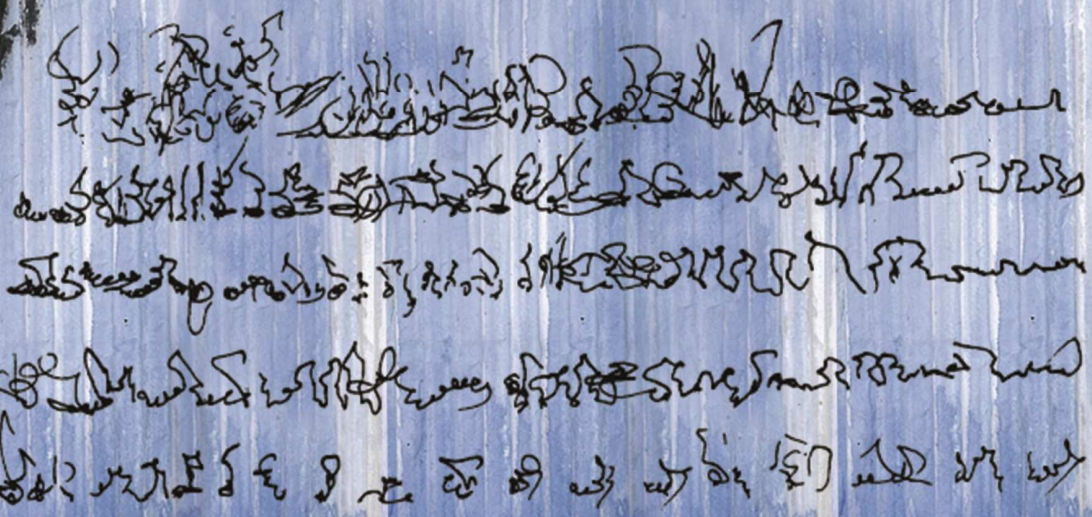
# Atos de Escritura



Bene Martins & Wlad Lima (Orgs.)

# ATOS DE ESCRITURA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA

ICA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE UFPA

UFPA 60 anos
1957-2017

**Reitor**

**Vice-Reitor**

Emmanuel Zagury Tourinho

**Vice-Reitor:**

**Gilmar Pereira da Silva**

**Assessoria de Educação à Distância**

**Coordenadora Adjunta UAB: Cristina Lúcia Dias Vaz**

**Diretora da Editora da Assessoria de Educação à Distância**

**Cristina Lúcia Dias Vaz**

**Membros do Conselho Editorial**

**Presidente:**

Prof. Dr. José Miguel Martins Meloso

**Diretora:**

Professora Drª Cristina Lúcia Dias Vaz

**Membros do Conselho**

Profª Drª Ana Lygia Almeida Cunha

Professor Dr. Dionne Cavalcante Monteiro

Profª Drª Maria Ataíde Malcher

**Diretora Geral do ICA:** Adriana Valente Azulay

**Diretor Adjunto do ICA:** Joel Cardoso da Silva

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)

Vice-Coordenadora: Ana Flávia Mendes Sapucaí

Profª Drª Bene Martins

**Coordenadora do Mestrado Profissional em Artes:**

Denis Bezerra

E-BOOK

ATOS DE ESCRITURA

Bene Martins & Wlad Lima

**Comitê Científico desta Edição**

**Bene Martins**

**Wlad Lima**

**Olinda Charone**

**Ivone Xavier**

**Miguel Santa Brígida**

**Maria dos Remédios**

**Ana Flávia Mendes**

**Cesário Augusto Pimentel Alencar**

**João de Jesus Paes Loureiro**

**Projeto Gráfico, Diagramação e Revisão textual**

Bene Martins & Danilo Monteiro

Revisão bibliográfica: Rosemarie de Almeida Costa

**Capa**

Wlad Lima (Brutus Desenhadores)

Projeto Gráfico: Ricardo Harada

**Ilustrações e fotos dos próprios autores**

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

---

Atos de escritura / Bene Martins, Wlad Lima (Organizadoras) . – Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2018. – 340 p. : il. color. - (Coleção Experimentos na Pesquisa em Artes; 1)

Inclui bibliografias.
ISBN 978-85-63189-52-3

1. Escrita criativa. 2. Metodologias. 3. Processo de criação. 4. Memória. 5. Arte - pesquisa. I. Martins, Bene (org.). II. Lima, Wlad (Org.). III. Titulo.

CDD – 23 ed. 808.3

---

Bibliotecária: Larissa Lima CRB 2/1585

## NÃO SOLTAR OS CAVALOS

Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde. Eu me guardo. Por que e para quê? Para o que estou eu me poupando? Eu já tive clara consciência disso quando uma vez escrevi: "é preciso não ter medo de criar". Por que o medo? Medo de conhecer os limites de minha capacidade? Ou medo do aprendiz de feiticeiro que não sabia como parar? Quem sabe, assim como uma mulher que se guarda intocada para dar-se um dia ao amor, talvez eu queira morrer toda inteira para que Deus me tenha toda (LISPECTOR, 1999, p. 78).

Sumário

Prefácio: MEMÓRIAS PULSANTES: interdição, conflitos, ousadia...

Bene MARTINS

**ATOS DE ESCRITURA**: Tessituras (*in*)disciplinadas na pesquisa em artes ..... **Wlad Lima**

**ELEMENTOS DA ARTE NA CENA DE CAPITU: Microssérie de Luiz Fernando Carvalho ..... Ana Carolina Abreu**

*A ESCRITA QUE CRIA MUNDOS ..... Andrea Flores*

**ANIMAÇÃO AUDIOVISUAL PARAENSE:** Uma Cosmologia Quadro a Quadro ..... **Andrei Miralha P. Duarte**

¯_(ツ)_/¯ ..... **Araéliz**

**NO ESCURO DO MATO ..... Ercy Souza**

**NARRATIVAS POÉTICO-CARTOGRÁFICAS:** Epifania e modus operandi ..... ..... **Erica de Nazaré M. Elmescany**

**COSTURA EM FONTE ALGERIAN 12 .....** GRAZIELA RIBEIRO

**INSTRUCCIONES PARA CONFECCIONAR UN VESTIDO SUSTENTABLE** ..... **Laura Esmeralda Navarrete**

**ENTRE MARGENS, UMA POLÍTICA ..... Livia Conduru**

CADERNOS DE ENCENAÇÃO ..... Luciana de A. Moreira Porto

**A CASA DOS MORTOS OU UMA POÉTICA EM ARQUIVOS**..... ..... **Maria Madalena F. Pinho**

UMA AVENTURA ILUMINANTE ..... Marckson Davi de M. Lisboa

**ABRIR OS OLHOS PARA OS SONHOS: inventar a desinvenção**
..... **Mateus Moura**

*CORPOCASARÃO.* Um casarão que se mexeu sozinho

**..... Paulo Ricardo S. do Nascimento**

*"O DEVIR OUTRO DE UM PRODUTOR CULTURAL"* ..... *Tânia Cristina Lima dos Santos*

*POR ONDE SE ANDOU, ONDE SE ENCONTRA, ONDE CHEGARÁ?*

..... *Thaís Karina S. do Nascimento*

**GRUPALIDADES E AFETOS NO TEATRO EM BELÉM**
**..... Valéria Frota de Andrade**

# MEMÓRIAS PULSANTES: INTERDIÇÃO, CONFLITOS, OUSADIA...

Bene Martins[1]
behneafonso@gmail.com

> A memória age como a lente convergente na câmara escura: reduz todas as dimensões e produz, dessa forma, uma imagem bem mais bela do que o original (Arthur Schopenhauer)

O que são memórias pulsantes? – Memórias seriam fragmentos de algo vivenciado, imaginado, presenciado, as quais, à semelhança de espectro ou anjo da guarda, se fazem presença, perturbam, fazem bem e, paradoxalmente, incomodam muito. Incomodam quando alheias ao lado racional, se impõem e vêm à tona. Algumas são admitidas, acolhidas e diria até, que enfeitadas um pouco, a cada vez que são contadas para alguém. Outras, renegadas, mesmo sabendo que elas continuarão vivas. Mesmo que a pessoa admita ser movida pelo inconsciente, teima em manter-se sob controle. As memórias acalentadas como benfazejas, são postas em palavras, às vezes, meio escondidas, noutras verbalizadas ou escritas, mas sempre cifradas pelos filtros do momento em que são tecidas em textos. Tais tessituras, à semelhança de caleidoscópio ou de teia de aranha, insinuam ou aludem a possibilidades de escritura. Escritura como ato subjetivo, tramado ao sabor das reminiscências, ou seja, transcritas para o papel sob representação do que se permite expor. Todas as reverberações que vêm à mente, ao corpo remetem a inquietações várias, as quais são reelaboradas conforme a capacidade atual de rememoração.

Engana-se quem acha que recorda ou que reconta o que experimentou real ou fantasiosamente, da mesma maneira como ocorreu. Ao escrever ou falar sobre determinado assunto, a escolha das palavras é determinante para imprimir o tom desejado. Tal escolha indicará o grau estético, intimista, gago, camuflado, rouco, escancarado, ao que se traz à cena. Neste, alguns verbos afloram, acenam e clamam para serem selecionados, ou melhor, estes conduzem as ações e impulsos sempre, quais sejam: lembrar, esquecer, desejar, camuflar, sublimar, fazer, partir, imaginar, ser, viver. Estes benditos verbos, sempre no infinitivo, manipulam ações e reações. Não se pode

---

[1] Doutora em Letras (UFMG), professora da Escola de Teatro e Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES)-UFPA. Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da dramaturgia amazônida: construção de acervo. Coordenadora do PPGARTES. (behneafonso@gmail.com).

parar, eles não permitem interrupção, há que seguir, ir adiante, num constante devir de Ser. Até onde? Até quando? Provavelmente, até o momento em que a sombra ancestral encobrir o invólucro corpóreo da alma.

Nestes alinhavos de escrita, a tessitura do texto, o ritmo cadenciado ou frenético das frases é que tentarão conduzir leitor e escrevente – no sentido barthesiano da escrita, escrita por prazer, sem outros compromissos do escritor, ou com a verossimilhança – pelas entrelinhas do conteúdo. A (*in*)coerência do escrito os fará transitar por paisagens, instantes e momentos considerados reais, fantasmagóricos, fictícios. Se tais narrativas são verídicas ou não, não importa, o que vale na passagem ou travessia do que vem, é o gesto, é o desejo (*in*)consciente de arrancar das entranhas o que está em repouso. Há momentos nos quais, a memória surpreende com indagações, com dúvidas, com anseios, reprimendas, censuras ou como instigadora do que precisa vir a lume. Outros momentos, em que ela é acionada por um toque, uma imagem, um cheiro, um olhar, um sabor, uma música, uma réstia de luz a alumiar espaços escurecidos.

Esse tipo de texto, que trata de memórias afetivas, fluido ou truncado pode insinuar ou dizer e tagarelar muito; pode aproximar o que parecia muito distante, esquecido, trazer outros jeitos de enunciar falas, até então, incompreendidas, porque camufladas por disfarces, por negações, por sublimações ou outros entraves quaisquer. Tais memórias são espécie de herança cultural vivenciada, individualmente ou em meio social. A memória, assim entendida, não é somente de quem a retém ou expressa, ela é perpassada, atravessada pelas vivências coletivas, mesmo que o ser opte por viver isolado, ele carregará ecos recebidos de outrem, ele passou por experiências com outros, fora humanizado, por assim dizer.

