acredito que ele tenha uma poética própria. Acredito que o espaço, ele seja influenciado pela nossa poética. Então, por exemplo, o que a gente cria nele, a partir dele, é nosso. O espaço tá ali, ele não vai se alterar fisicamente nunca, entendeu, pro nosso espetáculo. A gente que se altera e altera a nossa poética

Na Casa da Atriz, o corpo do espaço e o corpo dos artistas estão conjuntamente implicados nesse mesmo território do “entre”, entendido como um lugar de multiplicidades e re-conexões infinitas, que não obedece a uma centralidade ou estrutura rígida de composição cênica, ao ser induzida pelo uso polissêmico do espaço. Isso exige dos moradores da casa, um enfrentamento diário de situações que envolvem o limite entre essa fronteira do espaço íntimo, privado e pessoal, com o espaço cênico, público e coletivo, que coloca essa família-gestora diante de um árduo exercício voltado para o trabalho sobre si, nessa perspectiva da relação entre o lugar como casa e o lugar como palco. Cassiano Sydow Quilici<sup>51</sup> trabalha com o conceito de *cultivo* para definir uma espécie de treinamento do ator, fundado em uma ética que transforma a vida em obra de arte, pelo exercício do homem sobre si, que os budistas alcançam pela prática da atenção plena.

**51**

Prof. Dr° do departamento de artes cênicas da Unicamp, graduado em Ciências Sociais, mestre em Antropologia Social e doutor em Comunicação e Semiótica. Atualmente, dirige suas pesquisas para Teorias do Teatro, processos de formação do ator, interfaces teatro/performance, estudos sobre o corpo e diálogo ocidente/oriente.

Se a arte pode ser entendida como uma série de saberes e estratégias que visam modificar qualitativamente nossa experiência da vida (e da morte, diriam os budistas), é necessário liberá-la de seus templos consagrados (teatros, galerias, museus) e trazê-la para o corpo a corpo com as situações cotidianas. Na ideia do cultivo aqui apresentada, a prática está sempre enraizada no momento presente, transformando o próprio viver cotidiano numa espécie de arte do despertar, que se reatualiza a cada instante.

**(QUILICI, 2015, p. 194)**

Essa ideia de um trabalho sobre si, para tanto, neste caso da Casa da Atriz, não pode ser compreendida na perspectiva de um treinamento individual do ator apartado de seu lugar, pois esse voltar-se pra si está implicado exatamente nos conflitos que emergem do espaço, pelo modo como ele foi configurado para um uso cênico, e que atinge a esfera da subjetividade dos próprios gestores da casa, no papel de artistas e habitantes, ao mesmo tempo, ao se depararem com esse estado de desapropriação do seu lugar numa esfera física e externa que atinge uma esfera íntima e existencial. Segundo Bachelard, é a casa que restitui o poder de integração dos pensamentos, devaneios, sonhos, memórias, sem a qual o homem seria um ser disperso. “Antes de ser atirado ao mundo, como professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa”<sup>52</sup>. Um lugar protegido, fechado e restrito. E quando esse lugar é atirado ao mundo, como lidar com essa abertura?

**52**

BACHELARD, 1974, p. 359.

**Juliana Porto**

Todo ator que entrou aqui chegou com uma ideia e saiu com outra. O espaço transformou. E tudo que é criado aqui, quando sai, se transforma. Porque dentro desse local ele age de uma forma que transforma o teu produto. Quando sai tu não reconhece o que é, porque ele precisava daquele lugar, porque as tuas atitudes foram moldadas naquele lugar. Esse espaço, ele tem essa poética na qual

o artista que tá aqui, ele vai ter esse trabalho de no caminho aprender a lidar com esse caminho, resolver os contratempos desse caminho, ele vai te fazer pensar, questionar enquanto viajante quem tu és e o quê que tu queres, pra no final tu entender o motivo pra tu tá naquele caminho, e de observar toda tua trajetória por ele. O espaço tem essa poética que a Luciana usou na dissertação dela de andarilho. O espaço é esse caminho, e ele vai te exigir todo dia dando, jogando algum contratempo no meio dele, pra que tu aprendas a lidar com aquelas dificuldades, pra tu saber fazer a tua arte, pra tu saber fazer o teu teatro. Tu entendes?! Esse espaço faz com que tu abras mão da matéria e passe a pensar sobre. E ganhe em termos de pensamento, em termos de experiência, em termos das práticas. E tudo finito, tu num vai carregar nada contigo.

A Casa da Atriz estimulou Juliana e Luciana Porto a questionarem seus modos de pensar e fazer teatro, assim como, a relação que estavam dispostas a imprimir com o teatro feito em casa ou da casa que se abre dentro do espaço do teatro que é a casa onde elas moram.

Nesses casos, a própria compreensão da finalidade da arte está articulada com uma ideia mais ampla do cultivo de um "caminhante", de um trabalho do homem sobre si mesmo. A atividade artística aqui é efetivamente uma "via" para uma realização mais ampla de possibilidades da consciência. [...] Daí um teórico como Bourriaud (2009) falar numa "estética relacional", na qual a formação artística, mais do que uma obra, é um dispositivo de relação.

**(QUILICI, 2015, p. 48)**

O aspecto relacional nessa injunção do espaço como corpo subjétil, extratifica não só as relações que se estabelecem entre os integrantes da família, mas do modo como esta se relaciona com os artistas e espectadores visitantes da casa, que exige uma administração de suas vontades e disposições individuais. Até que ponto essa escolha é coletiva e unânime? Em que momento ela não é consentida por um ou mais membros dessa família? Como a família Porto lida com essas questões de modo coletivo e individualmente?

**Luciana Porto**

A questão minha com a casa e até que ponto eu queria me doar, é que eu não queria ter uma relação com o teatro no qual eu me sentisse sufocada. Na qual o fazer teatral exigisse tão mais de mim, a ponto que eu não quisesse mais estar ali. E na Casa da Atriz, inicialmente, era isso que tava acontecendo. Eu não queria tá aqui e eu não tinha pra onde fugir. Porque ia ter apresentação, iam precisar de mim por mais que eu não estivesse em cena. E eu ia tá fazendo alguma coisa. E ficar em casa não era a solução porque era na minha casa. Então, assim, esses anos serviram pra eu ver como eu me relaciono com o teatro, o quê que ele exige de mim e o quê que eu quero dar. Porque eu tô num processo de autoconhecimento como pessoa, e a maneira como eu quero me relacionar com essa família, com essa casa, com esse teatro, com o fazer artístico. Então eu sabia que todo relacionamento que eu tava tendo, ia ser modificado. Tu passas a entender outras pessoas, tu entendes os teus limites, e agora eu me sinto preparada pra ter outro tipo de relação. E essa poética da casa fez isso, entender esse espaço que ele vai te exigir até onde tu não quiseses dar.

As gêmeas chegaram à conclusão de que a família Porto é uma ocupante da casa que reserva um espaço para que eles possam morar nela. Como a própria Juliana diz: “a gente não tem sofá pra receber as pessoas”, e Luciana complementa: “nós somos um detalhe na casa, nosso espaço é um detalhe. A família Porto está na Casa da Atriz. Nós somos ocupantes da casa”. Como o próprio nome do espaço já diz A casa é da Atriz.

**Juliana Porto**

A gente é no teatro como a gente é na vida. Juliana Porto, Luciana Porto, Paulo Porto e Yeyé Porto, essa é a família louca circense, essa é A Casa da Atriz. E só existe porque todos estão nela. Eu acho que só funciona porque é assim. A Luciana apaga incêndio. A mamãe cria o incêndio e dá pros outros apagarem. O papai ajuda a montar a estrutura pra apagar esse incêndio, pra resolver. E eu sou aquele ponto que não queria que o incêndio estivesse ali, não queria apagar o incêndio, mas eu vou tá lá, eu vou apagar e vou fazer parte desse grupo pra apagar.

Existem dois sistemas para casa. Um aberto, para receber a produção artística de qualquer linguagem ou formato que ela dê conta de abrigar, e outro implicado como prática artística da família Porto. No primeiro ano da Casa, em 2010, a família Porto tinha autonomia apenas da gestão econômica do espaço e produção dos espetáculos conduzidos pelas intervenções cênicas do *Grupo Gruta de Teatro* e formativa do *Grupo Nós Outros de Teatro*. Já no segundo ano, no entanto, em 2011, surge a necessidade da família e, em especial, das gêmeas Luciana e Juliana, em tornar essa prática artística mais colaborativa, no que diz respeito ao exercício da direção teatral. Como esse papel não foi legitimado pelos grupos presentes, os mesmos acabaram se afastando gradualmente do lugar, que foi sendo ocupado cada vez mais pelas demandas artísticas da família Porto, que passou a assumir não só o papel de gestores do espaço, mas a autonomia de seus próprios experimentos cênicos. Além de trabalharem como atrizes e técnicos, começaram a dirigir cenas e, no caso da Luciana, a fazer, também, a iluminação dos trabalhos dos integrantes da casa e espetáculos visitantes que buscavam pauta e parceria com o lugar. Nesse sentido, A Casa da Atriz, que

começa como gestora da produção poética de outros grupos, passa, de modo orgânico, por um processo de transição em que a família Porto decide assumir um percurso artístico próprio.

**Luciana Porto**

A nova configuração da casa é assim: a mamãe, a Yeyé Porto fica pra receber o grupo, ou seja, ela prepara o lanche, essa acolhida dos grupos, o café que é a marca dela. A mesa, pra mamãe, sempre foi como esse lugar de comungar. Então, toda vez que a gente vai conversar, têm que estar em volta da mesa. Então pra ela é muito importante esse lugar de troca. Ela prepara a tenda, que também não é fácil, do grupo de teatro chegar aqui ou a gente se preparar pra colocar a tenda pra fora. Então ela prepara essa questão da sociabilidade mesmo, ela cuida desse meio de captação da casa. Agora ela não quer estar à frente da cena e da tenda, ao mesmo tempo. Ela dá conta agora só da tenda, que não é só, é toda a casa se a gente for ver. O papai ele me assessora na iluminação, ele é quem monta pra mim e esse é o trabalho dele agora. Ele faz a montagem da luz e fica assessorando a tenda com a mamãe lá fora, dando um apoio. Eu fico como gestora, agenda, diretora, o que for, e, principalmente iluminadora que é o que eu tenho mais produzido na casa agora. Acho que foi ano passado ou retrasado que eu fui nomeada oficialmente a diretora da casa.

A tenda, num determinado momento surgiu pra suprir A Casa da Atriz e da família Porto. Ela se tornou uma estratégia financeira que surgiu para suprir as despesas da casa e da produção artista do espaço. Além disso, faz uma espécie de mediação entre a rua e a vizinhança com a programação cultural da Casa da Atriz, ou seja, qualquer transeunte que ali decide parar para

comer, é potencial espectador do espetáculo que tiver acontecendo no lugar. Do mesmo modo, aquele que vai assistir um trabalho artístico em temporada na casa, pode ser um consumidor dos quitutes da Yeyé vendidos na tendinha.

**Juliana Porto**

Na tendinha a gente tira como se fosse um terceiro salário mínimo. Que o valor da tendinha a gente achava: - ah, a gente ganha só sessenta reais por dia. Não! Com o tempo, com a vinda das pessoas e depois não só com as pessoas de teatro, mas com a demanda da rua, a gente já conseguia mais de um salário mínimo na tenda. Então ter essa grana na casa, a gente sabia que era esse o caminho de não perder a casa. Essa era a alternativa de receber as pessoas e também de conquistar o público pra entrar na casa. Porque às vezes a pessoa nem vinha pra assistir o espetáculo, mas sentava aí na tenda, a gente ia conversando e a pessoa resolvia entrar. A tenda também era uma forma de chamar atenção pra esse lugar. Então a gente convence também as pessoas que não entendem isso como uma casa de teatro ou casa-teatro. Era na barriga, era na comida, era nesse compartilhamento, mesmo.

O sentimento de amizade e de amor não só pelo teatro, mas com quem se faz teatro, é que faz desse abrigo e desse acolhimento um lugar de resistências, de encontros e de teatro.

**Luciana Porto**

A Casa da Atriz pra mim hoje é esse espaço de encontro, um encontro íntimo com o espectador, um encontro íntimo com outros artistas, um lugar de amor. Porque é com amor que a gente recebe, que os grupos são recebidos. A gente tá aqui pelo mesmo motivo: por amor ao teatro, por ser operário dele.



## ESTÚDIO REATOR

O *Estúdio Reator* é um laboratório de pesquisa, experimentação e criação artística do performer, cenógrafo, diretor teatral e *videomaker* Nando Lima. Sua potência poética-política se firma por criar um território artístico que experimenta, numa perspectiva germinal, diferentes relações com o tempo da criação, conduzidos por indutores poéticos implicados no espaço enquanto obra, e que provocam a tensão ou diluição, nas obras que ali emergem, das fronteiras entre as expressões artísticas do teatro, artes visuais, música, audiovisual e mídias digitais.

Performance > Teatro > Dança > Audiovisual > Artes visuais> Cenografia > Literatura >  
Instalações sonoras > Fotografia > Videomaker > Mídias digitais

### ARTISTA-GESTOR

Nando Lima

**Nando Lima**

De tantas mazelas que vivemos nessa cidade, e para as quais é preciso uma resposta além do cotidiano, algo que brote como água, que remova a lama, que nos traga umidade para o respiro, para acreditar que partindo de si mesmo, é possível em atitude mudar o estado das coisas, propondo soluções.

O Estúdio Reator está localizado nas dependências da residência de três andares da família Lima. Situado ao lado do Yamada Plaza e quase em frente ao Restaurante Hakata, é cortado por uma via com intenso tráfego de carros e outros automotivos motorizados. Pela organização da campainha, é possível entender como o espaço é compartimentado pelos lugares ali habitados.

**Nando Lima**

Aqui é minha casa, aqui eu moro, não tem placa na porta, nunca vai ter. Só tem um aviso, um simbolozinho que a gente coloca na porta nos dias que tem atividade. Na verdade nós estamos aqui desde 1913. Tem cento e poucos anos. E quando a minha avó veio pra cá era uma choupana de barro. Então, é uma casa que sempre se transformou. Essa configuração atual ela tem uns dez anos. Então hoje que é o ateliê aqui da minha irmã, o ateliê da Telma, de costura. Aí aqui no segundo andar é o hall, e logo pra trás é o Reator. Embaixo de onde funciona, digamos, a sala principal do Reator, mora a minha sobrinha, e em cima do Reator moro eu, tem meu quarto, sala. Mas essa configuração é bem nova, também, ela foi meio que construída assim levando várias questões em consideração. Desde luz, como é que entra, como é que sai dessa casa, tudo. Tem essa logística de passagem, de gente que tem que passar, gente que tem subir, gente que tem que descer.

Após quatro longos anos de construção, tijolo por tijolo, prego, por prego, o Reator foi inaugurado em novembro de 2010 com o show *Invento*, de Sônia Nascimento, contemplado com Prêmio de Música da Secult.

**Nando Lima**

Então, assim, se tu pensares no Reator, ele sempre teve a cara de um laboratório. Ele não trabalha com esse sistema de pautas por ser um laboratório de pesquisa e, principalmente, da minha pesquisa, e nesse sentido é muito pessoal o que eu tento pensar. Entre o que eu penso e o que as pessoas pensam é que casa de alguma forma e aí a gente produz e apresenta aqui. As pessoas vêm, se apropriam do que interessa e vão à maneira delas negociar isso de outra forma em outro lugar. Então essa pra mim é a interação, é a maneira que esse trabalho chega na rua. Ele tem uma gestação muito íntima e muito precisa aqui dentro, e quando ele vai pra outro lado, ele pega o que interessa disto aqui e vai pro mundo de outra forma. Então você pode vir aqui assistir um trabalho, e de repente você vai assistir de outra forma em outro lugar.

No Estúdio Reator, logo de início, existiam espaços de distinção entre os lugares da intimidade de Nando Lima e os da experimentação cênica. Ambientes esses que, aos poucos, se dissolveram na paisagem do lugar. A própria construção do espaço já se configurou, desde o início, como obra de arte. Toda disposição do lugar, para tanto, foi minuciosamente pensada por Nando, a partir do que ele acredita enquanto exercício de experimentação à mercê não só das artes cênicas, mas das artes visuais, audiovisuais e performáticas de um modo geral. Nesse sentido, precisava ser uma maquinaria que pudesse transformar o espaço em múltiplos lugares de ocupação artística a funcionar horas como lugar cênico, horas como lugar de encontro, como galeria, escritório, auditório, set de filmagem, laboratório de projeções, etc. Essa carpintaria do lugar, onde aquele que edificou habitava nele, foi elaborada na perspectiva de uma *poiese* em que o sentido de construir é o mesmo de habitar e pensar.

**Nando Lima**

Você pode pensar que o espaço é a obra. Ele tem uma filosofia de existir, ele tem uma maneira, um tempo. Tanto que eu raramente me esforço para fazer coisas fora daqui que não me interessa, particularmente. A liberdade que eu tenho aqui eu não teria em nenhum outro lugar. O tempo quem determina aqui sou eu, né, tipo assim: nesse final de semana, por exemplo, eu passei sábado e domingo o dia inteiro trabalhando nessa minha performance. Montando, desmontando, e assim, não tenho ninguém que vá me proibir de nada. Se você tem um trabalho, mesmo um trabalho de teatro, digamos, que você vai para um espaço X e ensaia naquele horário que se você passar 15 minutos depois o funcionário já está lá dizendo: - Olha, tá na hora de ir me embora, tá na hora de sair. Não acontece isso aqui, né?! Quer dizer, os processos eles tem essa tranquilidade pra existir. E que assim, a cada dia eu posso deixar ali uma coisa e aos poucos isso vai sendo transformado, cada dia eu olho, isso aqui pode ser de tal maneira, isso aqui pode ser diferente. E aí eu não tenho o tempo, eu não determino o tempo .

Habitar no mesmo lugar de construção de uma poética, que permite um divagar no tempo da invenção e do devaneio do artista que ali performa sua obra, propicia uma liberdade criativa que segue o fluxo não de um horário instituído, mas da própria vida.

Libertos do espaço pelas asas do imaginário, por meio do qual explicitam e submentem à sua medida a noção de espaço, os homens estabelecem em plenitude, sua relação com o tempo. Sob a

liberdade que o devaneio permite, o espaço é quase como que absorvido pelo tempo.

**(LOUREIRO, 2001, p. 67)**

**Nando Lima**

Aqui tem essa questão da poética determinante. Vir para cá aberto com essas questões todas. Todos os trabalhos que eu assinei, os que eu dirigi, já iam pra esse lado de coisas que experimentavam questões formais dentro do espaço físico, dentro da linguagem do teatro. E me aproximei de pessoas que também faziam isso como a Wlad, que tava há anos trabalhando dentro dos porões. Então, se olhar em volta tu vais ver que tudo que eu assinei ou que eu colaborei de maneira mais presente, todas elas tinham alguma questão dentro, né, de tensionar a linguagem, de buscar outras saídas para a linguagem que tava sendo feita. Tanto na música como no teatro ou nas artes visuais. Então, a consequência era essa, era lógico pra mim que em nenhum momento eu pensei em transformar esse espaço num espaço de caixa preta, de teatro mais convencional, por exemplo. Na própria arquitetura quando eu pensei ele e, aqui, por exemplo, é como se você entrasse no teatro pelos fundos, e isso foi proposital, isso foi construído assim. É uma portinha ali que você entra, você vai sempre dar de cara primeiro com o espaço mais aberto. Poderia ter invertido isso, e eu pensei em fazer isso, mas se eu tivesse construído um espaço físico que seria a rua, *hall* de entrada, plateia e palco, como é a maioria dos espaços, digamos, mais convencionais para espetáculos e tal, dificilmente essa configuração se desmontaria

depois. Então, eu meio que desmontei a configuração. Você entra pelo *hall*, que pode ser qualquer coisa, que funciona de diversas maneiras. Aí você entra da portinha tem um lugar que é mais apropriado, digamos assim, para apresentações, e um outro espaço que é de técnica e mais apropriado para uma plateia se você pensar dessa forma. E aí isso te obriga a várias questões, em tudo que se faz aqui. Obriga a pensar diferente dentro do que eu tinha como condição pra construção, em termos de dinheiro mesmo, em termos de possibilidades, foi o que eu consegui fazer, né, da maneira mais simples possível, porque eu não tinha verbas para construir, era um trocadinho pra colocar, como se faz um puxadinho em casa. Mas dentro disso eu fui tentando subverter essa organização do espaço.

O Estúdio Reator tem uma produção poética pulsante que não obedece uma agenda rígida, mas que flui da necessidade orgânica do artista em comunicar sua obra artística. Atualmente, 70% do que se faz no espaço, é ofertado de modo gratuito. Com capacidade para um público de, em média, trinta pessoas, não é capaz de se autogerir, na medida em que o custo sempre é maior que o benefício na perspectiva financeira do negócio. Se, por exemplo, tiver uma lotação no espaço com um ingresso custando R\$ 20,00 e a meia R\$ 10,00, o máximo que se poderia render seria o valor total de R\$ 600,00. Mas esse montante não é capaz de pagar os custos de luz, água, e os da própria produção artística. Então, quando o Reator abre, ele já está, de algum modo, bancado por algum projeto, geralmente, de edital público, ou, em alguns casos, é financiado com recurso de seu próprio gestor, que trabalha como funcionário público da Secretaria Executiva de Cultura do Estado do Pará – Secult. E quando o espaço abre para outros projetos, existe uma negociação entre as partes, que pensa na relação entre o tempo que os artistas precisam desprender do espaço e o custo de manutenção que isso terá. Mas quando um artista procura o Reator, ele também procura pela

parceria com Nando Lima, e de um entrelaçamento de suas poéticas. E nisso reside sua potência política, por ser um espaço experimental de referência da cena contemporânea, regida por princípios anti-miméticos, narrativas não lineares e pós-estruturalistas que negam a causalidade, tempo não psicológico, justaposição de mídias e redes virtuais, ausência de personagens, exploração sensorial, valorização da visualidade, da memória, dos ruídos e das imagens que diluem as fronteiras que enquadram as expressões artísticas em tipologias de gêneros. Uma espécie de poética próxima de ideia de criação *work in progress*, do performer Renato Cohen, que se constitui da “fala disforme, o gesto avesso, a cena assimétrica e disjuntiva, a colagem estranha talvez componham as vicissitudes necessárias de uma arte que recusa a forma acabada e faz sua ontologia no território obscuro da subjetividade”<sup>53</sup>. Trata-se de um procedimento germinal ou gestador de um conjunto de manifestações e expressões artísticas.

A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem.

**(COHEN, 1998, p. 1).**

Os contradispositivos poéticos e de gestão do Reator, são exercidos com aqueles que buscam uma experiência com esse tipo de espaço e poética, a partir de uma vivência artística proporcionada pela parceria e colaboração de Nando Lima no processo criativo, que não exige um compromisso com a comunidade do entorno. Até porque, o espaço se situa em uma área residencial que não estabelece uma relação de proximidade da vizinhança entre si, e tampouco desta com a rua. Sobre a produção de

micropolíticas dos espaços e a relação que o Estado estabelece com ações artísticas que envolvem um campo social situado à margem ou fora do alcance do poder público por falta de interesse e iniciativa, o artista-gestor fala:

**Nando Lima**

O Estado é sempre cego ou quando ele não é cego ele prefere ser. Eu tô falando de São Paulo tá, na relação com os grupos de fomento. Porque a maioria dos grupos que são fomentados que tem relações criadas com comunidades e tal, de coisas que são pagas, e coisas que são feitas como uma atividade de formação ou de informação, de esclarecimento, de ajuda, por exemplo, cada um desses grupos tem um nicho de uma área social aí que se envolve com as mulheres, com os negros, tem cada um uma atuação. E acho super válido, acho que tem mais é que acontecer e tal. E algumas vezes, e eu já vi isso acontecer, eles caem em absoluta retórica. Nem o grupo faz o que estão dizendo que estão fazendo e acaba sendo mais um política de números em que o grupo vai e diz que atendeu não sei quantas pessoas carentes de determinadas questões, até um assistencialismo, às vezes, mentiroso. E o Estado faz de conta que não tá vendo porque interessa para o Estado não ver, e interessa manter essa mentira de que os mecanismos de mensuração do que está sendo feito, eles são muito falhos e precisa você estar atento o tempo inteiro, adequá-los, atualizá-los, que nem o grupo e nem o Estado estão dispostos a fazer. Todo mundo quer o dinheiro, mas ninguém quer fazer. E tem que ser feito. Isso é uma questão. Pegando aqui, eu acho que tem uma burrice, uma cegueira gigantesca do Estado de Direito como um todo, da Prefeitura, do Governo do Estado, enfim, de não enxergar algumas atividades que eles poderiam calçar, né, com clareza essas questões. Aí tu vê um exemplo do Projeto Circular, que se a

Prefeitura fosse mais esperta, ela entrava com apoio muito próximo, e o Estado também entrava lá com suas secretarias de saúde, com suas secretarias de programas sociais e tal, pra conversar com todo aquele entorno lá que tá cheio de droga, tá cheio de gente precisando de ajuda, cheio de prostituta, todas as mazelas sociais estão mais presentes naqueles lugares e poderiam ser, a partir de um projeto como esse, enxergadas, diagnosticadas e melhor trabalhadas a partir de uma coisa dessa.



## CASA CUÍRA

A **Casa Cuíra** é a segunda sede do *Grupo Cuíra de Teatro* e atual residência da família Vasconcelos Charone que, desde o início de 2016, abriga suas atividades de pesquisa, experimentação e criação artística, partilhando seu espaço de atuação cênica com outros coletivos teatrais da capital paraense. Sua primeira sede, o *Teatro Cuíra*, foi inaugurado em 2006 na zona do meretrício de Belém, onde desenvolveu os projetos *Cuíra por Memórias* e *Pauta Mínima*, além de disponibilizar, até 2015, sistemas de pauta para ocupação do espaço por artistas locais e nacionais e, até 2012, ações poéticas-políticas e sociais de formação e intervenção artística com prostitutas e moradores do entorno, ativando a memória do lugar, promovendo o ensino de técnicas produtivas, e cuidando do seu patrimônio humano à frente da cena com seus corpos, vozes, e histórias de vida.

Teatro > Performance > Literatura > Dramaturgia pessoal do ator

### ARTISTAS-GESTORES

Zê Charone

Edyr Augusto Proença

A CASA, casa-corpo-mundo-cosmos, abrigo e self, ao engendrar sua secreta arquitetura de pensamento organiza a experiência sensível de um modo único para cada um. (...) Os processos de criação obra-pensamento demandam reconhecer e recuperar essa experiência, em seu lugar mais profundo e original.

**(RANGEL in LIMA, 2014, p. 127)**

A Casa Cuíra é gerida pelo Grupo Cuíra de Teatro, que completa, em 2017, trinta e cinco anos de atividades na área teatral paraense, realizando montagens de autoria coletiva, de autores regionais e da literatura clássica do teatro. Na busca por um espaço que acolhesse todo material cênico acumulado e garantisse a montagem de seus espetáculos, para realização de ensaios e temporadas mais significativas, o Grupo Cuíra inaugurou sua primeira sede, o Teatro Cuíra, um galpão medindo 400 m<sup>2</sup> tombado como patrimônio histórico.

**Edyr**  
**Augusto**  
**Proença**

É uma casa de 1905 que já foi até uma casa de algodão. Foi uma casa de prostituição famosa e foi uma revenda de pneus, tá entendendo?! Você imagina que o outro dono ele queria fazer um estacionamento para um bingo que funcionava em frente. Então esse homem arrombou toda essa casa por dentro. Essa casa ficou completamente vazada por dentro. Como o bingo parou as atividades por casa de lei e tal, essa garagem, essa casa era um vazio lá dentro, cheio de água e lixo. Nós olhamos e dissemos: pode ser aqui!

Assim surge o Teatro Cuíra que, após os teatros de porões, foi um dos primeiros espaços de artes cênicas autopoieticos de Belém, que firma um discurso de resistência em relação à institucionalização dos espaços de arte geridos pelo poder público, e ao tipo de política cultural promovida pelo Governo do Estado do Pará. Diante desse desconforto, surge a necessidade do Grupo Cuíra em ter autonomia do tempo sobre o espaço, para realização de temporadas mais longas de apresentações de seus espetáculos e elaboração de seus processos criativos.