Ao retomar a epígrafe, vale lembrar que, ao recordador cabe, entre tantas astúcias, ousadias e artimanhas da memória, denegri-la ou enfeitá-la. Mas ao que parece, tornar o revivido mais ameno é atitude mais comum a quem não guarda grandes traumas. Dos grandes traumas não adianta fugir, eles se tornam presença, mesmo que encobertos, eles pairam nos recônditos da memória, ficam à espreita, à espera de alguma brecha para serem percebidos, para aflorarem com toda a força de uma semente germinada, capaz de rebentar a angustiada e potente ostra que a cultivou, por tanto tempo. Conforme Rubem Alves, 2008, “Ostra feliz não faz pérola”. Tal semente cativa, irrequieta, clama por seguir o instinto, por vir à luz, pois desde sempre, ouvira ecos da cantiga longínqua, numa referência à família hilstiana. Esta cantiga requer audição, além de ser sentida, quer a vida para si, pois que é canção de cativos:

Canção de cativos, rouca,
rouca e afogada em absinto;
antes de atingir a boca
morta na noite do instinto.

Cantiga longínqua, vaga,
Mais sentida do que ouvida,
Murmúrio, soluço ou praga
Que sobe da própria vida.

(Apolonio de Almeida Prado Hilst)

Assim, ao se narrar algo, seja como protagonista, seja como testemunha de algum "fato", situação ou mergulho no obscuro, a ouvir murmúrios da "cantiga longínqua", esse algo vem impregnado pelo tom pessoal, pelo tom da enunciação de quem narra, vem esfumaçado pelos fantasmas, desejos, buscas, paixões, quereres outros. Este, fala a partir do lugar que crê conhecer, do repertório cultural que o sedimentou na sociedade, da capacidade imaginativa de expressão, entre outras habilidades. Ou seja, como diria Darcy Ribeiro sobre a rapsódia andradina, ao se referir a Macunaíma, de Mário de Andrade, o processo de rememorar, imaginar seria a constante rapsódia do ser em busca de. Busca do quê? Eis o dilema insondável dos desejos insaciáveis. Esta busca seria a "nossa circunstância inelutável". Como afirma o antropólogo:

> [...] por mais exóticos que sejamos e queiramos ser, é neste curral, nesta dimensão que existimos. Nela é que estamos condenados a criar. Felizmente – e quem inaugura esta moda é Mário – já não papagaiando, nem provendo material etnográfico e folclórico bruto para digressões alheias. Mas digerindo, nós mesmos, as nossas diretrizes, endofagicamente para exprimir, melhor que outro qualquer, o humano que encarnamos (RIBEIRO, 1988).

Darcy Ribeiro refere-se ao coletivo e à criação de maneira particularizada, nega-se à mera cópia, repetição, propõe a recriação ruminada, deglutida, reconfigurada a partir do que se tem ao redor, do que se vê, experimenta, imagina, tece com cores próprias. Ou seja, transita-se por paisagens sempre matizadas por outros tons, outras vozes, outros espaços, outros interlocutores, mas com lugar de enunciação enfatizado. Fala-se, por exemplo, da Amazônia brasileira em diálogo com o mundo. Não há porque deixar que somente o outro fale daqui e sobre os amazônidas. Não se trata de xenofobismo, de exclusão, mas, de legitimação de espaço, porque neste há muito que conhecer. Além de existirem pensadores capazes de elaborar discursos e interpretações à altura de quaisquer outros. Aliás, pode-se afirmar que há uma epistemologia delineada, proposta por estudiosos amazônidas. Estes têm sido interlocutores de novos pesquisadores, em diálogo com referências outras, sejam elas de onde for. Trata-se,

portanto, de valorização de outras reflexões a construir conhecimento por onde se vive ou transita.

Por analogia à citação, caberia ao indivíduo, ao defrontar-se com o espelho, por mais estranho que pareça, especular o espelhado sob outros ângulos, perceber a sutileza do não revelado. Negar o que pensa ver, meio refletido, só gera angústia. Ao contrário, olhar-se vesgamente, de soslaio ou mirando-se como se narciso fosse, é lenitivo, satisfatório por instantes! Mas, os vieses não percebidos permanecem e se impõem. A relação da pessoa com espelhos deve ser de desconfiança. Aquela figura que fita com olhar perscrutador, deseja manter a pessoa alerta. Alerta sobre outras facetas que estão por vir, chamam a atenção para o tempo fugidio, evidenciado nas marcas da face, das cicatrizes do corpo, das perdas, das paixões interrompidas, num olhar nostálgico. Tudo envolto numa aparência equilibrada com o passar dos anos. Estas, não devem incomodar, são fases inevitáveis do viver.

Considerações em tela, para adentrar a algumas experiências de trajetórias de vida afetivo-acadêmica dos novos pesquisadores das artes, aqui alinhavadas, para provocar outros arranjos de textos. Os participantes da disciplina *Atos de Escritura*, ministrada pela professora Wlad Lima, adotaram os procedimentos propostos para a elaboração de uma escrita criativa, significativa, relacionada a experiências, memórias, referências poético-críticas. Assim, mergulharam em suas memórias afetivas, em autores indicados, na própria pesquisa e exercitaram o prazer de escrever com sabor e saber. Os textos refletem o potencial de cada autor. Todos corresponderam às expectativas das metodologias experimentadas. O resultado acena para o que virá nos próximos textos, já que os praticantes assimilaram outras maneiras de dialogar com referências poético-epistemológicas.

Este é o primeiro número da *Coleção Experimentos na Pesquisa em Artes* criada em janeiro de 2018, pela Comissão Editorial do Programa de Pós-Graduação em Artes. Esta linha de publicação tem a finalidade de reunir e publicar, em formato e-book, textos produzidos como resultado de disciplinas ministradas pelos docentes do PPGARTES. A expectativa é a de manter periodicidade semestral, reunindo artigos dos mestrandos, doutorandos e professores responsáveis pela disciplina das próximas edições.

Boa leitura!

# **ATOS DE ESCRITURA**: TESSITURAS (*IN*)DISCIPLINADAS NA PESQUISA EM ARTES

Wlad Lima[2]
gordawlad@yahoo.com.br

No primeiro semestre de 2017, de março a junho, vivi no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, um dos momentos de criação que mais me arrebata horas de trabalho concentrado: a preparação de um curso como atividade curricular para a pesquisa em arte. Intitulado *Atos de Escritura*, o novo curso tratou de procedimentos de escrita direcionados, principalmente, para os mestrandos da linha 2 do PPGArtes: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes. Wlad Lima ministrou o curso, com a colaboração de Bene Martins.

No caso desta primeira versão do *Atos de Escritura,* elegi para começarmos, alguns dos procedimentos para a escrita acadêmica em artes, propostos pelo Prof. Dr. Antonio Flávio Alves Rabelo[3], intitulados *Programas Performativos de Escrita* (PPE) como contradispositivos de criação e escrita, apresentados em sua tese, desenvolvida junto à UNICAMP. O pesquisador propôs 66 programas modelos de escrita. Desses, me apropriei do programa 1, assim constituído:1) Escrever TRÊS ou mais páginas sobre um único conceito sem citações, apenas com suas próprias palavras em fluxo livre; 2) Usar como exemplo, nessas páginas, duas histórias de vivência estética pessoal em terceira pessoa, como se tivesse acontecido com um grupo ou situação outra; 3) Escrever numa fonte que nunca escreveu antes; 4) Escrever em forma de narrativa ou ensaio; 5) Iniciar com um poema; 6) Terminar com uma citação científica, 7) Os itens 5 e 6 devem estar relacionados com o item 1 e 2.

Os procedimentos inseridos neste programa 1 foram propostos já no primeiro encontro, com exceção do sétimo – Os itens 5 e 6 devem estar

---

[2] Mestre e doutora em Artes Cênicas (UFBA); atriz, diretora e cenógrafa de teatro. Tem estágio de pós-doutoramento em Estudos Culturais (Universidade de Aveiro, Portugal). Atua como professora-pesquisadora na Escola de Teatro e Dança e no Programa de Pós-graduação em Artes, ambos do Instituto de Ciências da Arte da UFPA; como artista cênica no *Grupo Cuíra do Pará* e no *Coletivas Xoxós*; como artista visual no *Brutus Desenhadores*. Administra o ***Bufa*** – *Teatro de Bolso da Cidade Velha* e o ***Dom Coletivo*** – *Ateliê-residência*, ambos na cidade de Belém do Pará.

[3] Filiação Institucional: Pesquisador Associado ao Lume Teatro/UNICAMP; Professor Convidado do PPGADC/Unicamp; artista pesquisador do Núcleo Fuga! e do Cambar Coletivo. E-mail: *flaurabelo@gmail.com*

relacionados com o item 1 e 2 – que foi substituído por: 7) inserir no texto, as propostas enviadas via “papeizinhos”; ou pelo menos, as mais pertinentes.O que eram os papeizinhos? Eram anotações feitas em pequenos papeis, por todos os participantes do curso, durante a apresentação da pesquisa de cada um. Um jogo, um modo de operar a escuta sensível, precisa e rápida, de cada um dos alunos-pesquisadores sobre a pesquisa do outro.

Após o cumprimento do programa 1, acima descrito, outros procedimentos foram inventados como dilatadores da escrita já disparada por todos os participantes: 8) dilatar o diálogo com o(s) poeta(s) inserindo-o(s) em todas as páginas escritas; 9) abrir fendas ( colocando *post it*) nos termos, expressões, autores etc., citados no texto inicial para futuro enxerto; 10)alterar verbos (verbos = ações) propostos no texto, permitindo uso de verbos nada convencionais às áreas epistêmicas convocadas; 11) fazer os enxertos apontados no procedimento 9 – abrir fendas –, preenchendo as fendas abertas com enxertos que adensem o texto; 12) o corpo e a memória do corpo. Como você pode trabalhar com as suas memórias?; 13) construir “o relógio” com os seus oito marcos-questões e inseri-los ao longo do texto, enfrentando certa “objetividade” que agora chega; 14) com que imagens você compõe essa escritura? Essa questão é um convite a escrever com imagens; saber como pensam as imagens de sua investigação; 15) quem são os seus intercessores na pesquisa? Esta outra questão provoca o pesquisador a ouvir as vozes que habitam a pesquisa; 16) como se comporta o seu objeto em um redemoinho? Dê um pensamento espiralado a sua pesquisa, traçando suas linhas de intensidades; 17) sua reflexão crítica está sustentada onde, como e em quem?; 18) será possível dar a sua pesquisa um mapa poético? Uma espécie de imagem-força?; 19) cuidando do pesquisador – um jogo de vida e arte desvendando os mitos pessoais de cada um; 20) quero deixar minhas impressões no curso-mundo-inventado, porque somos todos, os seus criadores. Para finalizarmos bem nossa invenção, cada participante bricola todos os procedimentos, em um só texto, deixando que o mesmo assuma a aparência, a forma, que mais lhe prover, tornando a escrita uma experimentação; a escritura, uma experiência; logo, uma cartografia.

Como houve, desde o primeiro dia, a intenção de publicarmos, em forma de *e-book*, os atos de escrituras desenvolvidas em sala de aula, nós duas nos

propusemos também a produzir cada qual, o seu texto. Esse texto aqui apresentado é, *como se* fosse,a escritura da cozinha do curso: os procedimentos postos em ação (autorais ou não), as leituras colocadas na roda, as trocas em sala de trabalho... E, principalmente, os afetos gerados. Como, acredito eu, o maior afeto é o que você deixa no mundo ao ser afetado, aqui começa a minha cartografia poética dos afetos cozidos, em um curso ofertado para pesquisadores em arte da UFPA, em Belém do Pará, em 2017.

Para melhor compreensão e identificação do agenciamento de cada um dos diferentes procedimentos, no corpo do texto, optei por numerar cada parágrafo do texto disparador, referente ao primeiro procedimento do Programa 1, proposto pelo Prof. Dr. Antonio Flávio Alves Rabelo, parceiro nessas nossas artistagens: **Escrever TRÊS ou mais páginas sobre um único conceito sem citações, apenas com suas próprias palavras em fluxo livre**.
Que venham, no ato de escritura, as minhas afetações!