### **Zê Charone**

O Cuíra surgiu em 1982 com Wlad, Cláudio Barros, Olinda e Papi. Saindo do Experiência com uma vontade de falar de outras coisas que o Experiência não estava falando naquela época. Então o nome Cuíra vem justamente daí, dessa Cuíra. E aí, de oitenta pra cá, nós começamos a fazer espetáculos, e foi muito numa época que eu tava com Cláudio Barros, nós estávamos fazendo *Convite de Casamento* que era um espetáculo que super dava certo e a gente queria se apresentar, a gente queria fazer outra coisa e não tinha aonde, um sufoco danado. Então a vontade era ter um lugar para gente ficar em cartaz, e aí veio esse local. Quando nós chegamos aí tinha uma realidade páááá que chegou junto, nós estávamos na esquina da zona, enfim. Ali a gente mudou a cara, eu acho, do Cuíra. Deu uma viravolta, nós fomos obrigados a olhar pra outro lado social, em torno, trabalhar com aquelas mulheres, e aí nós passamos longos anos, nove anos. Foi um período muito bom que nós aprovamos projeto na Lei Rouanet, tivemos a Petrobrás durante dois anos bancando, aprovamos muita coisa na Funarte, prêmios, sabe. E aí eu me lembro que nesses nove anos teve um ano que nós não tínhamos porra nenhuma, nada, e aí o Edyr chegou e falou: a única coisa que nós temos pra fazer é teatro, então vamos fazer teatro. Nós não tínhamos nada, tínhamos o espaço.

Não era isso que você queria?! O espaço?! Então você tem o espaço.

Situado na esquina da Riachuelo com Primeiro de Março, zona do meretrício, o Teatro Cuíra desenvolveu atividades de formação e intervenção artística com oferta gratuita de oficinas de cenografia, figurino e interpretação teatral. Essas atividades de formação aconteceram em parceria com a Fundação Curro Velho, que cedia os instrutores para ministrar esses cursos no espaço, ofertando metade das vagas para o público em geral, enquanto que a outra metade ficava reservada para a comunidade da rua. Além deste trabalho formativo, o Grupo Cuíra desenvolveu atividades de pesquisa na área, construindo dramaturgias que tinham como pano de fundo a memória do lugar e as histórias de vida das prostitutas, que chegaram a participar como atrizes de algumas encenações, integrando o elenco junto com os atores do Grupo Cuíra e outros artistas convidados. Experiência essa que marcou a vida dessas pessoas e fortaleceu a relação dessa comunidade com o espaço.

**Edyr**  
**Augusto**  
**Proença**

É engraçado que as prostitutas elas se davam muito bem com os jovens atores, tá entendendo, e uma vez, acho que foi a Giovana que disse uma coisa que tu sempre dizes que é: - o teatro é um lugar onde todo mundo me trata igual. Tinha uma prostituta, não era tão jovem, a Irene, muito engraçada que ela era, que ela era compositora de música. Uma vez o Nilson Chaves foi assistir a peça, ela não tava nessa peça, ela sentou do lado do Nilson e começou a cantar as músicas dela.

Ao intervir em um contexto social altamente convulsionado pelo conflito, consumo de drogas e disseminação da violência, o Grupo Cuíra começou a investir sobre o patrimônio humano que circundava seu espaço, com o fim de gerar paz, recuperar a prática da convivência cidadã e restituir a cidade perdida. O teatro, para além de seu sentido estético, se tornou, para essas mulheres, um lugar de escuta, de devaneios, de infância, de valoração da vida, de conexão com os sonhos, de religação consigo, de produção de conhecimento, de autoconsciência, de fortalecimento da estima e, principalmente, de liberdade no ato de fabular mundos. As histórias de vida das mulheres do meretrício se encarnavam como *dramaturgias pessoais*<sup>54</sup>. As prostitutas encenavam suas próprias vidas no palco. “O ator, ao agenciar suas histórias pessoais, tem o poder de alterar-lhe a multiplicidade, fragmentando-as, solvendo-lhes o que possa interessar. Os retalhos tornam-se matérias para toda espécie de combinações” (LIMA, 2005, p. 114).

54

Conceito criado por Wlad Lima em sua dissertação de mestrado, para definir um procedimento poético que utiliza histórias de vida como indutor na construção de uma dramaturgia pessoal do ator.

**Edyr**  
**Augusto**  
**Proença**

A Vitória, analfabeta, aí ela passava às vezes de tarde, nós estávamos numa outra montagem e tal, nós estávamos na porta, ela dizia: deixa eu entrar um pouquinho?! Ela entrava e o palco nu, não tinha nada, ela ficava correndo em volta do palco rindo, ta entendendo, porque ela se sentia criança ali, entende?! É muito espantoso pro tipo de vida que ela leva, que é terrível né, a prostituição. Teve uma segunda feira, depois de um final de semana, que foram reunidas elas todas, as prostitutas, e uma delas que sumiu daí, que era uma mulher grande, ela disse que antes de fazer o espetáculo ela estava pensando em se matar, porque ela estava pensando que ela não servia pra nada na vida a não ser aquilo, que era receber não só o sêmen dos homens, mas receber todas as angústias deles, bem ou mal, ela tá ali para receber aquilo e não tinha onde se livrar disso, jogar fora, ta entendendo, e ela disse isso, é um depoimento muito bonito, sabe,

da questão aí da prostituição. Muitas vezes elas não podiam ensaiar porque de manhã elas diziam: o cliente me obrigou a beber, eu tô bêbada.

O entorno foi se alterando e se relacionando cada vez melhor com o lugar, que fez da poética do espaço uma ação política efetiva dentro da comunidade. Em 2008 é contemplado com o *Projeto Cuíra por Memórias*, via Lei Semear e Patrocínio da Y.Yamada, que resultou na montagem do espetáculo *PRC5 – A voz que fala e canta para Planície*. Em 2009 monta *O Abraço*, com Zê Charone e Cláudio Barradas em cena, Em 2010 se torna ponto de cultura, por indicação do IPHAN e MINC. Entre 2010 e 2011 é contemplado com Prêmio Myriam Muniz de Teatro e cria o espetáculo *As Gatosas*. Em 2012 realiza as oficinas em parceria com a Fundação Curro Velho, no mesmo ano em que monta o espetáculo *Barata pega na sandália e mata* e realiza a primeira edição do Projeto *Pauta Mínima*, que oferece um final de semana de pauta remunerada para os grupos da cidade. Em 2013 serve de sede para o movimento *Chega!* e em 2014 monta seu último trabalho naquele espaço: *Só dói quando eu rio* e a segunda edição do *Pauta Mínima*. O Teatro Cuíra, nesse período, atendeu boa parte das demandas artísticas locais e nacionais, quando estas últimas vinham fazer apresentações em Belém, gerando uma ação na esfera de produção de micropolíticas. Acontece que já estava acontecendo nesse período uma mudança de território do tráfico e consumo de maconha, para o tráfico e consumo do crack, que cada vez mais foi se disseminando pela região, interferindo no comércio da prostituição, que não queria estar associada a esse tipo vício com receio de perda da clientela, assim como, do esvaziamento do Teatro Cuíra, que perdia seu público para a zona cracolândia em Belém. O relacionamento foi ficando cada vez mais distante, e a impossibilidade do trabalho uma realidade. Edyr e Zê chegaram a pedir auxílio do poder público, mas não obtiveram um retorno satisfatório.

**Edyr**  
**Augusto**  
**Proença**

Eu liguei pro chefe de polícia e ele disse: - eu não posso fazer nada, isso é um problema social, meu filho. O que dói é isso, tá entendendo, porque você teve a audácia de fazer, a audácia de

enfrentar tudo, é um apoio pra você continuar servindo a população, entende, servindo a população e não... quer dizer, é um tempo muito escuro. E o que dói muito, e dói até hoje acho que em mim e nela, também, é que ninguém ajudou, tá entendendo?! Ninguém ajudou pra abrir, pra manter e nem pra fechar. Ninguém veio dizer pra gente - ninguém de áreas afins - que poderia se meter e dizer alguma coisa: não, esperai, não faz isso.

Após muita resistência e militância política, Zê e Edyr resolvem fechar o Teatro Cuíra. O processo de desmonte foi bastante doloroso, visto que cada tábuas e cada cadeira edificadas ali, teve o custo de uma vida dedicada ao sustento desse espaço.

#### **Zê Charone**

Nossa, quantas vezes eu não pagava a minha luz pra poder pagar a do Cuíra. Muitas vezes. Porque eu sabia que aí não podia cortar a luz, porque semana que vem tem um espetáculo. Tem toda uma administração ali né. Eu aprendi muito com o desmonte. Foi sofrido, mas também tinha uma consciência de que tudo que saia lá de dentro eu dizia: - gente, nós colocamos isso. Tá saindo, mas nós colocamos isso. E isso me dava uma força, também, ao mesmo tempo. Qualquer lugar que eu vá eu sei que a gente tem essa capacidade. Nós construímos isso, nós estamos desmontando isso, e desmontando mesmo. Eu passei nove anos trabalhando demais, e eu só me dei conta quando eu parei. E agora to em outro local que eu ainda não sei o que vai ser ainda.

Após o desmanche do Teatro Cuíra, a família Charone se reuniu para aquisição de um casarão na cidade Velha, situado na Dr. Malcher, que não só passaria a ser a nova sede do grupo, mas a residência dos Charones e Vasconcelos. Se no Teatro

Cuíra a conformação do espaço era a disposição do palco italiano, na Casa Cuíra essas dimensões se diluem e se misturam ao território domiciliar. Essa mudança de espaço, alterou, também, o modo de fazer e pensar o teatro que se quer e com quem se quer, afinal, essa relação exigirá uma convivência diária que se dará no território íntimo e reservado de seus artistas gestores. “Ninguém pode pegar um espetáculo pronto e dizer: eu vou apresentar lá na tua casa. Aí eu digo: - mas tu conheces a casa? É melhor você ir, porque você precisa enxergar o espaço” (Zê Charone). Atualmente, as partes da casa que são preservadas como lugar da intimidade são os quartos e a cozinha, até então. Todo o restante é disponibilizado para exploração de seu uso cênico, seja para apresentação de espetáculos, seja para ensaio dos artistas da casa e outros visitantes, o que trouxe para o grupo novas possibilidades de ocupação do espaço implicado como princípio poético. “Dos mil lugares que nós ocupamos no Teatro da Paz com *Convite de Casamento*, hoje ficou com trinta pessoas, vinte pessoas” (Edyr Augusto Proença).

E também perceber aquele lugar que quando você fecha o mundo do teatro, quando ele fecha, as pessoas se apresentando ali, aquele lugar é qualquer lugar do mundo, mas quando você liga as luzes você voltar a dizer ali é uma casa, e isso muda muito. E a questão do teatro ao alcance do tato que você vê a mágica se realizar rápido na sua frente, isso prá nós tem sido um exercício maravilhoso (Edyr Augusto Proença). “O funcionamento cênico pela proximidade determina as sensações construídas para afetar a todos que participam do jogo, da cena íntima entre atores e espectadores. É o teatro ao alcance do tato”.

**(LIMA, 2014, p. 210).**



## CASA PRETA

A *Casa Preta* é um espaço que gira em torno do trabalho com ancestralidade, comunicação e contemporaneidade pela formação, circulação, inserção e difusão de saberes, práticas e tradições de matrizes africanas que se firmam como movimentos de resistência negra na busca por identificação e pertencimento a uma sociologia da pele e a uma ética coletiva implicada na alteridade como prática de si. Foi ocupado em julho de 2008 ainda como residência do Anderson Ferreira, mais conhecido como Dom Perna, que durante três anos fez parte de um coletivo de Djs da cidade chamado Black Esfera, grupo que fazia festa preta em Belém no mesmo lugar que se tornaria conhecido depois como Casa Preta. Isso acontece em 2010, quando Dom Perna sai do grupo e monta uma festa chamada *Coletivo Casa Preta* que, além de festas, atua na esfera de vários movimentos pretos politizados. Se tornou ainda mais potente com a parceria do grupo de grafiteiros intitulado *Cospe Tinta*, que juntos realizaram vários murais de grafite. Em sua primeira sede desenvolveu os projetos *Bloco Firme*, com oficinas de percussão oferecidas de forma gratuita à comunidade, e *Sambada do Despacho*, com festejos compostos por uma programação cultural voltada para a arte de referência negra e popular do bairro da Terra Firme. Atualmente, com sede no bairro do Outeiro a partir desse ano de 2017, está em processo de construção de novos discursos e práticas em torno desse lugar, diante da proximidade com uma natureza mais primitiva e sua conexão direta com a Terra .

Baobá > Tambor > Comunicação > Resistência negra > Tradição > Matriz africana > Cultura popular  
> Culinária > Djs > Grafitagem > Sambada > Despacho > Debate > Feminismo

## ARTISTAS-GESTORES

Coletivo Casa Preta

**Don Perna**

A Casa Preta pra mim, mano, é o meu baobá. Eu sento ali debaixo, tenho coisas pra falar, tenho coisas pra ouvir, toco tambor debaixo dele, eu jogo água na planta, convido outros pra poder vim ouvir histórias, ver planta e tocar tambor. É aqui no baobá que eu educo meus filhos. Eles estão comigo, eles abraçam o babobá comigo, tá ligado?! Seja no tambor, no grafite, na dança, na música, no som, no que for aqui, então, a Casa Preta pra mim simboliza o meu baobá. Então se perguntar assim pra mim: - ah, Perna, o que você quer enquanto Casa Preta? Eu quero que Casa Preta chegue pelo menos, assim, cinco por cento do que foi um quilombo de palmares um dia. É isso que eu penso em termos de organização, de respeito, de reciprocidade, de cuidado com a Terra, de cuidado com a água, com a compreensão que a gente precisa ter um do outro, da diferença que a gente tem que nós não somos iguais.

Conhecida na África como *Andersonia digitata*, Baobá é uma árvore cultivada como planta sagrada pelo candomblé - trazida ao Brasil pelos sacerdotes africanos - cuja imagem convoca um discurso que encarna a força da ancestralidade como traço fundante da luta pelo protagonismo negro e afro-descendente nos bairros onde a Casa Preta se instala.

**Don Perna**

A Casa Preta, ela começa numa tentativa da gente em atuar nos quilombos. Então, eu já trabalhava na área de cultura vindo de São Paulo pra cá, mas eu vim morar na Amazônia trabalhando com inclusão digital. Aqui eu conheço um cara chamado Guinê, que já era do movimento negro, já era do SEDEMPA, trabalhava com dança afro. E ele começa a dialogar comigo porque eu começo a discutir com ele a questão da tecnologia, rádio, comunicação livre e tal. Eu já trazia comigo uma bagagem sobre software livre, e a gente começa a trabalhar juntos. Mas o projeto começa comigo, com o

Guinê e mais um mano que chega depois que é o Lamartine. A gente fazia uma festa chamada Black Esfera. 2008 e 2009 eu paro com a Black esfera, eu saí do grupo, do Coletivo de Djs, e monto uma festa chamada *Coletivo Casa Preta*. Porque as festas que a gente fazia nessas casas que a gente tocava, o recurso que vinha, o dinheiro que a gente conseguia arrecadar ali, a gente ia pra quilombo trabalhar. Aqui fica sendo um escritório dos trabalhos que a gente realizava. Aqui a gente começa a pensar coisas de como atuar no hip hop, como atuar com festa, como pensar movimento o que a gente pode fazer pra que os quilombos se conectem com esse papo da tecnologia pra poder reacender a nossa ancestralidade através da nossa tecnologia.

Entre os anos de 2008 e 2009, o Coletivo Casa Preta quase não permanecia em sua base de trabalho, começando a atuar de maneira mais regular como Casa Preta, no bairro da Terra Firme, entre 2010 e 2011, após terem sido contemplados como prêmio *Territórios de Paz*, do Ministério da Cultura, para realização do projeto intitulado *Bloco Firme*.

#### **Don Perna**

Então, eu escrevi um projeto pra isso chamado Projeto *Bloco Firme*, que já era a minha ideia de ir conhecer a comunidade, de ir trabalhar com a comunidade. Até cair o recurso, eu conheço um cara da comunidade chamado Ruy, que é artesão e tal, construtor de tambor, e chamo ele pra trabalhar comigo. Eu digo: - olha, mano, vai cair um dinheiro. Não sei quando, mas vai cair. Até lá, vamo trabalhar. Eu tenho que conhecer quem é o bairro, quem é quem, onde tá, quem tá aqui, quem é as lideranças. E aí eu começo a conhecer as lideranças da comunidade: eu conheço o *Boi da Terra*, eu sei quem que é o *Boi Marronzinho*, aí eu vou conhecer o espaço do *Brigadeiro Fontenelle*, aquele que tem uma galera lá que faz as coisas acontecerem. O pessoal da Igreja com o *Polo São*

*Pedro*, o grupo de teatro da comunidade, os grupos de dança, de quadrilha e também a bandidagem. Porque você tá na periferia, você tem que saber quem é quem na comunidade. Mas tenho circulado muito aqui na comunidade e graças a *Lorun*, nunca aconteceu nada comigo. Eu ando muito bem aqui, sem problema nenhum. Quando eu to aqui na Terra Firme e Canudos, eu acabo me encantando com a comunidade, né, porque você vai conhecendo a periferia. Eu conheci o tambor de crioula, o Guinê e Lamartine que são dois maranhenses. E o Guinê é parente de uma boa parte da negrada daqui. O Lamartine é do hip hop. Conhece uma rapa do hip hop daqui. Gente que tá aqui fazendo vinte anos de *hip hop*: Morceção, RG, Ice, Bruno B.O., MC Pejó, essa galera do *hip hop* velha guarda, tão tudo aqui na Terra Firme.

O bairro Montese, mais conhecido como Terra Firme, devido à formação de terras firmes e altas próximo às áreas alagadas pelo rio Tucundumba, é um dos bairros mais populosos de Belém, situado na fronteira entre as periferias do Guamá e Canudos. É, também, um dos mais violentos da cidade, visto que em seu cenário, além de um apinhamento populacional e uma infraestrutura precária que não goza de saneamento básico na maior parte de suas áreas cortadas por canais de esgoto, é um território do tráfico de drogas. Concomitantemente, é lugar muito forte no ativismo político e na cena independente da cultura popular e artes em geral, com presença de bois-bumbás, quadrilhas juninas, MCs e movimentos como o *hipo hop*, *Street dance*, música, teatro, dança afro, capoeira e muito tambor.

O tambor é um dos principais símbolos e instrumentos religiosos dos povos africanos e afro-descendentes. Nos rituais, é o elo de comunicação com o mundo espiritual. É ele que conecta os corpos às energias vibratórias presentes no espaço, ainda que ocultas e invizibilizadas. Ao alcançar determinadas frequências e ondulações sonoras, afeta os sentidos e desperta o inconsciente.

É o som do mundo que conecta macrocosmo com microcosmo. Também é um símbolo de resistência dos povos tradicionais, principalmente do povo preto.

**Gissiane**  
**Buoncêon**

Eu vim parar no coletivo por essa aproximação com a música. Eu chego aqui me deparo com o *Bloco Firme*, com os tambores, com umas coisas que eu não via nas outras músicas a não ser o baixo, a guitarra, a bateria. E aí eu vim parar politicamente, sendo membro desse grupo através do tambor e de tudo que o tambor, também, me chamou para estar aqui. Porque a gente costuma dizer que a gente é aqui um coletivo de tecnologia. E como nosso irmão diz: o tambor é a primeira tecnologia que as nações africanas utilizavam pra se comunicar com outras. Enfim, colocando suas demandas e ate mesmo avisando dos perigos.

No Pará, a Lei 1023 de 05 de maio do ano 880, proibia o batuque ou qualquer outro tipo de toque de tambor, sob pena de multa no valor de trinta mil Réis. Contra toda essa carga de preconceito e sujeição da população negra ao longo dos séculos, surge um tipo de enfrentamento que atualiza, no presente, a coexistência de um passado e um futuro, que luta pelos direitos de seus descendentes e reparação histórica de seus antepassados.

**Gissiane**  
**Buoncêon**

Ficar aqui na casa e me sentir viva e lutando pra que os meus próximos, né, os meus irmãos e irmãs continuem vivos, continuem com a memória viva dos nossos tambores, da nossa comunicação, da nossa relação e de tudo isso que compõe o nosso povo que é o povo preto. E principalmente na periferia que é onde nós estamos inseridos.

Em 2016 foi publicada uma pesquisa realizada pelo IBGE, entre os anos de 2005 e 2015, revelando que 54% da população brasileira é negra e apenas 17% vivem em um situação favorável. Essa estimativa é um testemunho histórico que começa com quase quatro séculos de escravidão dos povos pretos, e que hoje, como consequência de todo esse tempo de submissão, continuam servindo de base para economia no Brasil, ocupando uma parcela considerável dos empregos e serviços com pior remuneração no país. A libertação da condição de escravos, que permitiu a saída dos negros das senzalas e fazendas, atirados ao mundo hostil e dominado por uma aristocracia e burguesia branca que não criou nenhum tipo de política pública capaz de acolhê-los de forma igualitária dentro de um Estado de Direito, mantendo-os marginalizados e invisibilizados pelas estruturas hegemônicas de poder, acabou provocando uma diáspora desse grupo étnico por diferentes regiões do país, formando comunidades quilombos em lugares de difícil acesso, cujo crescimento populacional e aumento na extensão das áreas de povoamento, tornariam alguns desses quilombos as atuais favelas e periferias das cidades. Não é por acaso que a maior parte da população das periferias do Brasil é negra. E não é por acaso, também, que o maior número de execuções nas periferias, são de jovens negros. A Casa Preta, por este motivo, se instala em um bairro de Belém atravessado por essa realidade, mobilizando uma luta que trata da “raça” como fator determinante para pensar as ações em torno de um projeto artístico comum.

**Oswaldo**  
**Mesquita**

Primeiro mesmo é identidade, da gente se reconhecer, né, enquanto movimento popular, se reconhecer enquanto movimento de resistência, se reconhecer enquanto movimento cultural, identidade mesmo amazônica, índia, negra. Eu acho que esse é, na minha opinião, o viés principal. Essas identidades estarem reunidas e trocando esse conhecimento. E o segundo lugar é resistência contra a espoliação, contra a opressão, contra a miséria que tá instalada nas periferias, né, quanto ao abandono da cidade. O movimento de resistência contra o modelo capital de exclusão. Então eu acho que esses dois pontos, na minha opinião, são os mais importantes e que justifica esse fortalecimento.

Ainda que mais da metade da população brasileira seja negra, nunca se fizera representar tão bem com essa cultura, com essa epiderme, com esse comportamento e pensamento através de personalidades negras. Há uma euro-descendência ideológica imperando do Itamarati às Universidades, fruto de uma questão institucional da história do país. E daí se reproduzem territórios de conhecimentos, padrões estéticos e éticos de vida, disseminados em uma sociedade que se funda com os valores burgueses na distribuição do trabalho no mundo sensível. Basta olhar pra dentro da sua casa e vê quem está ocupando o lugar do serviço doméstico e, como a própria arquitetura do espaço domiciliar, já faz uma divisão entre uma classe social e outra. Uma pesquisa realizada pelo DIEESE, em 2013, apontou que o maior percentual de trabalhadoras domésticas no Brasil, são negras. O Norte participa desta estatística com uma porcentagem de 79,3%, entre os anos de 2004 a 2011. E em todas as regiões e circunstâncias, a mulher negra tem uma remuneração abaixo das mulheres não negras.

A carne mais barata do mercado é a carne negra  
Que vai de graça pro presídio  
E para debaixo do plástico  
Que vai de graça pro subemprego  
E pros hospitais psiquiátricos  
A carne mais barata do mercado é a carne negra  
Que fez e faz história  
Segurando esse país no braço  
O cabra aqui não se sente revoltado  
Porque o revólver já está engatilhado  
E o vingador é lento  
Mas muito bem intencionado  
E esse país  
Vai deixando todo mundo preto

E o cabelo esticado  
Mas mesmo assim  
Ainda guardo o direito  
De algum antepassado da cor  
Brigar sutilmente por respeito  
Brigar bravamente por respeito  
Brigar por justiça e por respeito  
De algum antepassado da cor  
Brigar, brigar, brigar  
A carne mais barata do mercado é a carne negra

**Elza Soares.**

O fenótipo da raça negra, não se identifica com os padrões de beleza vendidos nas prateleiras, que induzem os sujeitos a desejarem aquilo que está sendo ditado pelos dispositivos de poder como um valor. Isso conduz as subjetividades a consumirem formas de vida orientadas por um ideal estético que irá nortear toda uma cadeia produtiva dos mercados da moda, do cinema, da televisão, dos brinquedos, dos desenhos animados, da saúde, dos cosméticos, acessórios, roupas, sapatos, etc. Quase toda menina durante a infância, por exemplo, quer ser como a *Barbie*: olhos claros, cabelo liso, magra, branca e rica. Hoje, no entanto, seguindo a tendência de um novo mercado consumidor, a marca Estrela já está produzindo *Barbies* negras e *Barbies* trabalhadoras, retomando o projeto original de fabricação deste modelo de boneca, idealizada por uma família camponesa norte-americana. Para o enfrentamento e desconstrução desses modelos de identificação hegemônicos, que interferem nas sociabilidades e formação de subjetividades daqueles que não se enquadram no padrão, é que as ações do coletivo Casa Preta intervêm como um contradispositivo, na medida em que seus discursos e *modos vivendís* se configuram num domínio poético que

conecta comunicação, tecnologia, espiritualidade, ancestralidade, cultura e arte, como exercício de alteridade e conquista do sentimento de pertença.

**Vanessa Borges**

Conquista é ter me reconhecido como mulher negra, como indivíduo, como sujeito político, de tá nessa luta, de saber da minha identidade, das minhas raízes, da minha ancestralidade que, até então, isso foi tirado de mim, entendeu?! Foi tirado, foi anulado e isso pra mim é a principal coisa: você saber da sua história, você saber de onde você veio. Sou artista de rua, sou cantora, sou uma mulher preta que to me descobrindo, sou um ser em construção, formo pessoas que me veem, também, como referência, como um exemplo. Então pra mim, ser uma mulher negra e já saber disso, que eu sou uma mulher negra, porque até então eu meio que tinha vergonha, né. Não uma vergonha, tipo, me alterava como mulher. A minha raiz, o meu cabelo, entendeu?! Pra tentar ficar nesse padrão que a sociedade te exige, o que tu vê na televisão. Então pra mim já é uma conquista, já é uma coisa assim que eu levo pras outras pessoas desse reconhecimento, dessa auto-estima, entendeu, que eu sou uma rainha. Não descendo de reis e escravos, eu descendo de reis e rainhas. Eu me considero uma rainha africana, então daí é tudo.

É contra todo e qualquer tipo de intolerância, opressão, preconceito e domínio subjetivo, que espaços de resistência como a Casa Preta lutam para despertar um sentimento de pertença e reconhecimento entre seus pares, através de uma sociologia da pele que faz da cor preta o elemento comum e catalisador de uma comunidade que firma sua existência na ideia de compartilhamento. Como disse Michel Onfray, a pele pode ser a parte mais profunda do corpo.

**Josy Alves**

A resistência que eles passam é algo muito maravilhoso. A resistência ao amor verdadeiro mesmo, aquele amor de irmão, de dizer: - olha, o que tu precisar eu to aqui. E também de me ensinar que é pra ter mais paciência com relação a minha mãe, né. De explicar pra ela o porquê que eu me aceitei. A minha mãe é lisa, ela usa megahair. Então ela queria que eu usasse megahair. Mas ela precisa entender que hoje eu já sei me defender, entendeu?! Eu já sei dar resposta pra ignorância das pessoas, né?! Que é muito difícil, como eu falei, é um exercício diário. Tem que resistir, tem que tá explicando sempre. Teve gente que, através de mim, que eu trouxe, conheceu o coletivo, e hoje também já se assumiu, já tá de Black, tá levando, assim, uma outra vida. Tu te sente livre. Tomar teu banho, tu sentir mesmo a água no teu coró cabeludo é uma sensação incrível.

O tempo, no candomblé, no congo Angola, no jeje-nagô, é um vetor de energia reverenciado como força fenomênica, divindade espiritual e substância do existir. A temporalidade como fato e a morte como finitude são consideradas as maiores forças motrizes. O tempo, encarado como força dentro dessas religiões de matrizes africanas, se faz representar por uma árvore, cujas raízes são essa pré-descendência, mas que estão sempre ali, que nunca são esquecidas. Na Casa Preta, essa árvore é o Baboá.

**Don Perna**

A Casa Preta deixou de ser só um projeto, a Casa Preta agora é uma família, tá ligado, é uma família de pessoas que fazem um movimento e que tem diversos projetos para as coisas andarem, entendeu?! Fica difícil a gente conceituar um movimento político, um movimento escuro como o nosso, dentro de padrões do tipo: - quais são os nossos objetivos, tá ligado?! Porque os nossos

objetivos vão pra além do estatuto, por exemplo. Então quando a gente pensa em objetivo a gente tem que ir mais profundamente, assim, possível do objetivo, por exemplo: o que é ser um baobá?! Um baobá tem um objetivo na vida: ele cresce, ele chega a ter seis mil anos de idade, ele abriga as pessoas, dá fruto, dá sombra, alimenta o espírito, alimenta a resistência. Então, pode resumir aí o objetivo da Casa Preta: ser um baobá! A gente é um obazinho, ainda. Tamo crescendo ainda, a gente tá tentando aprender, compreender, cumprir nosso objetivo. A gente tem cumprido nesse sentido: no sentido da gente pensar oportunidade, pensar possibilidades pra cada um aqui individualmente e pra cada um aqui coletivamente.