1. Ensaio, nessa escritura, a noção de caderno de encenação. Gosto de rascunhos, de registros de processos, de diferentes modos de captura do pensamento, do pensar pensante, inacabado, aberto ao devir. Construir um dispositivo poético – é isso que penso ser um caderno de encenação – é se armar contra a morte diária do teatro. Sei que é uma guerra perdida contra o que é naturalmente efêmero, mas não resisto: tento, tento e não tomo tento!

2. Ao pensar mais acurado, concluo que nunca tive em minhas mãos, um caderno de encenação de um dos encenadores que entraram para a história do teatro. Sei que existem, mas nunca consegui adquirir um deles. O que tive a oportunidade de observar foram pequenos rascunhos e desenhos publicados nos livros dos grandes reformadores do teatro do século XX: Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook e tantos outros. Lamentando inclusive, não ter acesso aos cadernos de trabalho de encenadores brasileiros,

principalmente, os cadernos das mulheres-encenadoras, como eu, invisibilizadas neste país.

3. Não sei como a noção de caderno de encenação entrou na minha vida. O que fiz, como aproximação a esta prática, foi manter, sempre comigo,uma caderneta para anotar de tudo; *lacarnet de notes!*Também nunca construí um caderno de encenação que eu considerasse completo. Iniciei vários deles, andei por muito tempo com alguns, mas encher completamente um caderno, com toda a concepção de um espetáculo teatral, nunca fiz não!Nem sei se isso, de fato, poderia existir assim, de uma maneira tão organizada. O que sei é que tenho um desejo, e ele me persegue: construir um caderno de encenação com a completa concepção de um espetáculo teatral por vir. Cheguei bem perto de realizá-lo no projeto *Cadeiras*[4], mas ainda me devo isso, tanto que, como uma espécie de obsessão, quero tratar disso, nesse texto.

4. Ao disparar o processo de criação de um novo espetáculo, já me coloco em uma espécie de hibernação, uma suspensão de ambiência. É como mágica! Ando nas ruas, dou aulas, vou aos encontros com os amigos, vivo o meu cotidiano... E, ao mesmo tempo, estou vivendo um mundo paralelo, totalmente imersa no universo ficcional que estou construindo.

5. Na construção do caderno, o desenho tem uma força vital. No meu processo de fabulação de mundos, é o desenho que melhor materializa o que está por vir. Eu preciso riscar, traçar, esculpir linhas para assim, lentamente, enxergar algo que se faz ali, de forma virtual, no tempo presente da matéria desenhada. O desenho faz presente um traço muito importante do meu ser encenadora: um pensar topológico – pensar com os espaços, no entre dos corpos, nas fricções que o corpo inventa com as

[4] O projeto *Cadeiras,* primeiramente cênico, foi assumido em 2016, pelo coletivo **Brutus Desenhadores** como um projeto híbrido, no qual desenhos e relatos de memórias vividas, se misturaram. O projeto desenvolvido pelo **Brutus,**com o título de *Dor nas Cadeiras* teve, como ponto de partida,a pequena caderneta, construída por mim, como caderno de encenação,para a concepção de um espetáculo cênico por vir.

estruturas cenográficas, com os trajes, com os objetos, com a luz etc. Materialidades de um lugar inventado.

6.Como posso conceber/construir esses contradispositivos, os cadernos de encenações? Sei que posso construí-los com todos os tipos de materiais, como uma espécie de conexões entre heterogêneos: **Fragmentos Dramatúrgicos**, autorais ou não – Federico Garcia Lorca, AntoninA rtaud, Jean Genet, Valère Novarina...; **Pensamentos Poéticos** de autores de diferentes campos do saber como Antônio Cícero, Antônio Cândido, Octavio Paz, Silviano Santiago, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Ítalo Calvino, Sigmund Freud,Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Georges Bataille Maurice Blanchot, Jacques Derrida,Eduardo Pellojero e tantos outros;a poesia pensante de Fernando Pessoa, Manoel de Barros, Mia Couto, Gonçalo M. Tavares, Clarice Lispector, Alberto Pucheu, e muitos outros; **Obras de Artes** – os cinemas de Federico Fellini, Carlos Saura, Glauber Rocha, Wim Wenders, Pedro Almodóvar, Rainer Fassbinder, e tantos outros criadores das imagens-movimentos. Os pintores e suas obras também são convocados: Marc Chagal, Henri Matisse, Joan Miró, Jean-Michel Basquiat, Francis Bacon, Cândido Portinari e tantos mais; **Imagens-força** – espiral, olho d'água, labirinto, linha do horizonte, cartas do tarot, infinitos símbolos arcaicos e contemporâneos sob os olhares de Carl Jung e Joseph Campbell; **Desenhos**; **Diagramas**; **Colagens**; **Conversões** etc.

7.Nos meus cadernos de encenação, o pensamento dá voltas, mas não passa pelos mesmos lugares. Nas voltas que ele dá, repetição atrás de repetição, submerge a diferença; o verbo de ação do ato poético é o *diferir*. Precário, fragmentado, inacabado, poético, potente, propositivo, dilatador, libertário... São muitos os desígnios que um Caderno de Encenação pode ter.

Depois de construído um texto (acima), a partir das indicações do primeiro procedimento adotado em sala de trabalho, sigo minha própria

experimentação, agora “escrevelendo” minhas ações com o segundo procedimento: **Usar como exemplo, dentro dessas páginas, duas histórias de vivência estética pessoal, em terceira pessoa, como se tivesse acontecido com um grupo ou situação outra**.

Primeira vivência:

Ela decidiu que não esperaria mais por aquele tal momento certo da vida para começar a se dedicar ao desenho. Agarrou a “deixa” de Breno Filo e topou participar da formação de um grupo de desenho. Eles se encontrariam, regularmente, às terças-feiras, em todas as semanas desse 2016 que se iniciava.

Como trabalharemos? Essa foi a pergunta-chave entre os três – sim três, Aline Folha, artista visual e professora de desenho, também pegou a deixa. Instigados pela questão-chave, decidiram trabalhar por projeto. Juntos, formaram o *Brutus Desenhadores*, um novo coletivo, em Belém do Pará, para o exercício poético do desenho.

No primeiro encontro, resolveram aceitar uma “encomenda”: Ilustrar, com seus desenhos, o livro intitulado *Estrelas Guias no Céu Comunidade,* de autoria de Olinda Charone. O livro é a publicação de sua tese de pós-doutoramento sobre teatro popular, mais especificamente, sobre o Teatro Litúrgico Tradicional. A tese seguia os rastros de duas encenadoras que, como estrelas-guias, lideram comunidades inteiras, através da arte do teatro e da fé.

Ao desenhar com o texto de Olinda, os *Brutus* respiraram os ares bíblicos de um teatro que acontece há séculos, tanto no norte do Brasil, quanto no norte de Portugal; brincaram com as pastorinhas e atravessaram a rua da amargura, nos quatorze passos da Paixão, em traços fortes e aguadas de *nanquim*, a “tinta da China”. Desenhar é

sair do território do cotidiano e cair na ficção de mundos outros.

Segunda vivência:

Ela fez seu doutorado em Salvador, Bahia. Durante sua estadia de um ano, trancada em um apartamento, perto da Escola de Teatro da UFBA, ela mergulhou na tese. Quando cansava daqueles escritos, ela se distraia escrevendo contos literários. Na verdade, não eram histórias ficcionais, eram relatos de vida. Ela precisava contar, porque urgência, o que significava viver no mundo contemporâneo com um corpo gordo, super obeso. Pensando muito sobre suas experiências, resolveu falar de cadeiras. Esse objeto que todo gordo tem que ter, por perto, porque precisa sentar sempre; as pernas doem muito, não dá para ficar de pé, por muito tempo.

Durante todo ano, ela escreveu sobre diversas cadeiras, em diferentes situações do cotidiano. Foi buscar lembranças da infância, amarguras da adolescência e alguns enfrentamentos como adulta. Escreveu, escreveu...

Quanto voltou para sua terra natal, Belém do Pará, teve uma imersão profunda no seu experimento cênico de tese e aí, esqueceu dos escritos das cadeiras. Depois da tese defendida, voltou a lembrar, mas nunca mais conseguiu encontrar aqueles primeiros escritos; tudo se evaporou. O esforço da tese apagou todo o mundo ao redor; tudo havia se perdido, escritos e muito mais.

Depois de cinco anos, ela voltou a sair de Belém, agora para o exterior. Portugal foi seu novo exílio – ela tem suas razões para chamar esses momentos de exílio. Em Portugal, trancada em outro apartamento, empurrava para o lado os escritos acadêmicos do pós-doutorado e tentava escrever algo mais poético, literário. Lembrou das histórias das Cadeiras. Agora, pensou em levar à cena.

Abriu um caderno de encenação – é assim que ela chama os rabiscos do pensar na criação de um espetáculo – e começou a desenhar as cadeiras de sua vida. Nesse procedimento, fez escolha de nove cadeiras, o que significou nove acontecimentos. Desenhou, fez colagens, rabiscou pequenos fatos ocorridos na vida, com aquelas cadeiras, mas nada de textos completos, acabados.

Quando voltou para o Brasil, trouxe na bagagem, muito bem guardado, seu novo caderno de encenação. Deixou ele na gaveta, até a criação do *Brutus Desenhadores*. A ideia dos desenhos de cadeiras, que acompanharam nossa vida, foi o segundo projeto assumido pelos três *Brutus*. Na discussão do novo projeto, ainda em 2016, resolveram desenhar nove cadeiras cada, formando assim para cada um, um jogo da velha.

Nas mãos dos *Brutus,* o projeto recebeu o título de Dor nas cadeiras. O procedimento poético foi cada um desenhar suas nove cadeiras para, depois, escrever os textos que acompanhariam os desenhos. O projeto gerou um livro com 27 desenhos e 27 histórias de vida. O livro está finalizado, lindo, só esperando um bom financiamento para ser publicado. Com o livro pronto, ela tirou um peso de nove cadeiras das costas. Se vai virar cena, ela ainda não sabe, mas deseja que sim.

O terceiro procedimento, usado sobre o texto, foi revelador: **Escrever numa fonte que nunca escreveu antes**. Bem, caso você não tenha notado, caro leitor, já estou escrevendo com esse procedimento, nessa escrita que ora lês,mesclando fontes, criando sensações. Ação simples, porém, libertadora em tempos de escritas modeladas pelas normas da ABNT.

**Escrever em forma de narrativa ou ensaio** – é o que propõe o quarto procedimento. E é também o que me proponho alcançar como materialidade desse texto, mas isso eu só saberei no final.

O quinto procedimento, ainda do programa 1 é: **iniciar com um poema**. Iniciar com o pensamento de poeta que me mobilize no universo do fazer teatral, que me ajude a pensar o caderno de encenação, não é uma tarefa fácil. Encontrei, na poesia de Manoel de Barros, algo que me mobiliza em todas as formas de artes que pratico:

> *"(...) A expressão reta não sonha.*
> *Não use o traço acostumado.*
> *A força de um artista vem das suas derrotas.*
> *Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.*
> *Arte não tem pensa:*
> *O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.*
> *É preciso transver o mundo.*
> *Isto seja:*
> *Deus deu a forma. Os artistas deformam*
> *É preciso deformar o mundo"*
> *(...)* (BARROS, M. *Livro sobre o nada*, pg. 21)

O programa me desafia, com o seu sexto procedimento: **Terminar com uma citação científica**. Você talvez esteja se perguntando, por que me senti desafiada? Porque me obrigou a articular o chamado pensamento poético com o pensamento científico. Mas, o comando do procedimento não definia o que seja um pensamento científico. Fui eu que tive que definir o que era aquilo para mim. O que é científico para mim? Uma fórmula matemática? Uma teoria da física? Parte de um tratado médico? Um pensamento filosófico, estético, pode ser considerado científico? Decidi que cientifico é todo aquele pensamento levado a público e ruminado, por diferentes pesquisadores, em diversos campos do saber; um pensamento com que se faz conexões múltiplas, no tempo presente e através dos tempos. Então, decidi trazer para o meu texto, um pensamento que se coloca para mim como um marco teórico, o conceito de DEVIR de Gilles Deleuze:

> Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem se ajustar a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de que se parte, nem um ao qual se chega ou deva chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão *«o que é*

> *que tu devéns»* é particularmente estúpida. Porque à medida que alguém devém muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução a-paralela, de núpcias entre dois reinos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10)

Como havia anunciado no começo desse texto, o sétimo procedimento – Os itens 5 e 6 devem estar relacionados com o item 1 e 2 – foi, na nossa experiência curricular, substituído por: 7) **Inserir no texto, as propostas enviadas via "papeizinhos"; ou pelo menos, as mais pertinentes** (a explicação do que são os "papeizinhos" já foi apresentada). Infelizmente, nada me pareceu pertinente, então, com este procedimento "pulei uma casa".