Esse ano o Coletivo Casa Preta deixa o bairro da Terra Firme e segue na construção de um novo Baobá, no bairro do Outeiro, em uma região pantanosa onde a Terra se manifesta como presença e origem.

**Don Perna**

Ai cara, ainda não maturei tudo. São nove anos aqui. Meu mestre, o Ulumuba fala que pra gente que é de santo, que é de terreiro, que é de candomblé, que é preto, e pra gente que acredita na Iansã, o clico é de nove, sempre nove, nove se renova tudo. Então, eu to tentando olhar pra essa renovação assim, com bastante positividade. A gente tá incorporando, vamos dizer, um novo discurso, reformulando o discurso, introduzindo o novo tema agora que é a Terra.

A palavra candomblé vem da língua *Banto*, dos verbos indobelê, lombelê, candobelê, que significa “nós adoramos, louvamos a divindade”, e diz respeito a uma doutrina religiosa ligada às diversas matrizes africanas presentes no Brasil, como as

Nações jeji-nagôs. As frequências vindas dessas manifestações, são escavações do existir em ligação espiritual com a natureza, o universo, as alteridades e a Terra.

A Terra é a mãe de tudo que vive, de tudo que é, um laço de parentesco une o homem a tudo que o cerca, às árvores, aos animais, até às pedras. A montanha, o vale, a floresta não são simplesmente um quadro, um "exterior", mesmo que familiar. Eles são o próprio homem. É lá que ele se realiza e se conhece. É deles que provém a sua existência

**(DARDEL, 2011, p. 48-49).**

**Don Perna**

Talvez se tivesse me mudando pra um bairro que fosse igual a esse assim, com rua, asfalto, periferia, talvez eu não ficasse tão contente, tão alegre. Como eu to indo pra Terra, to voltando pra um lugar que tem floresta, que tem Nanã, que tem Oxum, que tem Yemanjá, então isso tá me dando um certo conforto, assim, de não me sentir só, tá ligado?! Mas são nove anos aqui dentro que vamos deixar uma história aqui, que não acaba. A gente vai trabalhar bastante pra essa história não acabar, ela vai se manter aqui através do bloco. Mas eu to em transe. To na fase transe-transitório, transitório-transe, porque foi muito tempo pra construir isso aqui que a gente tá vendo, né. E é tão difícil, cara, trabalhar com cultura sem o Estado, né, mano, sem... você é o Estado. Não tem governo aqui, tem acordos que você fez e faz e acabam ou com golpes ou com eleições. Agora, família é um negócio que não acaba. Então, a gente criou uma família aqui, a gente vai

agora ampliar a família. To tentando enxergar dessa forma assim ó: - vou pra Terra, eu vou ampliar a família.

O homem, ligado a Terra, é chamado a compor paisagens, rearranjar conhecimentos, internalizar o tempo como vetor de força e potencializar ações com tonalidades afetivas marcadas por uma experiência coletiva comum. Sua existência, nesse sentido, ao se reencontrar com a natureza, constrói com esse habitar a fisionomia da própria Terra como *poiese* do lugar.

Habitar a Terra, percorrê-la, plantar ou construir é tratá-la como um poder que deve ser honrado: cada um de seus atos é uma celebração, um reconhecimento do laço sagrado que une o homem aos seres da Terra, das águas ou do ar. No sentido etimológico, a Terra deve ser contemplada". Impossível distinguir aqui o que chamaríamos a esfera propriamente geográfica do mundo de sua esfera cosmográfica. O sol, a lua, as estrelas fazem parte da realidade geográfica, da paisagem circundante

**(DARDEL, 2011, p. 54).**

**Vanessa Borges** A gente vai construir o nosso quilombo, a nossa Terra, então, também, é uma outra perspectiva, pra uma outra comunidade, pra outro povo que também precisa desse trabalho de base, né. E que a gente vê assim, a gente tá meio que arriscando tudo, a gente tá indo daqui, porque querendo ou não a gente tá meio que num conforto assim, né, e aí a gente vai... no conforto porque a gente tem um teto, né, tem toda essas questão física, mesmo. E a gente vai pra Terra, a gente vai pro mato, entendeu?! A gente vai pisar na lama. Então já é outra perspectiva de construção.

Os quilombos são territórios independentes em que a liberdade, a equidade e a partilha passam a ser um símbolo de diferenciação, da experiência de uma existência comum fundada numa ontologia da alteridade e de um trabalho sobre a Terra que busca o desenvolvimento sustentável de toda a comunidade. É a possibilidade de reconstrução do lugar como construção de si e vice-versa.

Antes de toda escolha existe esse “lugar” que não pudemos escolher, onde ocorre a “fundação” de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um aqui de onde se descobre o mundo, um lá para onde nós iremos

**(DARDEL, 2011, p. 41).**

O poeta Max Martins já dizia: “tua casa não é lugar de ficar, mas de ter de onde se ir”. Com a diáspora dos africanos, os primeiros povos do Brasil reconhecem no *griô* a definição de um lugar social e político na comunidade para transmissão oral de sua cultura. Todo quilombo, nesse sentido, é um *griô*. Todo espaço que atua no ativismo político, na busca pelo fortalecimento da cultura negra, de suas práticas e memórias, é um *griô*. Uma casa de santo é um *griô*. A Casa Preta é um *griô*. O termo griô é uma corruptela da palavra “*creole*” que significa crioulo, língua mãe dos negros. O *griô* se inicia com os músicos, poetas e comunicadores sociais transmissores de uma tradição oral que difunde saberes, técnicas, linguagem e costumes de matrizes africanas. Na África, um *griô* também pode ser conhecido como: *Dioma, Dieli, Funa, Rafuma, Baba e Mabadi*.

**Don Perna**

Tudo tem história, não tem como. E também porque foi isso que meus mestres me ensinaram, tá ligado?! Meu mestre TC falou pra mim um dia, falou assim ó: - sabe qual a loucura de um griô? É passar a vida inteira atrás de um outro griô. Essa é minha loucura hoje.



## PROJETO CAMAPU

O *Projeto Camapu* é um espaço que se dedica a pesquisa, experimentação, formação, e difusão da arte do marionetismo em Belém, gerido por Sam Rodrigues, responsável pelos estudos de construção e manipulação de marionetes, e Nina Brito, que cuida da construção de cenários móveis e suas implicações cenotécnicas. Desde sua aquisição, na década de noventa, a casa-sede deste projeto também funciona como atelier, cujas práticas artísticas estavam voltadas para o comércio de varejo. Em 2008, no entanto, assume uma postura artística menos industrial, sendo nomeada *Experiacto*, lugar de experimentação e estudos de cenografia clássica. Somente em 2011 foi que Nina e Sam assumiram o teatro de marionetes como foco de pesquisa e expressão artística, que culminou na criação poética de seu primeiro espetáculo dois anos depois, em 2013. Assim, o atelier cedeu um lugar para o funcionamento de um espaço cênico chamado *Teatro Roc Roc*. A iniciativa recebeu o nome de *Projeto Camapu* e abraçou toda a sede do que antes era o *Experiacto Atelier*. O *Teatro Roc Roc* é um espaço de resistência cultural com capacidade para 40 pessoas, onde se estabelece uma prática teatral focada na disciplina, no respeito às tradições, e no compartilhamento de práticas, saberes e afetos. Por si só, devido sua fachada entre casas habitacionais e o inusitado que suas instalações proporcionam aos olhos, leva a uma reflexão a respeito do papel fundamental que um empreendimento artístico representa para uma comunidade localizada na confluência de quatro bairros de Belém: Cabanagem, Coqueiro, Parque Verde e Nova Marambaia, região comumente conhecida como Jardim Sideral, um populoso aglomerado suburbano proveniente de uma antiga invasão às margens do Rio Ariri, afetada por altos índices de violência, precariedade de vida e de serviços públicos.

Teatro de marionetes > Cenografia > Cenotecnia > Adereçagem

### ARTISTAS-GESTORES

Sam Rodrigues

Nina Brito

**San Rodrigues**

A ideia do Projeto Camapu é muito baseado, também, no seu próprio nome: Camapu. Camapu é uma fruta da infância. Ela nasce em terrenos baldios, em terrenos que já foram deteriorados, ela é uma fruta encapsulada como se fosse uma flor. O centro dela é a própria fruta. E a gente fez a mesma coisa. A gente resolveu mostrar o que tem ali dentro daquele local fechada que a gurizada não via, ela não tinha acesso. O Camapu fica na Rua Xingu, no Jardim Sideral, numa região considerada zona vermelha. Mas, mesmo sendo zona vermelha, no Jardim Sideral tem crianças. E crianças, precisam de coisa pra se encantar.

Localizado no bairro do Jardim Sideral, o espaço onde funciona o Projeto Camapu é um lugar criado na interioridade da própria casa do ator-bonequeiro Sam Rodrigues. Desde sua aquisição, na década de noventa, a casa onde o projeto se localiza sempre funcionou, também, como atelier. Anteriormente, no entanto, com produção voltava para o comércio de varejo. Em 2008, já assumindo uma postura artística menos industrial e batizado com o nome de *Experiacto Atelier*, se torna lugar de pesquisa e experimentação com manipulação, primeiramente, de cenografias. O termo *experiacto* surge daí, como referência à junção do prefixo grego *Periactu*, que é um dispositivo mecânico que cria uma mobilidade para cenografia se transformar em mais de um cenário, com o sufixo *Expe* de experimentação.

**Nina Brito**

Nossas cenografias não davam em carros pequenos. Sempre tinha que ser um caminhão, tinha que ser algo grande, e foi um desafio pra gente fazer uma cenografia que desse numa Kombi. Aí foi a primeira vez que a gente teve contato, por exemplo, com a cenografia móvel, com rodízio, e que se transformava, também, à

frente numa coisa e quando monta com outra é outra coisa. Foi a nossa primeira cenografia pequena.

Entre os anos de 2012 a 2014 firmaram parceria com o *Arraial do Pavulagem*, sendo responsáveis pela confecção dos adereços manipuláveis que iriam ser utilizados nos arrastões. Foi o primeiro contato que eles tiveram com tecido, palha, outros vários de madeira, paneiro, e uma paleta de cores.

**Nina Brito**

As cores primárias eram muito presentes no trabalho deles, e na nossa também. A gente chegou a ir em Cachoeira do Arari, fizemos cavalinho onde a cabeça mexia. A gente fez o Arrastão do Círio, fez Cordão do Peixe Boi e o Cordão do Galo. E tudo isso eles permitiam da gente experimentar. Nisso, a gente já tava desenvolvendo a questão da manipulação. Inclusive, o nome Roc Roc veio dessa convivência da gente fazer 500 roc roc pro Arrastão do Círio. Todo mundo da rua veio ajudar.

O Experiacto se dedicou, além das pesquisas, a criar e construir cenários para diversos espetáculos em Belém. O primeiro deles foi a cenografia para o Show *Por Dentro da Noite Prata*, de Dayse Addário, iniciando os experimentos com cenografia móvel. Seguiram-se outros cenários para shows: *Como Quem Rastrea os Mapas*, onde se experimentou a relação da luz com cenários móveis e *Zarabatana Jazz*, com as primeiras experiências em projeção cênica de imagens mapeadas. Vários outros espetáculos musicais tiveram a assinatura do Experiacto, dentre eles: *Vilarejo Íntimo*, com direção musical de Tinoco Costa, que marcou a tendência do atelier em se dedicar à construção de cenários de grandes proporções com materiais leves; *Ser do Norte*, que marcou a participação da mão de obra dos moradores da comunidade do Sideral. Mas o atelier não se restringiu a construção de cenários, assumindo a adereçagem e identidade visual de cortejos e construção de elementos de cena para peças teatrais.

O primeiro cenário móvel para uma peça teatral se iniciou no ano seguinte, com a cenografia do musical *O mágico de Oz*, dirigido por Paulo Fonseca. Com esse mesmo diretor surgiu a possibilidade de aplicar o resultados das pesquisas em manipulação cênica de grandes elementos cenográficos em musicais, que oportunizou a experiência com cenografias repletas de movimentos e transformações espaciais. A manipulação, então, se confirmava, ali, como um fundamento do atelier, que passou a maquinar palcos giratórios, katablematas, periactos e outros diversos equipamentos.

**San Rodrigues**

A gente traçou um perfil profissional né, posso chamar assim, quando a gente começou a trabalhar que era: pontualidade, sempre eu era muito Caxias. Pontualidade mesmo com a entrega, com a relação. A gente começou a fazer cenografia, a gente tentava seguir exatamente o que a gente acreditava o que era fazer um trabalho de cenografia. A gente acompanhava os ensaios, media os atores, o tamanho dos braços deles, o tamanho dos passos que eles davam. A gente fazia todas essas coisas não como uma vaidade, mas pra ver se era aquilo, era um experimento, mesmo, de como aquilo funcionava.

No ano de 2013, Nina Brito e San Rodrigues resolveram brindar sua comunidade, o Sideral, com um espetáculo de marionetes. A pesquisa com marionetes havia iniciado em 2011 e se tornou o principal foco de expressão artística dessa dupla. Instigados pelo grau de dificuldade que as marionetes ofereciam em sua manipulação, descobriram que os cenários móveis se encaixavam muito bem na dramaturgia pretendida com elas. Assim, San assumiu os estudos de construção e manipulação de marionetes, Nina assumiu a construção de cenários móveis e suas implicações cenotécnicas.

**San Rodrigues**

Com toda cenografia que a gente fez do Experiacto, sobrava muito material. Então a gente construiu O Conto de Natal, que foi o

primeiro espetáculo, em 2013, com as sobras de todos os cenários que a gente fez. Aí a gente pensou: vamos fazer aqui atrás, no atelier, um espacinho pra dez crianças. A gente convida dez crianças da comunidade pra assistir e pronto. Eles vão saber o que é que a gente faz pelo menos. Depois veio a mãe da Nívia e olhou assim pro espaço - Esse local que a gente tá o Roc Roc era só um depósito, a gente não utilizava - aí ela falou: porque que vocês não tiram essas coisas daqui, que não servem pra nada, e não montam um teatrinho aqui?

E foi assim que o atelier cedeu um lugar para o funcionamento de um espaço cênico chamado *Teatro Roc Roc*. A iniciativa recebeu o nome de Projeto Camapu e abraçou toda a sede do que antes era o Experiactio Atelier. Conhecedores da cenotecnia de um palco italiano, San e Nina começaram a abertura de seu espaço, quebrando a porta do espaço que dá acesso à rua.

### **San Rodrigues**

Pra gente foi muito significativo abrir a porta. O que isso representa pro entorno, né? Até então nós éramos os artistas que ninguém sabia o que fazia. Eu só via vez o outra o que a gente fazia, quando saia daqui e entrava no caminhão. Naquele pequeno espaço de tempo é que eles viam o que a gente fazia. E a gente pensou assim: - pô é injusto, né, que esses garotos não terem acesso a isso. A gente fica nas nossas questões políticas cobrando que se façam certas coisas. Mas caramba, a gente mora lá. O que é que a gente faz? Nessa pequena possibilidade que a gente tem de iniciar os garotos no teatro, porque que a gente não faz? Aí a partir daí que a gente abriu a porta. Abrir a porta foi o marco fundamental pra gente. Automaticamente, a gente acabou fazendo passarela, a gente fez gramado na frente, a gente fez um

jardim e aí montou o palco e fez o cenário todo e ficou muito bonito.

A função primordial do Projeto Camapu se voltou para pesquisa e prática da arte do marionetismo. Os camapus costumam, por tradição, estrear todas as suas peças no Teatro Roc Roc - *O Conto de Natal*, *Borbô*, *O Jardim de Alice* e *O Conto das Duas Ilhas* - além de proporcionar temporadas e visitas para escolas e comunidade. O Roc Roc já recebeu artistas convidados como: Shita Yamashita com o seu “Circo Miudinho” e Wallace Horst, com seu “Circo de Pulgas”. Seu palco é de três metros quadrados, aceita performances de pequeno formato, como espetáculos de marionetes e outras formas animadas, além de monólogos, contação de histórias e pequenos shows musicais.

#### **Nina Brito**

É um formato que dá pra nós dois. Não exige muitas pessoas trabalhando com a gente. O San faz a música, ele cria o roteiro, cria os bonecos. Aí eu faço cenografia no tamanho que eu posso construir, manipuláveis também. Ajudo na questão da criação dos bonecos, enfim, é um formato que ajudou nós dois a extravasar essa questão artística e também atender a comunidade. O nosso teatrinho atende exatamente o espetáculo que a gente a presente e atende exatamente as pessoas que se interessam em estar aqui.

Na sede do Projeto Camapu funciona uma marcenaria, onde são confeccionados os cenários e bonecos. Funciona também o Estúdio de Marupá, onde são gravados vídeos em Stop Motion, técnica essa que faz parte do repertório de pesquisas do grupo.

O Teatro Roc Roc é um espaço de resistência cultural, onde se estabelece uma prática teatral inspirada no compartilhamento, com enfoque na disciplina e no respeito às tradições. Por si só, devido sua fachada entre casas habitacionais e

o inusitado que suas instalações proporcionam aos olhos, leva a uma reflexão a respeito do papel fundamental que um empreendimento artístico representa numa comunidade.

**San Rodrigues**

Quando eu era criança, os terrenos baldios eram infestados de camapu. E na ideia de terreno distante, baldio, devastado, que ninguém conseguia chegar muito facilmente, era a ideia desse lugar aqui, onde nada chegava muito facilmente. A gente escolheu o nome por causa disso. O camapu é um arbusto muito bonito que dá muita fruta, mas ele é muito sensível. Ele não gosta de muito manuseio, é um arbusto que é delicado e selvagem ao mesmo tempo. E tem uma característica legal no camapu, é o fato de que a frutinha nasce dentro de um invólucro de folhas, né, a frutinha fica lá dentro. Com o passar do tempo, ela abre um pouco, ela não abre muito. Mas ainda o fruto fica escondido. Algumas não abrem. Se você não abrir, se ninguém abrir, se você não colher antes a frutinha, o invólucro, que é o verdinho, ele começa a se desfazer. Aí fica igual a uma renda, fica transparente. Aí o fruto fica lá dentro. Ele não desiste nunca de ser colhido, é mais ou menos isso. Por mais que no começo ele não consiga ser enxergado, ela vai dar um jeito pra que o fruto apareça para ser colhido. Isso é uma ideia muito parecida do que a gente fez aqui, o que a gente queria fazer com a comunidade. Por mais que o fruto não seja fácil de colher, por mais que a gente não ofereça com muita frequência o resultado, o fruto vai tá aqui. Mais cedo ou mais tarde o fruto vai aparecer.

Logo no início do Projeto Camapu, a resistência da comunidade em se aproximar do Teatro Roc Roc e participar de sua programação artística, que ainda era pouco conhecida na cidade e, portanto, não haviam tantas demandas de trabalhos, não foi capaz de promover a sustentabilidade do espaço, que precisou, por um tempo, continuar com a produção do Expericato que antes estava voltada para suprir o próprio Atelier, mas que depois mudou de fisionomia ao existir para manter a produção do Projeto Camapu.

**San Rodrigues**

A gente conseguiu mais clientela com trabalho de cenografia e com esse capital gerado, a gente começava a pensar mais no Projeto Camapu. Então, a gente começou a melhorar o teatrinho, começou a melhorar o Atelier, começou a pensar não só como local de construção de coisas, mas como local de apresentação. Aí surgiu na gente a preocupação com a visualidade desse lugar, que apesar de ser particular, é um local que tem uma relação com a comunidade. E, por exemplo, quando as pessoas passam e olham pra cá, elas veem que não é uma casa comum. Alguma coisa acontece atrás daquela porta. Eu acho que isso transforma muito o ambiente. Só poderia acontecer uma transformação nesse ambiente, se a visualidade, que é uma parte muito forte do nosso trabalho, cumprisse o seu papel enquanto visualidade pra determinados olhares. Eu gosto de olhar muito como a visualidade de uma coisa, de um local, se configura no restante, né. A gente tá cultivando o jardim agora, né. Então a casa tem uma configuração toda diferente das outras. Dá pra ver que tem muito afeto, né, que é um espaço afetuosos, eu acho, quem olha.

A visualidade foi pensada, também, buscando uma memória do lugar, cuja paisagem reatualiza o passado de uma Belém remota. Novamente o habitar se configura como construção e pensamento do lugar na perspectiva de uma *poiese*.

### **San Rodrigues**

quando a gente pensa nessa frente, a gente tenta acessar um tempo onde praticamente Belém inteira era assim. Belém inteira tinha esse perfume, essa característica da inocência, da casinha simples, mas, cuidada. Do aspecto um pouco mais distante da sociedade de consumo. Do teu bem estar, do modo que tu vives não estar absurdamente associado ao teu poder financeiro. Porque eu vim de uma infância que tem a casa da Dona Zuzu, uma velhinha que tinha oitenta anos, e era linda a casinha dela, era de madeira, pequenina e era toda bem cuidadinha com sua floreira na frente. O seu banco, porque ela sentava no final da tarde pra tecer crochê. São visualidades, são necessidades de se buscar coisas que faziam bem pra sociedade. Pelo fato delas existirem em si mesmas, elas faziam bem pra essa sociedade, pra aquele lugar. E hoje em dia nós vivemos realidade de casas estruturadas com paredes imensas, com uma porta com olho mágico, cheia de grade em que a própria rua tem medo da própria rua, não se reconhece. Então, nesses últimos tempos agora eu paro e olho eu gosto daqui, eu gosto de estar aqui, eu gosto do cheiro daqui. Porque se você gosto do cheiro daquele lugar, se você sair daquele lugar você automaticamente vai sentir o cheiro daquele lugar, daquele clima.

San constrói um percurso poético para pensar a visualidade do espaço como um lugar de resistência a uma realidade instalada no bairro do Jardim Sideral, que não está fundada só na violência física ou moral, geográfica, econômica e social, mas uma violência que atravessa, antes de tudo, o imaginário, a linguagem, a memória e os sonhos de um lugar como aconchego.

Todo espaço habitado, explicitou Bachelard, “traz a essência da noção de casa”, verdadeiro cosmo, e, ao mesmo tempo, um ninho, por conter a grandeza do universo e a infinitude aconchegante de um refúgio, pleno de aspectos familiares e indissociáveis, tais como aromas, sons, paisagem íntimas, amigos, conhecidos, ensinamentos, lutas, “canções que minha mãe me ensinou e toda sorte de evocações que permite a pessoa “sentir-se em casa”

**(MELLO, 2014, p.38).**

A mudança de paisagem no domínio de uma ontologia do lugar, irá provocar uma expansão da linguagem pela inserção de novas palavras e conceitos instalados ao longo de um tempo de ocupação e experiência da comunidade com o Projeto artístico inserido naquele espaço.

**San Rodrigues**

Tu não ouvias a palavra espetáculo por aqui. Essa palavra era utilizada pra dizer outras coisas. A palavra sessão, então, nunca ouvi ninguém falar. De repente, isso começou a entrar no vocabulário deles. Quando eu encontrava com eles na rua, eles perguntavam: - San, quando é que vai ter espetáculo?

San se refere a um tipo de visualidade implicada como cultivo de um lugar que também é cultivo de si pela prática do trabalho, que constrói, no exercício da disciplina, do esforço, do afeto e do cuidado, uma espécie de carpintaria de si. Ao escavar a terra, dialogar com o tempo orgânico das flores, aparar as gramas do jardim, o homem não só está cuidando do seu lugar, mas harmonizando as energias que atravessam seus corpos. Isso promove uma mudança não só no íntimo daquele que executa as tarefas cotidianas, mas do espaço que se molda junto com ele. Esse é um dos princípios do budismo e do candomblé, que se

manifesta como uma ética da existência humana que faz da própria vida uma obra de arte, e que “não se reduz, assim, a um código moral que deve ser mecanicamente obedecido, mas a um exercício de atenção no cotidiano, que envolve uma percepção mais refinada da fala, da ação, da intenção envolvida nas atividades” (QUILICI, 2015, p. 191). Isso também implica uma atitude ética de cultivo da relação do espaço, e seu fazer artístico, com a comunidade.

**San Rodrigues**

A gente trabalha muito. A gente é muito disciplinado. Então, a gente cuida do jardim, a gente limpa tudo aqui. Porque a comunidade, não que a gente faça isso pra mostrar pra comunidade, mas é a visão de que isso é sério e isso faz parte da nossa vida. A gente não tá brincando de fazer isso. E com relação a isso, ao trabalho, ao modo como a gente faz, ao modo como a gente convive aqui, os cuidados que a gente tem, coisas que extrapolem essa cerca com a comunidade, gera esse resultado com essa relação. Uma relação, entre aspas, de, digamos, respeito, admiração, ou sabendo que aquilo ali não é uma coisa passageira porque é definitivo. O espaço adquiriu uma energia tão forte pra gente, é um pedaço da nossa vida, que talvez não seja possível a gente se desvincilhar tão facilmente de algo assim. E a gente pensa numa sobrevida na qual nós não estejamos mais aqui. Então, quem vai dar continuidade? Então é um esforço que a gente faz de propagar a prática do marionetismo, que é isso que a gente faz. Que é uma técnica que exige muita disciplina, muito trabalho. É mais oriental do que ocidental. E precisa de pessoas pra praticar. E a gente começou esse ano, um dos focos principais é estabelecer contatos com pessoas que queiram praticar, que se convertam a prática da manipulação de marionetes.

San e Nina também cultivam seu trabalho poético com uma disciplina oriental que o marionetismo exige. Esta, que é uma tradição das artes cênicas que segue o processo de aprendizagem passado de mestre para aprendiz, conta, hoje, com uma média de trinta mestres marionetistas do Brasil. O que configura o Projeto Camapu, como um lugar de resistência pela difusão e prática dessa tradição artística em Belém, no Brasil e no mundo.

**San Rodrigues**

eu to começando a me apaixonar pela prática do bonsai, a cultivar bonsai, que é a mesma coisa. É muita paciência pra chegar a um resultado. O resultado demora quinze anos pra alcançar. A gente não é rico pra sustentar um projeto cultural como se fosse um hob pra gente. Não tem como, nós somos profissionais dessa área. A gente sempre se preocupa com isso. Como é que a gente vai fazer? Como é que a gente vai conseguir manter? Como é que a gente vai pagar a luz daqui? Como é que a gente vai pagar a água? Como é que a gente vai pagar a internet, o IPTU? Como é que a gente vai fazer reparos no local? Como é que a gente vai fazer isso? Só sendo artista não dá. A ideia é que futuramente, na comunidade, a gente consiga encontrar pessoas que multipliquem isso, que sejam manipuladores, que consigam confeccionar. Só que a gente escolheu uma forma de fazer teatro muito rara, digamos assim, você não encontra marionetistas por perto num raio de poucos quilômetros assim. E repassar o conhecimento de algo que você adquiriu correndo muito atrás, você repassar a importância e a beleza disso, é muito mais difícil que você repassar somente a curiosidade. A gente não quer só a curiosidade, a gente quer que as pessoas pratiquem, continuem isso.

O projeto Camapu também desenvolve atividades de formação na arte de transmissão do marionetismo e das técnicas de construção de cenografia móvel e manipulável. Sempre que aumentava a demanda de produção, eles oportunizavam a um grupo de jovens, uma experiência remunerada de aprendizagem com essas técnicas e saberes. O acesso desses jovens ao teatro, no entanto, era demasiado restrito.

**San Rodrigues**

Como é que eu vou montar um teatro aqui? Com o passar do tempo, a gente conseguiu fazer. Modesto, pequeno, mas que é muito satisfatório pro que a gente tem pra oferecer. E fazendo teatro, fazendo espetáculos, praticando arte ao lado de um local onde não havia a referência dessa prática. Onde a referência dessa prática ficava configurada num aparelho eletrônico, no celular, na televisão. Mas não assim fisicamente, paupável, próximo, como tá acontecendo agora. Quanto tu olha pra plateia tu vê as pessoas que tu encontras na fila do pão, que tu encontras na feira, muito perto de ti. Eu acho que isso é um reconhecimento. E isso não é fácil de conseguir, que teu vizinho esqueça que tu é vizinho dele e venha assistir um espetáculo.

San e Nina sempre souberam que o Teatro Roc Roc não serviria de fonte de renda - desejavam apenas seu auto sustento - na medida em que a prática do teatro não pertence a cultura do lugar, e era exatamente sobre a realidade deste fato, que os Camapus se propunham a atuar enquanto constradispositivo poético-político, na medida em que passam a imprimir no lugar uma prática artística capaz de desenvolver habilidades e sensibilidades sobre a vida das pessoas que moram nessa comunidade, ao transmitir um conhecimento e exercitar sua percepção e experiência com a ludicidade, o lirismo e a disciplina como foco do trabalho artístico.