Após o relato de como cumprir os procedimentos do programa 1, passo aos relatos dos procedimentos que foram inventados por nós como dilatadores da escrita. O oitavo procedimento propunha **dilatar o diálogo com o(s) poeta(s) inserindo-o(s) em todas as páginas escritas**. Para abertura, o meu poeta escolhido foi Manuel de Barros. Plena indecisão! Será que Manoel poderia ser meu acompanhante na ruminação das dobras de meu texto? Eu conseguiria avançar, em leitura mais aprofundada de sua obra, a ponto de o transformar em um referencial poético-teórico de primeira grandeza? Tive duas opções, acredito eu: aprofundar a leitura sobre um único poeta e, assim, poder dialogar muito mais densamente com ele; ou ler vários autores e convocar um ou outro, de acordo como o fluxo de meu próprio pensamento. Acredite se quiser, ainda mantenho a dúvida, que nasceu ali. Porém, deixei um rastro para perseguir mais adiante, em etapa posterior de minha investigação: o poeta Fernando pessoa e seu *Livro do Desassossego*. Creio ser uma obra inquietante e, por isso, passível de me acompanhar, mais adiante, na investigação com o Caderno de Encenação.

> ...não há saudades mais dolorosas do que as das coisas que nunca foram.
> É uma vontade de não querer ter pensamento, um desejo de nunca ter sido nada, um desespero consciente de todas as

> Células do corpo e da alma. É o sentimento súbito de se estar enclausurado na cela infinita. Para onde pensar em fugir, se só a cela é tudo? (PESSOA; Livro do Desassossego, frag. 152)

Tive certa dificuldade de colocar, nesse texto, o meu experimento com o nono procedimento: **abrir fendas (colocando *post it*) nos termos, expressões, autores etc., citados no texto inicial para futuro enxerto**. Para começar, fiz somente um pequeno destaque, no nome do encenador polonês Tadeuz Kantor, citado no parágrafo 2 do texto disparador:

2. Ao pensar mais acurado, concluo que nunca tive em minhas mãos, um caderno de encenação de um dos encenadores que entraram para a história do teatro. Sei que existem, mas nunca consegui adquirir um deles. O que tive a oportunidade de observar foram pequenos rascunhos e desenhos publicados nos livros, dos grandes reformadores do teatro, do século XX: Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, AntoninArtaud, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor ⇔ ABRIR FENDA ⇔, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook e tantos outros. Lamentando inclusive, não ter acesso aos cadernos de trabalho de encenadores brasileiros, principalmente, os cadernos das mulheres-encenadoras, como eu, invisibilizadas neste país.

O décimo procedimento foi para mim um jogo: **alterar verbos (verbos = ações) propostos no texto, permitindo uso de verbos nada convencionais as áreas epistêmicas convocadas**. Trouxe um outro parágrafo para melhor exemplificar o ato de escritura:

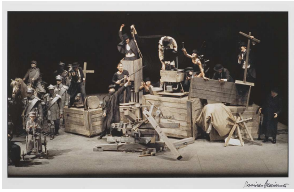
5. Na construção do caderno, o desenho tem uma força vital. No meu processo de fabulação de mundos, é o desenho que melhor materializar o que está por ~~vir~~devir. Eu preciso ~~riscar~~furar, ~~traçar~~cunhar, ~~esculpir~~forjar linhas para assim, lentamente, ~~enxergar~~materializar algo que se faz ali, de forma virtual, no

tempo presente da matéria desenhada. O desenho faz presente um traço muito importante do meu ser encenadora: um ~~pensar~~dobrar topológico – ~~pensar~~dobrar com os espaços, no entre dos corpos, nas fricções que o corpo inventa com as estruturas cenográficas, com os trajes, com os objetos, com a luz etc. Materialidades de um lugar inventado.

O décimo primeiro procedimento foi transformador, porque começou a alterar, radicalmente, a visualidade da escritura. O procedimento propõe **fazer os enxertos apontados no procedimento 9 – abrir fendas –, preenchendo as fendas abertas com enxertos que adensem o texto**. Para dar melhor compreensão do preenchimento, ou melhor, da ação de enxertar, cito o enxerto executado sobre o nome do encenador polonês Tadeuz Kantor, citado no parágrafo 2, anteriormente destacado no ⇔ ABRIR FENDA ⇔:

A obra de Kantor foi fortemente influenciada pelo Construtivismo, Dadaísmo, Tachismo, Surrealismo e outros inúmeros movimentos artísticos que permearam o século passado. Derivaram desses contatos elementos chave como: a recusa do psicologismo, o lado infernal, o catastrofismo, a extrapolação das concessões tradicionais de tempo e espaço, além de tomar a "destruição" e a "negação" como métodos artísticos.

2 Ao pensar mais acurado, concluo que nunca tive em minhas mãos, um caderno de encenação de um dos encenadores que entraram para a história do teatro. Sei que existem, mas nunca consegui adquirir um deles. O que tive a oportunidade de observar foram pequenos rascunhos e desenhos publicados nos livros dos grandes reformadores do teatro do século XX: Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, **Tadeusz Kantor**, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook e tantos outros. Lamentando inclusive, não ter acesso aos cadernos de trabalho de encenadores brasileiros, principalmente, os cadernos das mulheres-encenadoras, como eu, invisibilizadas neste país.



Perceba que o procedimento pode nos levar a adensar o texto como uma escritura híbrida, conectada com materiais heterogêneos; multiplicidade de vozes em conexão. A escritura ganhou uma superfície estriada, dobrada.

O texto precisou receber um corpo, ou melhor, memórias do corpo. O procedimento décimo segundo tratou disso: **o corpo e a memória do corpo. Como você pode trabalhar com as suas memórias?**

Ao cumprir esse procedimento recuperei imagens desenhadas em outra época de vida, trazendo ao *Caderno de Encenação*, heranças de práticas anteriores, por mim experimentadas. A imagem, aqui incluída, é um desenho-memória do meu corpo gordo. O desenho fez submergir um vislumbramento da presença virtual de minha avó paterna, Isaurica Pinheiro do Nascimento Lima, na imagem desenhada de meu próprio corpo.

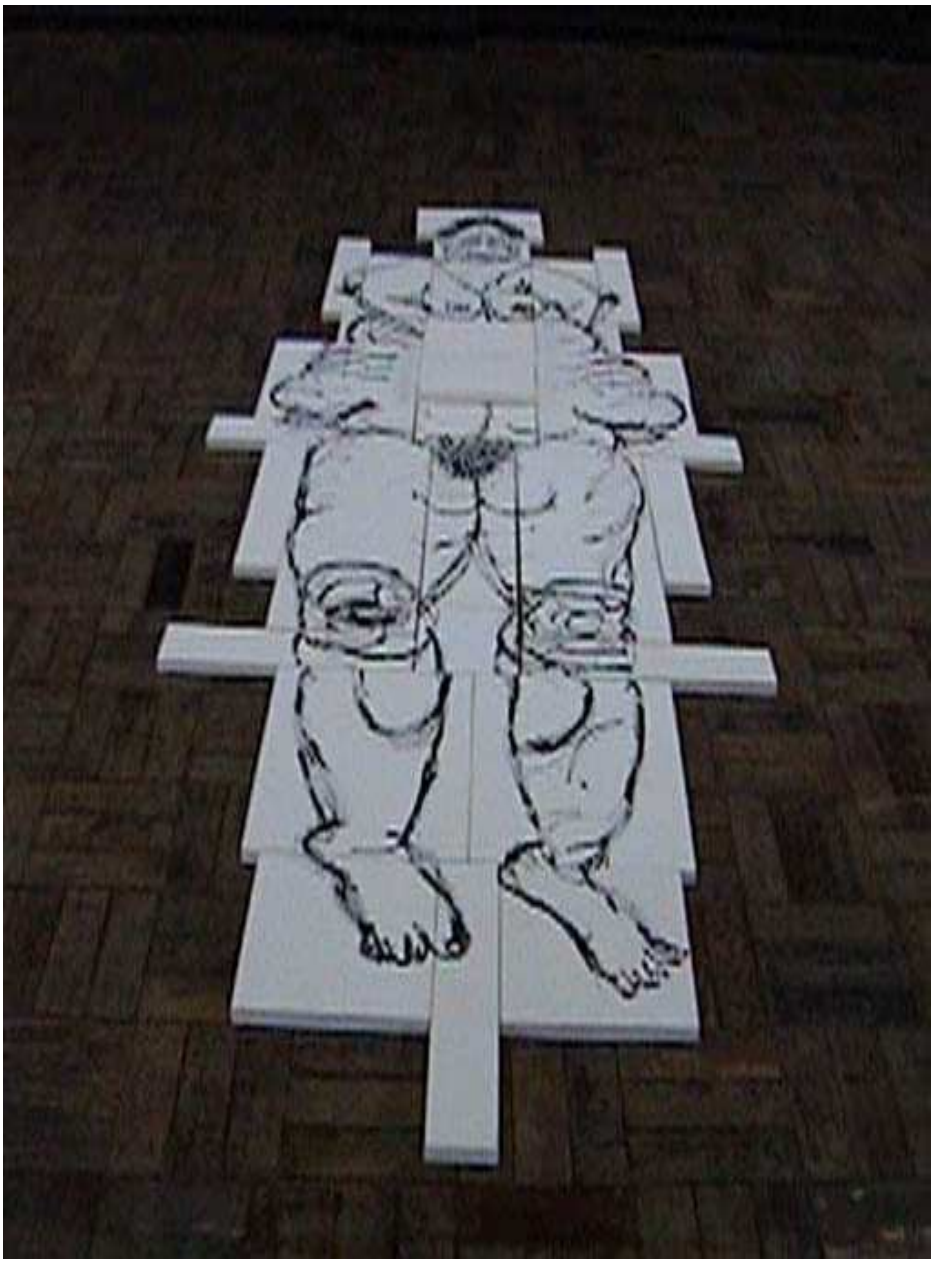
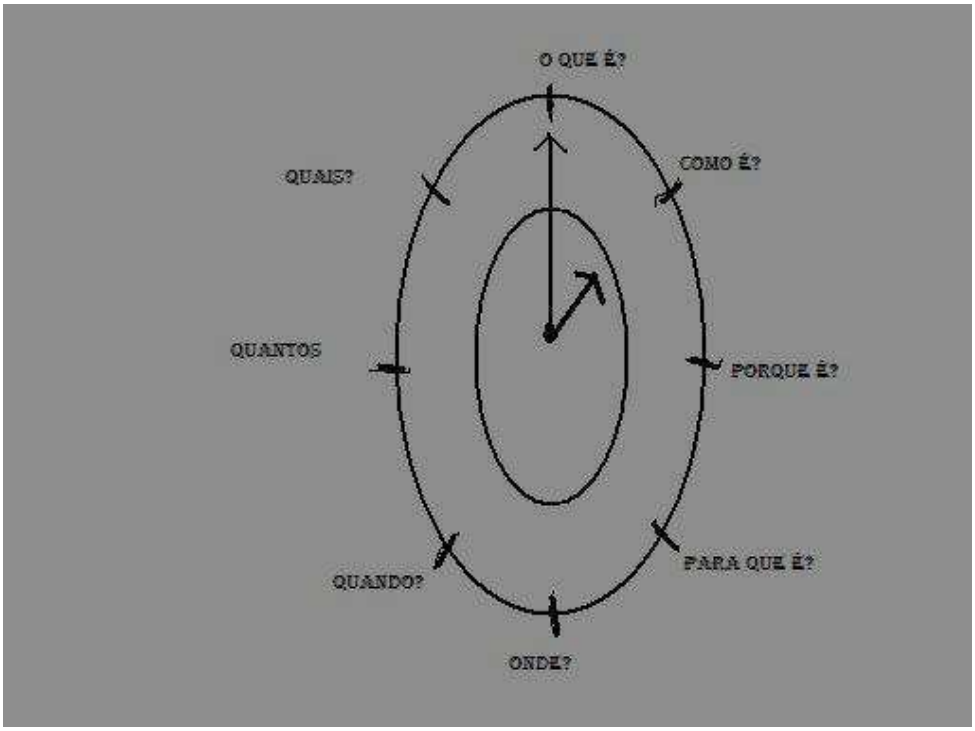