**San Rodrigues**

Se eu fosse traçar um esqueleto dessa ação, ela começaria com um princípio básico que seria: o nosso trabalho não é diferente do trabalho do seu João do Açaí. O seu João sai de madrugada pra comprar açaí, ele bate açaí, ele vende, as pessoas vão lá e quando elas vão lá elas param e conversam como seu João. Esse modelo de trabalho, ele é muito presente aqui na comunidade. A gente compra coisa lá no Bigode, né, a filha do bigode vem assistir os espetáculos aqui. O Bigode nos trata como alguém que trabalha na sua área de atuação tanto quanto ele próprio trabalha na sua área de atuação que é o comércio. E no final das contas, talvez é uma suspeita nossa, que a pegada pra trabalhar numa região como essa, num local como esse, é dar dignidade a esse trabalho do mesmo modo. Não é possível que você consiga dar três quatro passos além do convencional, se você não tem o que mostrar, efetivamente. Caramba, isso aqui é um puta discurso. Tem uma força muito grande.

Em 2015, após ser contemplado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro com o Projeto *O Conto de Duas Ilhas*, os camapus estabeleceram uma parceria com escolas públicas de bairros periféricos próximos ao Sideral, que ajudou a despertar o olhar de sua própria comunidade para este espaço.

**San Rodrigues**

A grande vantagem de fazer o projeto Myriam Muniz, foi que a gente pode trazer as escolas pra assistir os espetáculos aqui. A gente quebrou o caminho, sabe, aquela ideia do caminho fixo de quem mora na periferia tem que assistir o espetáculo lá no centro. Não. De repente, grupos de estudantes da Cabanagem vinham de ônibus, o ônibus deles parava aqui na frente e eles vinham

assistir um espetáculo aqui no Jardim Sideral. Eu achei isso fantástico. Um roteiro periferia à periferia. É muito legal porque as pessoas da comunidade vendo que pessoas da outra comunidade estão vindo pra cá assistir, elas se despertam a também vir assistir. E acho que a partir desse momento começou a se configurar uma outra ideia relacionada à comunidade. A impressão que dá é que agora que a gente começou a se estabelecer como espaço cultural nessa comunidade, nesse local aqui.

Se houvesse, no Jardim Sideral, tantos espaços culturais quanto tem igrejas, principalmente evangélicas, certamente o bairro poderia revolver, internamente, a vida de muitos jovens da periferia e lhes restituir com maior eficácia a dignidade perdida.

**Nina Brito**

Se tu fores olhar o que tu vê aí é comércio, igreja, alguns serviços básicos, mas atividade cultural como o nosso, não tem. Eu já rodei, já encontrei um lugar que era de danças culturais, só que aí eu andei de novo na rua onde era isso e já tinha fechado. Isso é preocupante porque atividade cultural como a gente desenvolve, ela beneficia a disciplina. Eu acredito, assim, é um trabalho como outro qualquer. Tem essa questão artística, mas não difere do trabalho de um médico. Ele também tem que ter disciplina, ele tem que ter estudo. O seu João que vende açaí aqui na esquina, ele precisa ir cedo pegar o açaí, bater o açaí, vender o açaí. Então eu acredito que essa atividade é cultural, mas ela também acrescenta muito na vida de um jovem. É uma perspectiva pra esses jovens daqui.

**San Rodrigues**

Se eu fosse traçar um esqueleto dessa ação, ela começaria com um princípio básico que seria: o nosso trabalho não é diferente do trabalho do seu João do Açaí. O seu João sai de madrugada pra comprar açaí, ele bate açaí, ele vende, as pessoas vão lá e quando elas vão lá elas param e conversam como seu João. Esse modelo de trabalho, ele é muito presente aqui na comunidade. A gente compra coisa lá no Bigode, né, a filha do bigode vem assistir os espetáculos aqui. O Bigode nos trata como alguém que trabalha na sua área de atuação tanto quanto ele próprio trabalha na sua área de atuação que é o comércio. E no final das contas, talvez é uma suspeita nossa, que a pegada pra trabalhar numa região como essa, num local como esse, é dar dignidade a esse trabalho do mesmo modo. Não é possível que você consiga dar três passos além do convencional, se você não tem o que mostrar, efetivamente. Caramba, isso aqui é um puta discurso. Tem uma força muito grande.

Completando sete anos de pesquisa e prática com a confecção e manipulação de marionetes, o Projeto Camapu define sua poética com um princípio bastante singular, relacionado às distâncias que a marionete pode experimentar em relação ao público.

**San Rodrigues**

eu li Stuart Hall muito tempo atrás, sobre as distâncias. Por exemplo, eu pratico muito isso com minha gata. Se eu me aproximo dela demasiado, ela me fere, ela é extremamente feroz. E o Hal fala que o domador de leão só consegue se aproximar do leão porque ele regula a distância, ele sabe exatamente quantos centímetros ele precisa se aproximar do leão. Se ele errar isso,

o leão ataca ele. A domaçaõ do leão não é a domaçaõ sobre a personalidade do leão. É o domínio do espaço de aproximaçaõ. O leão só vai atacar se ele sentir que tu ameaçastes o espaço dele. E eu percebi isso na plateia, nas crianças. Quando eu vou com a marionete, eu automaticamente já fico regulando as distâncias. E eu percebo o corpo delas. Se elas se aproximam um centímetro, eu já consigo agora perceber que eu posso me aproximar, que a marionete pode se aproximar. A tal ponto que a Alice, que é uma característica da Alice, a Alice é extremamente afetuosa. O Borbõ, ela pousa como um inseto pousa. Entãõ a ideia é de que quando uma borboleta pousa em ti, tu fica feliz. Entre tantas milhares de pessoas a borboleta veio e pousou em mim. Entãõ tem essa marca. No caso da Alice, não. Ela é muito próxima do humano. Às vezes ela é do tamanho das crianças no qual ela se apresenta.

Algumas crianças, frequentadores assíduas do espaço, estabelecem uma relação de amizade e identificação com as marionetes do Projeto Camapu, que se expressam, pelas mãos de seus criadores, como uma agência de vida.

**San Rodrigues**

Filosoficamente o que isso representa, a gente não tem uma dimensãõ, ainda. A gente só faz conjecturar. Por exemplo, a relação da filha da Glaucia, a Elorrane, que a Elorrane tem com a Alice (marionete), por exemplo, é uma relação de amizade. A Alice pra ela, a boneca, estabelece com ela um padrão de amizade, ela chama pelo nome. É incrível isso. A Alice é a representaçaõ de um grupo social.



## COLIBRI DE OUTEIRO

O *Colibri de Outeiro* é o espaço da Associação Cultural Colibri de Outeiro, composto por um Pássaro Junino, um Cordão de Pássaro, um ponto de cultura e um infocentro, onde são desenvolvidas atividades com a comunidade do entorno, voltadas para práticas de formação, intervenção e circulação de manifestações artísticas da cultura popular. O cordão de Pássaro Colibri tem 44 anos de existência e é formado por brincantes que vem de famílias carentes, entre eles jovens e adolescentes da periferia de Outeiro. Além de produzirem oficinas que ajudam na confecção das roupas e adereços desse Melodrama-Fantasia, o Colibri de Outeiro realiza exibições de cinema para crianças e formação básica em informática com acesso gratuito à internet.

Pássaro Junino > Cordão de Bichos > Infocentro > Ponto de Cultura > Confecção de figurinos > Confecção de adereços >

### MESTRA-GESTORA

Laurene Ataide (Associação Cultural Colibri de Outeiro)

Os bumbas, os cordões de pássaros e os pássaros juninos, como expressão do mais autêntico teatro popular, mantiveram-se em grande atividade em Belém entre 1990 e 1950. Resistiram à repressão policial, às críticas da imprensa e à indiferença da elite.

**(MOURA, 1997, p. 109)**

**Laurene Ataíde**

O Colibri nasceu lá em Icoaraci com o nome de Beija flor em 1971 com a minha mãe. A minha mãe sempre foi apaixonada pela brincadeira de cordão de Pássaro, eu tava com quatorze anos de idade, hoje eu tenho cinquenta e oito, e ela decidiu montar um cordão de pássaro. E ela chamou toda a vizinhança, toda a criançada, toda a juventude, todos os adolescentes de lá, e formamos um grupo. Era um grupo muito grande, tinha mais de cinquenta pessoas no Beija Flor, e montamos a primeira peça dela era, que chama OS poderes de uma feiticeira, que era a primeira peça que foi montada pela comunidade. Quando a minha mãe estava no leito de morte, eu já morava aqui no Outeiro, o Beija Flor se apresentava em Icoaraci, e ela me pediu que eu não deixasse morrer a brincadeira dela. E aí, eu to aqui!

O Pássaro junino é uma brincadeira popular genuinamente paraense que ocorre em diversos períodos, com predominância em época de festas juninas. Se manifesta enquanto expressão artística desde 1900, surgindo como uma ramificação dos Cordões de Bichos. São também conhecidos como Melodrama-Fantasia pela presença marcante do melodrama na sua estrutura dramatúrgica e cênica, alternando momentos com a dança e comicidade dos matutos. A música é tocada ao vivo com o guardião ou proprietário no vocal acompanhado de uma banda. Suas narrativas são compostas pelos seguintes personagens: nobres (princesas, príncipes, marquesas e marqueses, condes e condessas), matutos, índios, feiticeiras, fadas, mãe de santo, caçador e o próprio pássaro. Todos caracterizados com indumentárias construídas pelos próprios brincantes como parte do processo criativo.

A estrutura de um pássaro contava com uma madrinha, responsável pelo figurino do porta-pássaro, um padrinho, pelos trâmites burocráticos, o apadrinhamento, que geralmente era um órgão público, e a diretoria, composta pela guardiã e os brincantes. Aos padrinhos cabem, também, a missão de evitar a morte dos pássaros.

Um pássaro só morre por decisão de seu proprietário. E dentro dessa simbologia popular, ele pode morrer tanto num sentido emblemático, ao ser trocado por outro bicho, como no sentido literal, deixar de existir enquanto manifestação artística. “Morre porque o proprietário, por dificuldades econômicas, cansaço, desilusão, doença ou mudança pra outra localidade, resolve não dar sequência à tradição. Morre o pássaro na memória das gentes, mas não morre no coração dos brincantes” (MOURA, 2011, p. 368). Outras ações do pássaro são usadas como metáforas de resistência: a fuga, que causa um sentimento de alegria significando que ele voltará e, portanto, que continuará, e a revoada, cerimônia coletiva que reúne todos os cordões da cidade. Hoje, há cerca de 22 Pássaros em atividade em Belém, que teimosamente resiste pelo esforço e dedicação de seus guardiões, ensaiadores e brincantes.

O período de apogeu do pássaro, em Belém, estendeu-se do final da década de 1940 ao início da década de 1970. Os pássaros juninos e os cordões de pássaros passaram a depender cada vez mais da ação do Estado, através de suas agências, que lhe proporcionam subvenções (parcimoniosas), instituem concursos ou campeonatos e principalmente oferecem espaços para os grupos se apresentarem, o que é fundamental, dada a extinção gradual dos locais onde tradicionalmente eram vistos (arraiais juninos e pequenos teatros de bairro.

**(MOURA, 1997, p. 353)**

Com a criação do Centur, meados de 1980, e do Projeto Preamar, no período de 1986 a 1990, duas grandes mostras da cultura popular, incluindo os Pássaros, Cordões de Pássaros, grupos de dança parafolclóricos, quadrilhas e boi-bumbás, aconteciam em Belém na época da quadra junina e do Círio de Nazaré.

Manifestações como o Pássaro Junino e Cordão de bichos, correm o risco de extinção nos dias de hoje, na medida em que se vê mal assistida pelo poder público, que não investe de modo regular nesse tipo de prática e, tampouco, oferta espaço

para apresentação de seus brincantes, que se restringem aos folguedos juninos. No entanto, o trabalho que um mestra e guardião de um grupo de Pássaro realiza, vai muito além de uma finalidade estética, pois intervém com força nos caminhos e escolhas da juventude e infância de comunidades invisibilizadas pelos dispositivos de poder.

**Rosângela**

Diferente do que as pessoas dizem, o cordão de pássaro vai pra além do contexto da cultura, né?! Os jovens, as crianças que participam aqui, elas aprendem a ter uma outra visão de mundo, né. E a possibilidade do circuito, ele traz muito mais a cultura, a história do lugar pra eles um pouco fazerem esse contexto, dessa vivência e conhecer outras culturas, vê com elas funcionam, que isso tem a ver dessa história da valorização da cultura, da nossa cultura, e de valorizar as culturas como um todo.



## CASULO CULTURAL

O **Casulo Cultural** é um espaço de gestão, formação, e fruição de ideias, pensamentos, movimentos sociais, estéticas e produções artísticas, que funciona na sala da casa da artista visual Renata Aguiar que, desde 2014, abre suas portas para pessoas envolvidas com arte e protagonismo social, criarem, discutirem e exporem seus conteúdos artísticos, através de processos colaborativos e uma rede política de afetos. Atualmente, desenvolve os projetos *Casulo Debates*, as oficinas *Universo de Si*, e a exposição de uma coletânea de trabalhos artísticos num período orgânico de demandas. Funciona regularmente às quartas e sextas, de 15h às 18h.

Fotografia > Artes Visuais > Grafitagem > Música > Teatro > Dança > Yoga > Cuir > Protagonismo feminista > Debates sobre identidades e questões de gênero e movimentos de resistência negra

### ARTISTA-GESTORA

Renata Aguiar

**Renata Aguiar**

O Casulo é o lugar onde borboletas, mariposas vão se formar. Onde um ser que é preso ao chão vai se recolher, vai se proteger, pra, através de uma metamorfose, se tornar um sujeito que alcança voos. A ideia é essa que artistas, coletivos, pessoas e ideias, possam ali encontrar um terreno fértil, um lugar protegido, um espaço onde elas possam ser gestadas, geridas, acolhidas, para à partir daí, alçar outros voos.



## CASARÃO DO BONECO

O *Casarão do Boneco*, sede do grupo *In Bust Teatro com Bonecos* há 13 anos, abriga, hoje, outros sete grupos de artes cênicas voltados para as práticas de pesquisa, formação, experimentação e criação artística em teatro, circo, performance, contação de histórias, formas animadas, capoeira angola, roda de côco, samba de roda, e produção cultural. Uma intensa ocupação no casarão, iniciada em 2013 e alavancada um ano depois, gerou um cotidiano de convivência e colaboração, além de um sentimento de apropriação da casa, que estimulou a realização de diversas atividades voltadas para a campanha *Salve, Salve, Casarão do Boneco*. Este evento intensificou a circulação de público na casa, promovendo a continuidade de sua programação artística. Nos últimos dois anos e meio, foram realizadas 60 atividades culturais abertas ao público de Belém, envolvendo 68 espetáculos e/ou contações de histórias, 5 grupos musicais, 7 filmes exibidos, 5 exposições, 11 rodas de conversa, 3 saraus, 6 encontros de diversidade cultural, 4 realizações do *Casarão Roda* e duas do *Festival Eu Performance*, além da 7ª Semana de Bonecos, 6 oficinas artísticas e muitas sessões de contato-improvisação e rodas de côco. Todos os eventos foram promovidos respeitando uma política de acessibilidade ampla, através do ingresso da campanha *PAGUE QUANTO PUDER*, que gerou um diálogo intenso e a criação de uma rede de afetos com a cidade, levando cerca de 6 mil e quinhentas pessoas ao Casarão.