Foto do acervo pessoal da artista

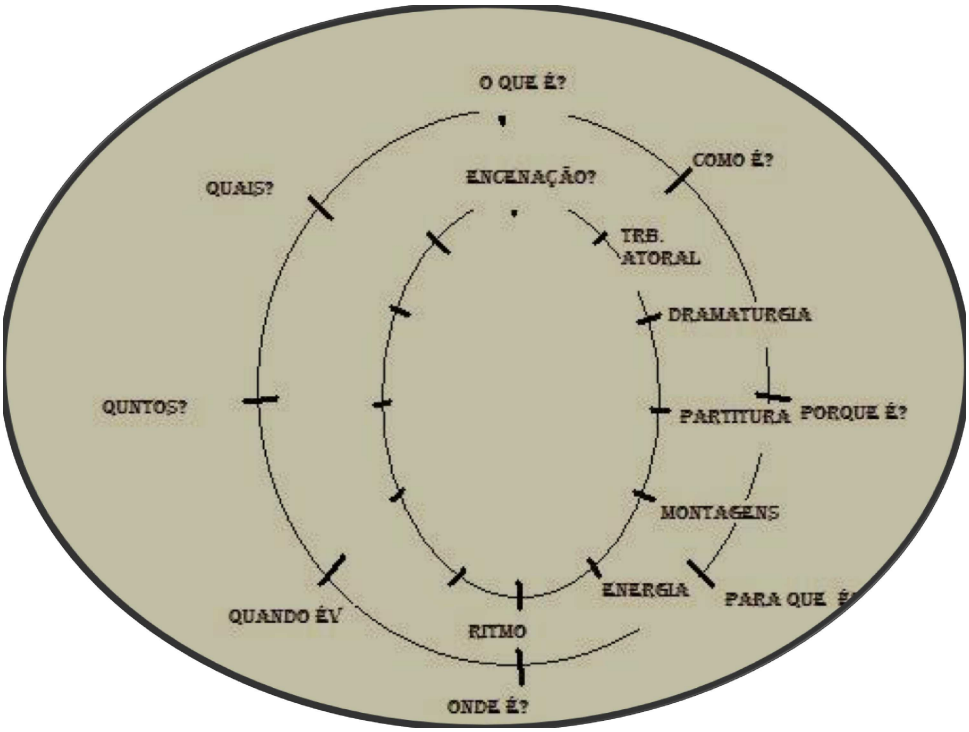
O desenho é como um abismo que nos faz emergir/submergir de/para tempos simultâneos, sem passado, presente e futuro. Um tempo onde não há o

desaparecimento dos mortos e nem a impossibilidade de vislumbrar os que ainda virão.

A partir do décimo terceiro procedimento, a escritura em processo, aparentemente, apresentou tendências a mudar o seu caráter, sua natureza. De uma densidade poética, prática de um modo de subjetivação singular, a escritura pode dobrar-se em tons de uma objetividade possível de ser convocada ao diálogo. O procedimento de nº13 propõe **construir "o relógio" com os seus oito marcos-questões e inseri-los ao longo do texto, enfrentando certa "objetividade" que agora chega**. Sem pudores ou intimidação frente ao risco, apresento, tanto o relógio primário disparador dos sentidos objetivos, quanto o relógio secundário já prenhe com alguns de meus possíveis conceitos:

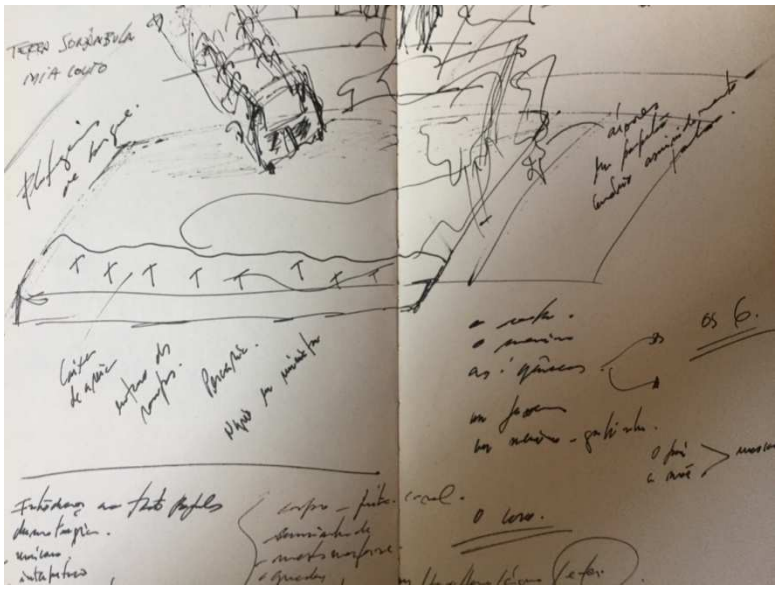



Relógio Primário – dispositivo inventivo para formulação de novos projetos




Relógio Secundário – dispositivo inventivo para tramar referenciais conceituais

Contaminada e contaminando o meu texto, o procedimento décimo quarto já se encontrava instaurado: **com que imagens você compõe essa escritura? Essa questão é um convite a escrever com imagens; saber como pensam as imagens de sua investigação**. Para enriquecer ainda mais esta transmutação entre palavras e imagens, convoco pequenas imagens-falas de meus tantos *Carnet de notes*:



Folha avulsa do Caderno de Encenação para o espetáculo *Terra Sonâmbula* - 2015

Folha avulsa do *Caderno de Encenação* do espetáculo *OVO* nº13 – 2017

Folha avulsa do Caderno de Encenação da performance *Dor nas Cadeiras* - 2016

Folha avulsa do Caderno de Encenação para o solo Maku Mata-a-dentro - 2016

O décimo quinto procedimento me fez saltar – **Quem são os seus intercessores na pesquisa? Esta outra questão provoca o pesquisador a ouvir as vozes que habitam a pesquisa**. Revirei meus intestinos e descobri um grande intercessor em meus trabalhos, o autor francês, Valère Novarina, dramaturgo e encenador contemporâneo. Para compreensão de sua força de criação, apresento uma de suas cartas, verdadeiro tratado poético:

CARTA AOS ATORES de Valère Novarina. Tradução de Ângela Leite Lopes[5]

> Para atores pneumáticos. Respirem, pulmoneiem! Pulmonear não é deslocar o ar, gritar, inflar, mas pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastá-lo todo antes de se inspirar de novo, ir até o fim do fôlego, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase. (...)
>
> Boca, ânus. Esfíncter. Músculos redondos que fecham nosso tubo. A abertura e o fecho da palavra. Ataque certeiro (dos dentes, dos lábios, da boca musculosa), final certeiro (ar cortado). Parada certeira. Mastigar e comer o texto. O espectador cego deve ouvir a mordida e a deglutição, se perguntar o que está sendo comido ali, no palco. Quê que eles comem? Eles se comem? Mastigar ou engolir. Mastigação, sucção, deglutição. Pedaços de texto devem ser mordidos, maldosamente atacados pelos comedores (lábios, dentes); outros pedaços devem ser logo tragados, deglutidos, engolidos, aspirados, absorvidos. Coma, trague, coma, mastigue, pulmoneie de um só trago. Vá, mastigue, triture, canibal! Ai, ai!... Boa parte do texto deve jorrar num sopro só, sem retomada de fôlego, usando-o até o fim. Gastando tudo. Nada de guardar umas reservinhas, nada de ter medo de perder o fôlego. Parece que é assim que se consegue achar o ritmo, as diversas respirações, atirando-se em queda livre. Nada de cortar tudo, recortar tudo em fatias inteligentes, em fatias inteligíveis – (...) nada de recortar seu texto qual salame, acentuar certas palavras, carregá-las de intenções, reproduzindo em suma o exercício de segmentação da palavra que se aprende na escola: frase recortada em sujeito-verbo- predicado, o jogo consistindo apenas em procurar a palavra chave, em sublinhar um membro da frase pra mostrar que se é um ótimo aluno inteligente – enquanto que, enquanto que, enquanto que, a palavra forma antes alguma coisa parecida com um tubo de ar, um cano de esfíncter, uma coluna com descargas irregulares, espasmos, comportas, ondas cortadas, escapamento, pressão.
>
> Onde fica o coração? Será que é o coração que bombeia, faz tudo isso circular?... O coração de tudo isso está no fundo do ventre, nos músculos do ventre. São esses mesmos músculos do ventre que, comprimindo as tripas ou os pulmões, servem para defecar ou acentuar a palavra. Não adianta bancar o inteligente, tem é que botar os ventres, os dentes, as mandíbulas pra trabalhar. (...)

[5] Fonte: NOVARINA, Valère. *Carta aos atores*. Tradução de Ângela Leite Lopes. Disponível em: https://retrateinterior.files.wordpress.com/2014/10/carta_aos_atores.pdf. Acesso em: 13/08/2017.

> O quê, o quê, o quê? Por que se é ator, hein? Só é ator quem não consegue se habituar a viver no corpo imposto, no sexo imposto. Cada corpo de ator é uma ameaça a ser levada a sério para a ordem ditada ao corpo, para o estado sexuado; e se um dia a gente está no teatro, é porque tem algo que a gente não suporta. Existe em cada ator algo como um corpo novo que quer falar. (...)
>
> Todo teatro, qualquer teatro age sempre e com muita força sobre os cérebros, abala ou perpetua o sistema dominante. Eu quero que minhas percepções mudem com o teatro. O fim do sistema urge. Tem que urgir! Urge que se coloque um fim, que comece a queda do sistema de reprodução vigente.
>
> O que isso quer dizer? Quer dizer que os que dominam, minha senhora, têm sempre interesse em fazer a matéria desaparecer, em suprimir o corpo, o suporte, o lugar de onde se fala, em fazer crer que as palavras caem diretamente do céu para dentro do cérebro, que são pensamentos que se exprimem e não corpos. (...) Os dominadores passam boa parte de seu tempo zelando para que o homem seja reproduzido asseadamente. É para abafar o barulho dos corpos, por onde sobe aquilo que vai derrubá-los. (...)
>
> Na frente, os Empregados, suicidas, gozam. Não têm nenhum medo da morte, só desejam isso. Eles sabem muito bem o que é o ânus, só sabem isso. E aprendem a falar com ele, começam a falar com ele... Estão sob o efeito do eletrochoque, recebendo descargas. Algo que lhes vem de fora, que os faz mudar de ritmo, de pensamento. Algo de pulsivo. Que os empurra. Descargas, palavras zebradas, fulguradas de fora pra dentro, a eletricidade que recebem os empurra. Eles não desenvolvem nada, não têm nenhum relato, nenhum discurso, nada pra dizer; (...)
>
> Os empregados não têm corpo próprio, sopro próprio, palavra própria. (...) Ai, ai! Empregados dos ventres, pregos amestrados, eles falam do ventre, músculo de baixo. (...) Os empregados ventríloquos... (...) Coragem! Muito bem. [Vamos desmontar a mecânica social e mostrar principalmente as doenças!]
>
> O teatro é um estrume rico. (...)