Teatro > Teatro com bonecos > Performance > Dança > Circo > Capoeira angola > Côco de roda > Samba de roda > Contação de histórias > Produção > Diversidade cultural

### COLETIVOS E ARTISTAS-GESTORES

In Bust Teatro com Bonecos  
 Produtores Criativos  
 Sorteio de contos  
 Projeto Vertigem  
 Vida de Circo  
 Núcleo de Performance  
 Companhia Madalenas de Teatro  
 Bando de Atores Independentes (BAI)



## CASARÃO VIRAMUNDO

O *Casarão Viramundo* é um espaço de concentração, despossessão, formação, circulação, e difusão das artes como poéticas do cuidado, desenvolvendo dispositivos estéticos intitulados *Brinquedos de Saúde*, que firmam uma potência poética-política ao promover vivências artísticas com pessoas em situações de vulnerabilidade, seja por doenças de naturezas distintas, seja por abandono ou estado precário de vida, incorporando territórios sociais como hospitais, manicômios, bocas de fumo, e praças públicas em suas obras de intervenção artística, que atravessam os corpos como redes políticas de afetos. Desenvolve suas ações com atividades diversificadas, agenciando pessoas e coletivos na disputa pelo direito à cidade. O espaço é gerido pela *Associação Viramundo*, coletivo que trabalha na intersecção entre Educação, Arte, Saúde e Direitos Humanos. O *Casarão Viramundo* é uma derivação dos coletivos *Viramundo* e *Trupe da Pro.Cura* que, há sete anos, realizam intervenções em instituições públicas de saúde, encruzilhadas e universidades. Entre louco e saia ator!

Palhaçaria > Teatro de rua > Teatro do Oprimido > Cenopoesia > Jogral > Cirandas > Bufonaria > Arte pública > Saúde pública > Direitos humanos > Educação popular

## ARTISTAS-GESTORES

### Associação Viramundo

Formada por profissionais da medicina, psicologia, direito, pedagogia e artes, desenvolvem atividades de intervenção artísticas na cidade, através de sete dispositivos estéticos intitulados *Brinquedos de Saúde*. São eles:

- Bufa ceia
- Bec Bloco
- Noite das estrelas
- Baile do completo
- Circo dos sentidos
- República do cuidado



ZOCA

## **ATELIER DO ZOCA**

O *Atelier do Zoca* é um espaço de exposição e produção das obras do artista visual José Fernandes, o Zoca, que desde 2015, durante as edições do Projeto Circular, abre as portas de seu local de trabalho para cidade de Belém, ofertando uma diversificada programação cultural com acesso gratuito ao público visitante. Sua potência poética-política está ligada à força criativa do seu artista-gestor, que desenvolve técnicas de desenho e pintura acrílica sobre telas de diferentes formatos e suportes, com projeção futura para difusão, no espaço, de atividades de formação, experimentação e intervenção artística no campo das artes em geral.

Artes visuais > Apresentações musicais > Apresentações teatrais

### **ARTISTA-GESTOR**

José Fernandes (Zoca)



## **CASA DE CULTURA DA TERRA FIRME**

A *Casa de Cultura da Terra Firme* é um espaço de acesso à formação, pesquisa, experimentação, e circulação de manifestações artísticas e populares como o teatro, dança de rua, danças afros, quadrilhas juninas, capoeira, música popular, artes plásticas e poesia. A formalização do espaço aconteceu em 2006, mas desde 1976 seu artista-gestor, Edmar Souza, atua na construção de territorialidades em escolas públicas e espaços comunitários do bairro da Terra Firme, com produção de micropolíticas, em colaboração com iniciativas coletivas de artistas, que se propõem a melhorar a qualidade de vida dessa comunidade, em especial de crianças, adolescentes, jovens e mulheres em situação de risco, ao associar suas lutas por cidadania e direitos humanos à dimensão cultural. Integrados às organizações de bairros, tiveram a ideia de criar um espaço de produção artística que comunicasse à população, através da arte, a militância de movimentos em prol da cultura, educação, saneamento básico, e segurança pública dos moradores deste território. Dentre tantas atividades, essa *Casa de Cultura* se destaca na organização de encontros com artistas, festivais de música, gincanas e apresentações de teatro de rua como a encenação da PAIXÃO DE CRISTO, que acontece uma vez ao ano na Praça Olavo Bilac, no período da semana santa, e no incentivo de ações afirmativas em defesa da cultura afro-brasileira, do protagonismo feminista, e do direito a igualdade racial.

### **ARTISTA-GESTOR**

Edmar Souza



## CASA DOS PALHAÇOS

A **Casa dos Palhaços** é um espaço de produção e difusão da arte da palhaçaria, técnicas circenses e teatro de rua, gerido pelo grupo de teatro *Palhaços Trovadores*, que há dezenove anos desenvolve atividades de pesquisa, experimentação, e criação da arte clownesca no Estado do Pará. Sua potência poética- política se firma pela criação de um território de ensino e circulação dessa tradição artística no norte do país, que resiste ao abrigo das demandas de artistas paraenses interessados nesse tipo de expressão cênica, promovendo um diálogo intercultural com grupos circenses e palhaços de todo Brasil. Desenvolve os projetos *Palhaçadas de quinta*, que acontece a cada dois meses na última quinta do mês, com apresentações de esquetes, gags e números de palhaçaria, e *Tem gente na casa*, que disponibiliza o espaço para apresentação de trabalhos de coletivos ou artistas visitantes. Também realiza Encontros e Seminários de pesquisa sobre temas que atravessam sua expressão poética.

Palhaçaria > Teatro de rua > Circo > Trovas > Folguedos > Música > Literatura > Cultura popular

### COLETIVO-GESTOR

#### Palhaços Trovadores

A *Associação Cultural Palhaços Trovadores* foi criada em novembro de 1998 e é um núcleo de pesquisa que atua há 19 anos com a arte da palhaçaria, teatro de rua e técnicas circenses, tendo como uma de suas fontes de criação a cultura popular (brinquedos, folguedos, pastorinhas, quadrilhas, e boi-bumbá, além de outros elementos da cultura paraense como mitos, trovas e canções), extraindo desta os elementos poéticos e estruturais para suas criações. Outras fontes criativas vêm da pesquisa com dramaturgias clássicas de teatro. Em seu percurso, o grupo vem processando um apuro de seus princípios poéticos, ao experimentar criações cênicas induzidas por fontes expressivas diversas que se amalgamam na composição de seus espetáculos.



## CASA DIRIGÍVEL

A *Casa Dirigível* foi um espaço cultural gerido pelo *Dirigível Coletivo de Teatro*, que funcionou entre os anos de 2013 e 2016 como escola de arte, casa de espetáculos, residência artística, cineclube e galeria. Nesse tempo, desenvolveu os projetos *Teatro na Trindade* e *Sábado tem e domingo que vem*, com mostras de espetáculos de teatro aos finais de semana, que alternavam apresentações no *Casarão do Boneco* e na *Praça Barão do Rio Branco*, em frente à Igreja da Trindade, no bairro da Campina. Além disso, realizou o *Programa Piloto*, em parceria com a *Plúvia Produções*, que juntos produziram conteúdo audiovisual de músicos de Belém com repertório autoral. Após o fechamento desse espaço, seu coletivo gestor, implicado com a produção de artes cênicas, musicais, visuais, e audiovisuais, desenvolveu novas formas de sobrevivência de seus processos artísticos, participando, de modo colaborativo, de intervenções poéticas com outros artistas, grupos e espaços da cidade, como o *Casarão Viramundo*, através de uma rede política e afetiva de trocas criativas e experiências de autogestão. Mais vivos do que nunca, se desterritorializam para se reterritorializarem na construção de novas territorialidades no contexto cultural da cidade.

Os projetos *Teatro na Trindade* e, em seguida, *Sábado tem e domingo que vem*, precisaram parar, devido à pressão da SECON e SEMA, Secretarias Municipais de Economia e do Meio Ambiente de Belém, respectivamente. A primeira, por proibir a venda de água na praça e a colocação de cadeiras ou esteiras na grama, para assento do público transeunte. E a segunda, por taxar a diária de liberação do referido espaço público, ocupado por artistas que ofereciam à cidade uma programação artística gratuita, custeada pelo próprio bolso e força de trabalho dos envolvidos no projeto, sem nenhum ônus para o poder público.

Teatro > Teatro de rua > Teatro com bonecos > Performance > Cultura popular > Bloco na rua > Dança > Cinema > Contação de histórias > Música > Fotografia > Literatura > Produção cultural > Residência artística

### COLETIVO-GESTOR

**Dirigível Coletivo de Teatro**

Somos um grupo que produz espetáculos cênicos a partir de pesquisas e experimentações artísticas entre diferentes linguagens - teatro, literatura, dança, música, vídeo e artes plásticas. O grupo teve origem em 2011, dentro do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará e, é formado, hoje, por professores de teatro e de música, que se dedicam a investigar, principalmente, a rotatividade de funções como mecanismo pedagógico de formação continuada do grupo e de cada integrante enquanto artistas e professores. Em seis anos de trajetória produzimos quatro espetáculos para caixa cênica, três espetáculos de rua, uma experimentação cênica, com três esquetes, uma performance de ocupação da Casa Dirigível e de espaços não-convencionais, uma performance de rua inspirada nas brincadeiras da tradição popular, um bloco de carnaval, em parceria com o *Viramundo*, além de diversas contações de histórias. Sempre experimentando o palco italiano, o teatro de rua, a performance e a brincadeira popular, e compreendendo a arte como ato de responsabilidade social e de comprometimento político e pedagógico com o lugar em que vivemos. Gerenciamos ainda o Espaço Cultural Casa Dirigível, que permaneceu por três anos em funcionamento enquanto escola de arte, casa de espetáculos, residência artística e galeria (2013-2016). O coletivo integra ainda a Associação de Teatro e Dança da Amazônia - A Trama, e a rede Pirão Coletivo, reunião de sete grupos artísticos da cidade de Belém: Companhia de Teatro Madalenas, Produtores Criativos, Ins Bust Teatro com Bonecos, Desabusados Companhia, Companhia de Investigação cênica, e Projeto Vertigem, unidos com o intuito de fomentar a produção das artes cênicas do estado do Pará.

# DA TRIBU

## DA TRIBU LOJA MORADA

A Atitude e a beleza de ser autenticamente

A **Da Tribu** é uma marca de acessórios de moda contemporâneos da biodiversidade da floresta, produzidos na floresta para o mundo, cruzando o tradicional com o tecnológico, experimentando e propondo uma moda feita a mão, onde a inspiração são as pessoas e o seu jeito de SER-sustentável. Com sua produção Slow Fashion, há 7 anos no mercado, vem construindo parcerias de cadeia produtiva aberta e horizontal. Estar em coletivo e criar de forma livre é o que dá sentido a marca e se materializa em acessórios com formas orgânicas, livres e com cores pulsantes.

Loja Morada > Loja > Atelier > Terraço > Morada

Artesanato em conceito vivo. Nossa casa. Tribu fazedora de arte são

Encontros > Laços > Redes > Conexões > Compartilhamento > Protagonismo Feminino > Empreendedorismo > Artesanato > Design autoral > Teatro > Música autoral > Yoga > Pertencimento > Espaço Cultural > Afeto > Coletivo > Amazônico > Moda sustentável > Economia criativa > Economia compartilhada > Economia colaborativa.

A **Loja Morada** foi pensada dentro do conceito da marca, com a colaboração e troca de experiências de cada morador/familiar e com o olhar para o sustentável. A laje estabeleceu-se um local de trocas e possibilidades artísticas, como pequenas apresentações musicais e teatrais, lançamento de produtos, Feirinha Orgânica e práticas sustentáveis. Todo o espaço de convivência familiar se entende aos amigos, clientes e parceiros.

### ARTISTAS-GESTORAS

Kátia Fagundes

Tainah Fagundes

**ESPAÇO CULTURAL**



## **CASA VELHA 226**

A *Casa Velha 226* é um espaço de apresentação, circulação e difusão da música de raiz paraense, de músicos com repertório autoral, de músicas antigas, tocadas no *Baile da Maldade*, que acontece aos domingos, de debates sobre feminismo, ativismo cultural, direitos humanos, questões de identidade e gênero, de exibição de filmes, através do *Projeto Cineclube*, de trocas de saberes, produção de conhecimento, e discotecagem. A *Casa Velha 226*, um espaço cultural gerido com recursos independentes, situado na Cidade Velha, abriu as portas aos belemitas, pela primeira vez, em abril de 2016. Antes disso e, durante mais de cinquenta anos, foi apenas a casa do Lauro e da Eduarda. Quando um novo clima de re-conhecimento das ruas da Cidade Velha surgiu, abrindo caminho através do medo da violência urbana e da apatia social, a casa e a cidade passaram a ser extensões uma da outra. Parar de reclamar dos defeitos da cidade e tomar uma posição, contribuir de alguma forma com Belém, foi a motivação por trás desta iniciativa de abrir as portas da casa e aceitar que ela se tornasse a atual encarnação da *Casa Velha 226*, fronteira da Belém Invisível, guarnecida pelos céus da Cidade Velha. A Casa deixa as pessoas, suas ideias, seus corações belemitas movimentarem-se pelos seus corredores, sob seu teto bambo e no seu chão hesitante, na troca das energias, na renovação em futuro das antigas lembranças, e se é verdade que a porta dá para a rua, então quem sabe saia da *Casa Velha 226* para as ruas do qual Belém possa se orgulhar. A Casa é um espaço para os artistas de Belém mostrarem seus trabalhos, para aqueles que têm algo a ensinar passarem esse conhecimento, para aqueles que se afinam planejarem os próximos amanhã, para as pessoas se reconectarem entre elas e elas com a Cidade Velha e ela com Belém. Shows, oficinas, palestras, exposições, exposições, enfim, a Casa está aberta a qualquer manifestação que nela caiba e que de alguma forma ajude a dignificar mais uma vez esta cidade um tanto espoliada, um tanto aturdida.

### **Artistas-Gestores:**

Marco Tuma

Roberta Mártires