O remexer, nas memórias do corpo e nos fundos das bagagens, continuou com o décimo sexto procedimento: **como se comporta o seu objeto em um redemoinho? Dê um pensamento espiralado à sua pesquisa, traçando suas linhas de intensidades**. Remexendo em minhas

gavetas encontrei a espiral construída pela artista-pesquisadora, Sônia Rangel, minha orientadora no doutorado junto à UFBA. Com essa espiral, Rangel nos iniciou no pensamento espiralado para a pesquisa em arte:

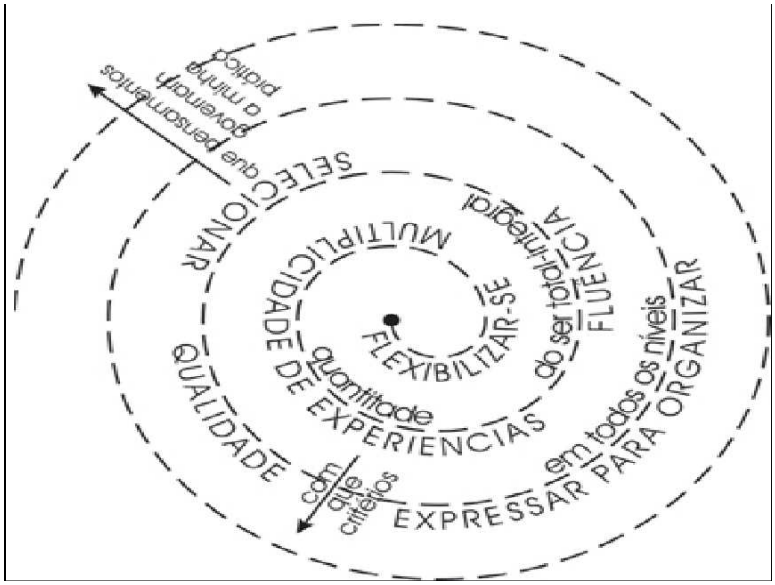



Imagem espiralada de autoria de Sônia Rangel

**Sua reflexão crítica está sustentada onde, como e em quem?** Esta foi a questão do décimo sétimo procedimento. Respondi assim: Minhas fabulações estão sustentadas pela *Filosofia da Diferença*. Meus autores sempre foram a sustentação, tanto teórica quanto poética de minhas escrituras. Eles são: Gilles Deleuze e Félix Guattari. Eles me acompanharam na pesquisa de mestrado em Artes Cênicas realizado na UFBA: (*Dramaturgia Pessoal do Ator: a história de vida no processo de criação de Hamlet – um extrato de nós como Grupo Cuíra em Belém do Pará*); na pesquisa de doutorado em Artes cênicas na mesma Universidade: (*O teatro ao alcance do tato: uma cartografia encravada nos porões da cidade de Belém do Pará*) e, por fim, no meu primeiro estágio de pós-doutoramento em Estudos Culturais, na Universidade de Aveiro, Portugal: (*Uma WebCartografia dos Estudos Culturais em Portugal*). Todas essas pesquisas estão disponibilizadas na internet.

Uma imagem-força tem me assombrado e gosto demais de trabalhar com ela em minhas aulas. Acredito que essa imagem-diagrama ajuda a pensar, a criar, a projetar, a produzir, a artistar – são muitos verbos de ação o que ela

ativa. A questão do décimo oitavo procedimento foi: **será possível dar a sua pesquisa um mapa poético? Uma espécie de imagem-força?**

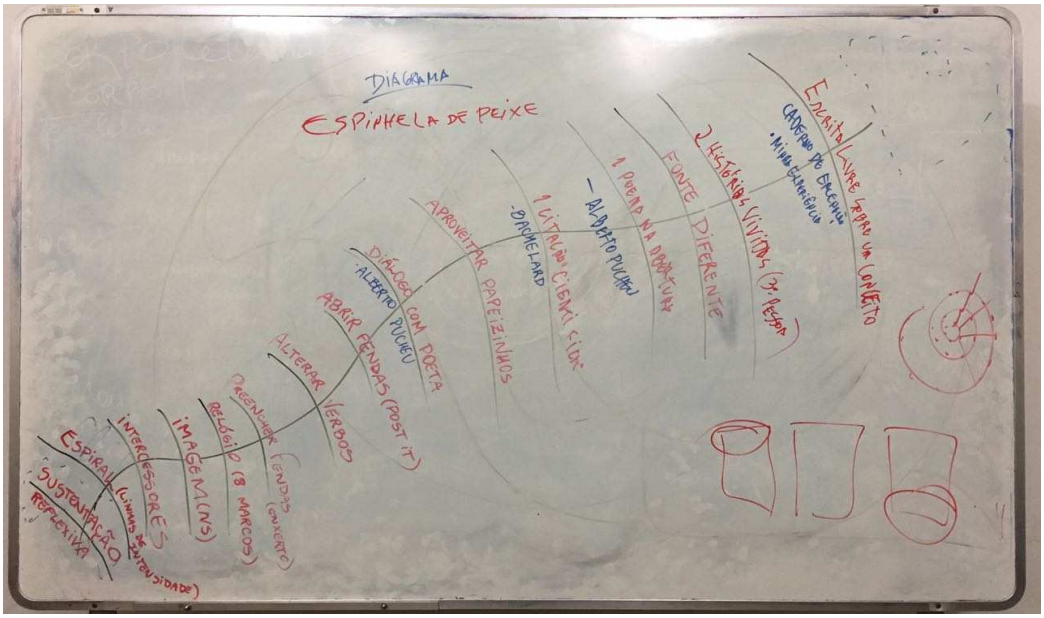



Imagem da Espinha do Peixe, desenhado em sala-de-aula – acervo da autora

Para tratar do décimo nono procedimento instaurado na (in)disciplina *Atos de Escritura* (2017) – **cuidando do pesquisador – um jogo de vida e arte desvendando os mitos pessoais de cada um** – recorri a um fragmento de minha tese de pós-doutoramento que aqui exponho, porque foi nessa investigação que pus em prática o dispositivo que intitulo "Jogo de Personagens". Jogo esse, baseado na concepção de Trajetória do Herói de Josef Campbel. Para esse autor, nenhum herói faz sua aventura sozinho; todo herói sempre anda acompanhado. O jogo é muito eficaz no desenho na trajetória de uma pesquisa.

## O JOGO DE PERSONAGENS NA TRAJETÓRIA DE UMA HEROÍNA[6]

Na minha aventura – um estágio de pós-doutoramento também pode ser visto como aventura heróica – fui, com toda certeza, acompanhada por muitos personagens, algumas vezes, metaforicamente falando. Alguns desses personagens podem

[6] ESTUDOS CULTURAIS.COM. *Jogo de personagens na trajetória de uma heroína*. Disponível em: <http://estudosculturais.com/webcartografia/jogo-de-personagens-na-trajetoria-de-uma-heroina/> Acesso em: 13/08/2017.

> ser presentificados – melhor que dizer, “representados” – algumas vezes, por mim mesma, por outra pessoa, por situações, e até por coisas, objetos.

**Quem foi o mentor de minha aventura?**

O mentor é uma mentora, na verdade. A mente que sempre está por trás de tudo o que faço, penso, crio… Sou sempre eu mesma. É isso, a minha grande mentora sou eu mesma. Sou eu que me jogo para frente, me cobrando sempre. Não foi diferente nessa investigação; quis, a qualquer preço, fazer mais essa pesquisa.

**Quem foi meu guardião, quem me guardou a ponto de ser possível eu estar nesse estágio de pós-doutorado fora do Brasil?**

Aqui também, o feminino é que impera. Minha grande guardiã foi Olinda Charone. Estamos nos guardando, mutuamente, desde 1980. São 34 anos de muito apoio, amparo, afeto. Nesse estágio, Olinda me carregou no colo, literalmente, porque foi ela que me trouxe para Portugal.

**Quem foram meus aliados?**

Sou uma felizarda, tenho muitos aliados. Minha primeira aliadíssima foi, e creio que continuará sendo, a Profa. Dra. Maria Manuel Baptista, supervisora da pesquisa. Aliadas foram as instituições que me apoiaram nessa batalha: a escola de Teatro e Dança, o Programa de Pós-graduação em Artes, o Instituto de Ciências da Arte, a Universidade Federal do Pará, as Universidades de Aveiro e Minho. Mais que aliada, a grande financiadora da pesquisa foi a CAPES. Outros aliados foram os amigos paraenses, sempre presentes, sempre perguntando, amparando e resolvendo.

**Quem apareceu bancando o vira-casaca frente a essa realidade que eu vivi; aquele que no início era a favor e depois ficou contra?**

Além de minha ambição intelectual ter me trazido até aqui, o desejo de ficar longe por um tempo, pela perda de um amor, me empurrou para essa aventura. Ma, houve muita dor. As emoções que me expulsaram da minha cidade, foram as mesmas que gritavam dentro de mim, me forçando a desejar voltar para casa. As emoções me traíram e atraíram. O amor ou ódio, dependendo das circunstâncias, se torna um VIRA-CASACA.

**Quem foi o meu grande inimigo quando tive que enfrentar fazer uma pesquisa como essa?**

A saudade foi a mais torturante inimiga. Estava sempre a espreitar tudo; eu a via por todos os lugares. Ela me torturou nos mínimos detalhes, com as mínimas necessidades sentimentais, materiais etc.

**Quem foram meus adversários, nesses dezoito meses de trabalho?**

Foram os meus vícios: pensar demais, delirar demais, ler demais, coletar dados por demais e demorar demais para escrever. O "tudo por demais" foi um adversário difícil.

**Quem serviu de bufão toda vez que precisei; quem, toda vez que ficava me lamentando, vinha rir de mim, melhor, rir comigo; aliviar meu drama?**

O grande bufão é o espaço diário que temos, eu e Olinda, para sentarmos, no momento do jantar, para rir de tudo e, principalmente, de nós mesmas. Uma ajuda a outra, dissolvendo os "dramas" do dia-a-dia.

**Quem foi o vilão de meu pós-doc?**

Um vilão terrível para os que vêm de terras quentes, como as de Belém do Pará: o frio. O frio foi paralisante, congelando até minha mente, esfriando minha força de vontade, de potência. O frio me expulsou de Portugal, da Europa. Com o frio vieram as doenças respiratórias, a angústia total. Fugi do frio.

Fechando nossos procedimentos inventados e de invenção, o vigésimo procedimento é uma porta aberta para o devaneio artístico. Meu empenho investigativo coloca o Caderno de Encenação como um conceito maquínico. Dentro do processo em andamento, aciono a imagem simbólica do OVO CÓSMICO como mote da criação. Respondendo a provocação aberta desse procedimento – **quero deixar minhas impressões no curso-mundo-inventado, porque somos todos, os seus criadores** – estabeleço conexões com a pintura abaixo, de Salvador Dali:

Pintura *Ovo Cósmico* de Salvador Dali

Como já havia dito antes, para finalizarmos nossa invenção, cada participante fez uma bricolagem textual-imagética com todos os procedimentos juntos; textos monstruosos! Escrita-experimentação; Atos de Escritura; Experiência, aquilo que provoca uma transformação naquele que a vive. Os alunos-pesquisadores tiveram a oportunidade de se jogarem em uma transmutação. Se não o fizeram, pularam muitas casas do jogo-pesquisa.

Como a minha *bricolè* final só estará pronta para além da publicação deste *ebook*, penso que o leitor poderá ter acesso ao meu texto finalizado, quando, em futuro próximo, ele fizer parte de minha nova tese a ser defendida como exigência ao concurso de docente *Titular-Livre* da carreira do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT), a ser prestado junto à UFPA, previsto para o segundo semestre de 2018.

Referências

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

DELEUZE, Giles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

ESTUDOS CULTURAIS.COM. *Jogo de personagens na trajetória de uma heroína*. Disponível em: <http://estudosculturais.com/webcartografia/jogo-de-personagens-na-trajetoria-de-uma-heroina/> Acesso em: 13/08/2017.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores*. Tradução de Ângela Leite Lopes. Disponível em: https://retrateinterior.files.wordpress.com/2014/10/carta_aos_atores.pdf. Acesso em: 13/08/2017.

NOVARINA, Valère. *Discurso aos Animais (O animal do tempo e A inquietude)*. Tradução Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WLAD, Lima. *Dramaturgia Pessoal do Ator*. Belém: Edição Independente Grupo Cuíra do Pará, 2005.

____. *O teatro ao alcance do tato*. Belém: Editora do PPGARTES/ICA/UFPA, 2015.

# ELEMENTOS DA ARTE NA CENA DE CAPITU

## Microssérie de Luiz Fernando Carvalho

**Ana Carolina Abreu**[7]

karolbreu@gmail.com

**Palavra lê**

**Paisagem contempla**

**Cinema assiste...**

(Imagem - Arnaldo Antunes)

Sombras, retalhos, rendas.

Rendas brancas se movimentam. Parece teatro de sombras. Parece a famosa cena de suspense do filme "Psicose", de Hitchcock. Mas só parece.

É metalinguagem, teatro de bonecos de sombras na cena do cinema ou da televisão, do olhar pela tela. Olhar os elementos e os detalhes de cada personagem, de cada cena transposta para o universo audiovisual.

Não é silhueta de um homem com uma faca, mas é a sombra de um homem de cartola, com uma bengala na mão, por de trás da cortina de retalhos brancos encardidos. Ele é Bentinho, o protagonista, na postura de anti-herói.

Hoje, encurvado, nostálgico. No contorno, pode-se ver suas mãos finas, frágeis e envelhecidas tocando no ar, caminhando lentamente para contracenar com sua memória.

[7] Formada em Artes Visuais, 2009. Mestranda em Artes pela Universidade Federal do Pará

(Imagem retirada do site: As Literatas do passado ao presente a gente entende!)

**...Cena vê...**

Bentinho lembra, e rememora a cena. Ele está escondido em um tipo de passagem secreta, de onde enxerga seu passado ofuscado por tecidos e sobreposições de objetos.

A sala é um amplo cenário clássico, e ao mesmo tempo pós-moderno, revelada pelo feixe de luz da janela central.

De costas para o observador, o menino se ajoelha de frente para ela, Capitu. O rosto do menino se revela. O menino é o jovem Bentinho. Ele tem rosto ingênuo, cabelos volumosos até o pescoço, pele clara, sobrancelhas grossas, lábios carnudos, olhos negros. E o olhar? Olhar inocente, de um jovem de aparentemente 15 anos. Olhar de curiosidade, e descobertas.

E, por falar em descobertas, ele quer descobrir os olhos dela.

Na cena, ele pede delicada e ingenuamente para ver os olhos de Capitu. Os olhos dela aparecem, em plano fechado. Cabelos bagunçados se movimentam, e o detalhe do rosto vai sendo desvendado lentamente, voltando o foco para os olhos dela, como Machado de Assis expressa literalmente “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Nesse momento, o vento sopra com mais intensidade, e os lindos e volumosos cabelos de Capitu esvoaçam e provocam emoções de violentas doçuras “sensíveis aos pesos dos imponderáveis, como se dinamizam sublimando-se” (*L’air et les songes*. p. 49).

O rosto dela contrasta a exuberância de tratamento visual na cena, com reposições e duplicações da imagem frontal dela, causando uma atmosfera intrigante. É aí que Bentinho e Capitu se olham, pela primeira vez, de forma diferente. O desejo reflete nos olhos do jovem Bentinho, o desejo é como "experimentar os verbos da vida, que tensionam e desestabilizam o modelo majoritário de subjetivação e pensamento, que não designam pessoas, mas marcam pensamentos" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 108).

A montagem das imagens movimenta-se lentamente na cena, conforme a leveza da música instrumental. Cores, texturas e profundidade configuram o universo do dramático do romance.

E então, o olhar de Bentinho não era mais o mesmo a partir daí, mudara sua expressão corporal. Assustado com o sentimento, o enorme laço de cetim marrom em seu pescoço remetia claramente o sufoco do jovem inflado de paixão, como o fogo que "em sua vida própria, é sempre um surgimento. É quando cai que o fogo se torna o calor horizontal, a imobilidade no calor feminino. (*Fragments d'une poétique du feu*. p. 7-8). É nítido neste comportamento de Bentinho a concepção de Bachelard ao tratar sobre a lembrança pura "a infância é evocada pela psicanálise ortodoxa para detectar, nos resíduos que permaneceram no inconsciente, a causa de um possível desajustamento no comportamento de um indivíduo". (BACHELARD, 1962, p. 8).

O observador, Bentinho maduro, reaparece triste, melancólico, sofrido. Agora, focamos em sua fisionomia facial. Seu bigode definidamente estilizado e ludicamente contornado com lápis, sobrancelhas nitidamente compostas de pelos ficcionais e olheiras que expressam amargura e angústia do passado que revê. A voz dele sussurrava sofrida e chorosa. E, ao ver a jovem Capitu, seu sofrimento cresce.

Movimentos de câmera amplos em torno do espaço expressam o tom dramático da narrativa que, aos poucos, é detalhada focando nos objetos e mobiliários e todos os elementos visuais, desde a arquitetura, seus detalhes decorativos, pintura, acabamento, até os pequenos objetos projetados traziam sua especialidade para compor aquele momento.

O afastamento do observador e a intensidade de luz no interior da sala conduzem a um clima mais ameno, menos sufocante. Agora, poderíamos acompanhar o figurino de Capitu. Ela usava um vestido de época, de cor pastel, pomposo, com tecidos volumosos, costurado com colagens de folhas e flores. O vestido era exuberante, mostrava as formas da jovem moça,

com detalhes minuciosos. No braço esquerdo dela havia uma tatuagem de uma flor, de mais uma flor de seu jardim, que preenchia quase totalmente o braço.

Bentinho jovem, agora em outra atmosfera, em clima mais lúcido, a cena fica clara, ele se oferece para pentear os cabelos de Capitu. E, nesse momento, a desenvoltura deles é natural e em tom de brincadeira, pois Capitu não acredita que Bentinho é capaz de desembaraçar seus cabelos, e sim embaraçar ainda mais.

Em cima da penteadeira de madeira estava o pente dourado, trabalhado com detalhes florais. Nesse momento, Bentinho pega nos cabelos de Capitu delicadamente, e, ao mesmo tempo, de forma atrapalhada e sem jeito. Ela sedutora, ele patético. Ele pede para ela sentar na cadeira de madeira, pois assim será melhor para ele visualizar os cabelos dela, como os cabeleireiros profissionais. E ela brinca com ele, desacreditando no potencial dele.

Enquanto a penteava, o desejo era de que se nunca terminasse aquele momento. Bentinho desejou penteá-los por todos os séculos, interminavelmente. Entre um ângulo e outro, no pescoço de Capitu, aparece um delicado cordão de ouro, uma jóia para compor seu figurino. Conforme os cabelos eram desembaraçados, a luz e sombra são marcantes nos quadros, e o comportamento das cores é consolidado na tela. A partir daí, o reflexo dela aparece no espelho, despreocupada, e confiante no objetivo de Bentinho.

O espelho dela refletia ele e, no espelho dele, refletia ela e ele juntos. Bentinho, sem nunca ter feito penteados antes, parece ter feito um bom trabalho, pois foi dedicado e cuidadoso. Ele retira uma fita de cetim rosa da gaveta da penteadeira e finaliza com um laço tão mal desenhado quanto às tranças.

Um jogo de espelhos na cena faz Capitu ter dúvidas se as tranças ficaram boas. Ela olha no espelho de mão, olha no espelho da penteadeira. Reflexos frontais, laterais, e mais reflexos. Sentada na cadeira, finalmente, olha para cima e joga seu corpo de costas para ele.

Bentinho: “Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu. ‘Levanta Capitu’. Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus e ...”

(“A imagem foi capaz de dizer o que eles foram e fizeram”, Machado de Assis).

**...luz vislumbra**

**vulto avista**

**alvo mira**

**céu admira...**

(Imagem - Arnaldo Antunes)

O som de realejo chega aos ouvidos, a música transforma a cena com muita emoção. Em seguida, a imagem se abstrai, como se nossa cabeça estivesse “zonza”, fora de foco. Mas o foco volta, e cortinhas azuis celestes fazem a passagem do tempo, assim como o raio de luz refletido no espelho de mão dela, caminha pela cena. Uma breve passagem pelo cenário: “O chão do salão foi pintado de preto, como uma lousa das salas de aula das escolas. O quintal e o muro que separa as casas dos dois vizinhos foram desenhados no chão, em giz. Um recurso metafórico para mostrar que Capitu é capaz de imaginar e sonhar seu próprio mundo.” (site Memória Globo). O olhar, por meio da câmera, nos deslocava para visualização de texturas e sutilezas de formas e cores, demonstrando uma riqueza estética na...

**“célula examina...**

**...detalhe nota**

**imagem fita**

**olho olha**.

(Imagem - Arnaldo Antunes)

A *imagem x força* traduz o desenvolvimento do texto quando se fala da arte e de elementos que envolvem uma história contada, seja no cinema, seja na televisão. Conforme Vera Hamburguer, no livro a *Arte em Cena – A direção de arte no cinema brasileiro* –"cenário, figurino, luz, cor, personagem e até mesmo o ângulo particular de uma cena são recursos que criam a atmosfera da narrativa, e nesse processo, o papel do diretor de arte é fundamental" (HAMBURGER, 2014, 32).

O estudo da direção de arte, na produção audiovisual, costuma ser pouco explorado em pesquisas teóricas, principalmente no cenário brasileiro, onde essa profissão se consolidou somente na década de 70/80, por meio dos estúdios lançados na época, pós-período do cinema Novo. Segundo Hamburger (2014), a primeira creditação da direção de arte no cinema brasileiro se deu no filme *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco.

> A história da Direção de Arte se confunde e se mistura com a própria história do cinema. Desde os filmes de viagens dos irmãos Lumiére, que eram basicamente acontecimentos filmados, passando pelos filmes do Georges Mélies, mágico que dirigiu inúmeros filmes no início do século passado, e que, por ter em seus filmes narrativas construídas, usou de recursos cênicos e plásticos para ambientar suas histórias. Talvez ele mesmo seja o primeiro diretor de arte de cinema. Passando pelas grandes produções norte-americanas dos anos 20, 30 depois os musicais, ou a renúncia às grandes produções norte-americanas vindas com propostas estéticas e temáticas do cinema europeu dos anos 50, 60, os filmes com uma direção de arte sofisticadíssima do Godard, do Truffaut, que atuam em nível mais, ou menos sutil. A grande diferença é que não temos tanto material de pessoas que refletiam e/ou escreviam sobre direção de arte propriamente dita, e por isso eu disse que a história está totalmente atrelada à própria evolução da linguagem cinematográfica (MORIN,2014,p.69-70).

O estudo da produção visual e de seu papel é de extrema importância no cinema, pois tem a necessidade de ser verossimilhante e permite passar parte da oralidade e textualidade do conteúdo narrativo para a visualidade. Formatar a construção visual de uma obra audiovisual exige, antes de tudo, conhecer o contexto histórico e a natureza da linguagem cinematográfica, a qual passou por muitas variações, com relações às suas possibilidades, como a fotografia, televisão até internet. Para se pensar essa visualidade, tomamos a construção das imagens dos filmes, em decorrência da inovação tecnológica, sua herança semiótica inclui, desde as primeiras representações imagéticas, deixadas pelo homem primitivo, às intervenções atuais da linguagem digital na composição de imagem, passando por várias alterações e adaptações, desde seus primórdios até a atualidade.

O mais importante de se notar é como a direção de arte no princípio, e até hoje, é parte integrante da função do diretor que garante a criação da plasticidade dos filmes. Pois, para que um filme adquira uma identidade visual, há necessidade de uma extensa pesquisa, para se produzir a complexa rede de inter-relações transmitidas, não pelo diálogo entre os personagens ou por um narrador, mas, pelo design do filme, sendo comum ao diretor e diretor de arte atuar criando desde esboços com papel e lápis a *concepts* animados e virtuais, via tecnologia 3D.

A plasticidade do filme, a fotografia, o figurino, a direção de arte, por exemplo, integram-se e tomam corpo pela complexidade com que dialogam entre si, pelas interfaces e intercâmbios sígnicos que são capazes de realizar e, principalmente, *manter* e *entre produzir*, portanto, transformar (MORIN, 2008, 148). O que faz essa multiplicidade de agentes funcionarem, em uma unidade complexa e inter-atuante, é aquilo que Aumont chama de "ideia do filme, que o cineasta tem da obra ainda no início de seu processo criativo" (AUMONT*,* 2006*,* p. 136).

Dentro do assunto referente à construção narrativa do filme, pode-se observar como o mercado brasileiro concebe suas concepções estéticas:

> O diretor de arte é responsável pela carga visual do filme, ainda que seja de responsabilidade do diretor decidir, entre o que vai oferecer(...). Dentro dessa construção visual, o diretor de arte deve guiar o espectador a desvendar os personagens e detalhes da história, do início ao fim do filme, por meio de recursos visuais da cenografia, dos figurinos e da caracterização (MOURA, 2015, p. 134).

Destacando a excelência da direção de arte no Brasil, marcado pela teledramaturgia brasileira, Luiz Fenando Carvalho é um dos mais importantes diretores de cinema do país, configura seu trabalho por meio das imagens, rigor plástico e por sua busca pela expansão das fronteiras narrativas épicas. Organiza, cuidadosamente, a composição visual das cenas de cada quadro, repensando o cinema em todos os seus aspectos, tentando elucidar a construção da plasticidade do filme. A forma como concebe suas concepções estéticas é emaranhada às palavras e à música.

Tendo em vista a complexidade de suas construções imagéticas, o diretor Luiz Fernando Carvalho, em suas primeiras produções cinematográficas, instaurou sua relação entre a literatura e a imagem, tomando a palavra enquanto imagem, ora você pode escolher ver, ora escolher ouvir.

Apesar de toda a tecnologia atual e das quase infinitivas possibilidades de produção, o princípio criativo do diretor de arte permanece o mesmo: transformar em realidade o que o diretor e os roteiristas do filme imaginaram. Construir mundos de sonhos, seja no mundo real em estúdio, seja no computador. Um filme sem direção de arte pode ser um bom filme; um filme com boa direção de arte será sempre um filme melhor.

Realizar a direção de arte de um filme é tarefa complexa que envolve pesquisa, cálculo de custos, gerenciamento de pessoas, além de um profundo conhecimento sobre história da arte, técnicas de construção de cenário, criação 3D em computador, iluminação, fotografia. O diretor Luiz Fernando imprime sua identidade como artista e seu diferencial demonstra confiança às suas criações fantásticas e na poesia, frente a outros diretores.

Por melhor definição do que é a direção de arte em cinema eu escutei da cineasta Lina Chamie: *"tudo que você vê na tela, enquadrado pela câmera, é direção de arte."* (CHAMIE, 2007). A concepção de visualidades audiovisuais é desenvolvida por meio de estruturas conceituais e processuais, nas quais cria ideologias para construção de universos ficcionais. Em um momento em que investimento visual fílmico alavanca a atmosfera e prazer visual do filme/seriados/novelas, o aprimoramento técnico da direção de arte cresce, ao passo do consequente processo econômico e cultural. Para Aumont "a obsessão pela estrutura e pela estruturação começou muito cedo na história do cinema" (AUMONT, 2005, p. 164-166). E foi

evoluindo, se tornando complexo como elemento integrante na formação visual, cabendo à direção de arte consubstanciar os desejos visuais a partir de seu desenvolvimento. “A transcrição de imaginários cuja visualização era até então limitada por técnicas de menor desempenho torna-se possível” (LIPOVETSKY; SERROY, 2007, p.73).

A inquietação em estudar e realizar uma pesquisa sobre direção de arte surge a partir da minha experiência profissional, desde 2010, enquanto programadora de cinema, do Centro Cultural Sesc Boulevard (Sesc Pará), cuja função é analisar, assistir filmes e realizar o processo curatorial da programação ofertada pela instituição. A partir de então, essa relação profissional me fez despertar interesse em buscar conhecimento mais específico e teórico, por meio de pesquisas informais, e intensidade de assistir e conhecer referências audiovisuais. Além disso, minha formação em Artes Visuais, e pós-graduação em Design Gráfico, teve um papel fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, pois a imagem sempre esteve relacionada às minhas experiências, e com meu processo criativo com o desenho, fotografia e o design gráfico.

A investigação por obras audiovisuais que tenham sua identidade voltada para escopo visual, busca por referências locais, foco em um diretor de reconhecimento nacional e em obras que tivessem um potencial visual, originalidade e expressão, me levaram ao encontro com o diretor Luiz Fernando Carvalho, que melhor traduz a imagem em sua obra, e ainda sim, unindo-se a elementos literários. Entre suas obras, me interessei em analisar a microssérie *Capitu*, que foi ao ar em 2008, divida em 05 capítulos, na TV Rede Globo, na qual o diretor tem como proposta estabelecer um diálogo com a obra literária e não exatamente adaptá-la para televisão.

A obra *Capitu* é um romance que se passa no século XIX, com uma combinação visual entre o atual e o antigo, o que define o universo ficcional e fantástico da microssérie. Revela o antinaturalismo de cenários e figurinos, a presença de colagens transtextual, e uma estética muito particular, como a cenografia, tom operístico, luz, figurino, completam o visual. O diretor diferencia esta teledramaturgia, por meio de elementos que dão forma à sua autoridade, e se destaca pela estilística pós-moderna. Peter Ettedgui comenta que “os filmes de ficção científica e fantasia, os musicais e os filmes de época são os que mais exigem um trabalho de desenho de produção mais evidente“ (ETTEDGUI, 2001, p.10), nestes, todas as representações visuais são desenhadas e projetadas, e é por estas questões e perspectivas da produção visual que esta obra se destaca como meu objeto de estudo.

Capitu traz diversas características e referências imagéticas que a linguagem visual comumente transmitida na televisão brasileira não o faz. O hibridismo entre linguagens de áreas distintas como cinema, teatro e televisão inovou tanto no modo de apresentar uma obra clássica da literatura nacional, como no modo como a linguagem e a narrativa audiovisual foram empregadas. A partir disso, "há elementos para se pensar sobre a construção da narrativa visual de ficções seriadas no Brasil e de como produtos televisuais e, em especial minisséries, podem contribuir para experimentações (BALOGH; MUNGIOLI, 2009) no campo da linguagem televisual, constituindo-se como parte que compõe as linguagens que povoam um novo cenário televisual no país.

> Quando falamos do desenho do espaço estamos nos referindo a uma área do conhecimento cuja sintaxe baseia-se no trinômio Corpo-Espaço-Tempo, conformando-se, por natureza, em uma linguagem multidisciplinar. Reconhecendo na materialidade meio de estabelecimento de conexões essenciais, o Laboratório Fronteiras Permeáveis propõe a recuperação da vivência direta do corpo no espaço-tempo como forma de pesquisa estética, treino artístico e desenvolvimento ético. Em estudo, os efeitos de presença e sentido que transpassam o ser em experiência estética espaçoisual. A discussão engloba definições sobre os meios de percepção e compreensão do homem sobre as coisas do mundo; revê questões relativas à produção de sentido frente à potencialidade dessa percepção, e propõe, desenvolvendo métodos não hermenêuticos de significação, abrir espaço para outras instâncias de sensibilidade envolvidas na convivência junto à matéria (HAMBURGER, 2013, p. 52).

A produção de sentidos constrói-se a partir da correlação entre o verbal e o visual, na medida em que a forma e o conteúdo constituem-se como elementos indissociáveis para a compreensão de toda e qualquer obra estética. E, por meio das obras de Luiz Fernando Carvalho, é possível se ter uma aproximação entre os profissionais e o produto final desenvolvido.

> Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário, a existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. a imagem não e suporte, mas o resultado, refiro-me a todos os tipos de imagens cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por ai a fora (GASTAL, 2005, p. 55).

**REFERÊNCIAS:**

AUMONT, Jacques*. O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2006.

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

BALOGH, Anna Maria; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e Remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org). *Ficção televisiva no Brasil:* temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.

CHAMIE, Lina. *Direção de Arte*: a diferença que você vê. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/direcao-de-arte-a-diferenca-que-voce-ve> Acesso em: 02 de jul. 2017.

DELEUSE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos.* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

ETTEDGUE, Peter. *Desenho de produção e direção de arte.* Barcelona: Ocèano, 2001.

GASTAL, Susana. *Turismo, imagens e imaginários.* São Paulo: Aleph, 2005.

HAMBURGUER, Vera. *A Arte em Cena - A direção de Arte no Cinema Brasileiro.* Senac-São Paulo, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo, respostas a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PALAZZO, Mônica. *A Arte do Filme.* 2016. Disponível em: <http://www.aicinema.com.br/filmes-de-cristiano-burlan-e-monica-palazzo-estreiam-no-festival-latino-americano-de-sao-paulo/> Acesso em: 02 de jul. 2017.

MORIN, Edgar. *O mundo que eu vi e vivi*. 2013. Disponível em: <http://www.fronteiras.com/noticias/artigo-edgar-morin-1968-2008-o-mundo-que-eu-vi-e-vivi> Acesso em: 02 de jul. 2017.

# A ESCRITA QUE CRIA MUNDOS

**Andrea Flores**[8]
flores_terapeuta@yahoo.com.br

Belém, 29 de junho de 2017.

Caro(a) leitor(a),

Seja bem vindo a este texto. Quero fazer um convite, antes de começar. Convite a um programa performativo de leitura. O que é isso? , você deve estar se perguntando. Explico.

Escrever este texto foi uma aventura performativa em escrita. Arrisquei-me. Agora convido você a fazer o mesmo. Em suma, gostaria que não nos permitíssemos domesticar, por mais estranho que pareça. Saíamos de nosso lugar de conforto: você não permite que eu o conduza por onde me for conveniente, mas por onde o acaso o puder levar e não tenhamos nenhum controle. É um jogo, percebe?

Ao invés de ler este texto na sequência em que se apresentam as seções, convido você a sortear cada uma delas e ir construindo um itinerário de atenção totalmente ao acaso e, provavelmente, irrepetível. Você entra em performance junto comigo.

Fique à vontade, muita gente tem medo de cobra, e eu sei que não é fácil perder o controle. Se quiser seguir como sempre faz, como sempre fez, vá, comece a ler em sequência. Se, porém, estiver enfeitiçado por este convite, bem vindo ao jogo. No mapa a seguir estão os títulos de cada sessão. Basta escolher sua prórpia ordem de leitura a partir dos títulos. Veja o que lê primeiro, depois volte e leia outra, assim por diante, até quando desejar. As sessões estão

[8] Mestre em artes (PPGARTES-UFPA). Atriz-pesquisadora, palhaça, doutoranda em artes (DINFER-UFPA-UFMG). Professora da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA-UFPA).

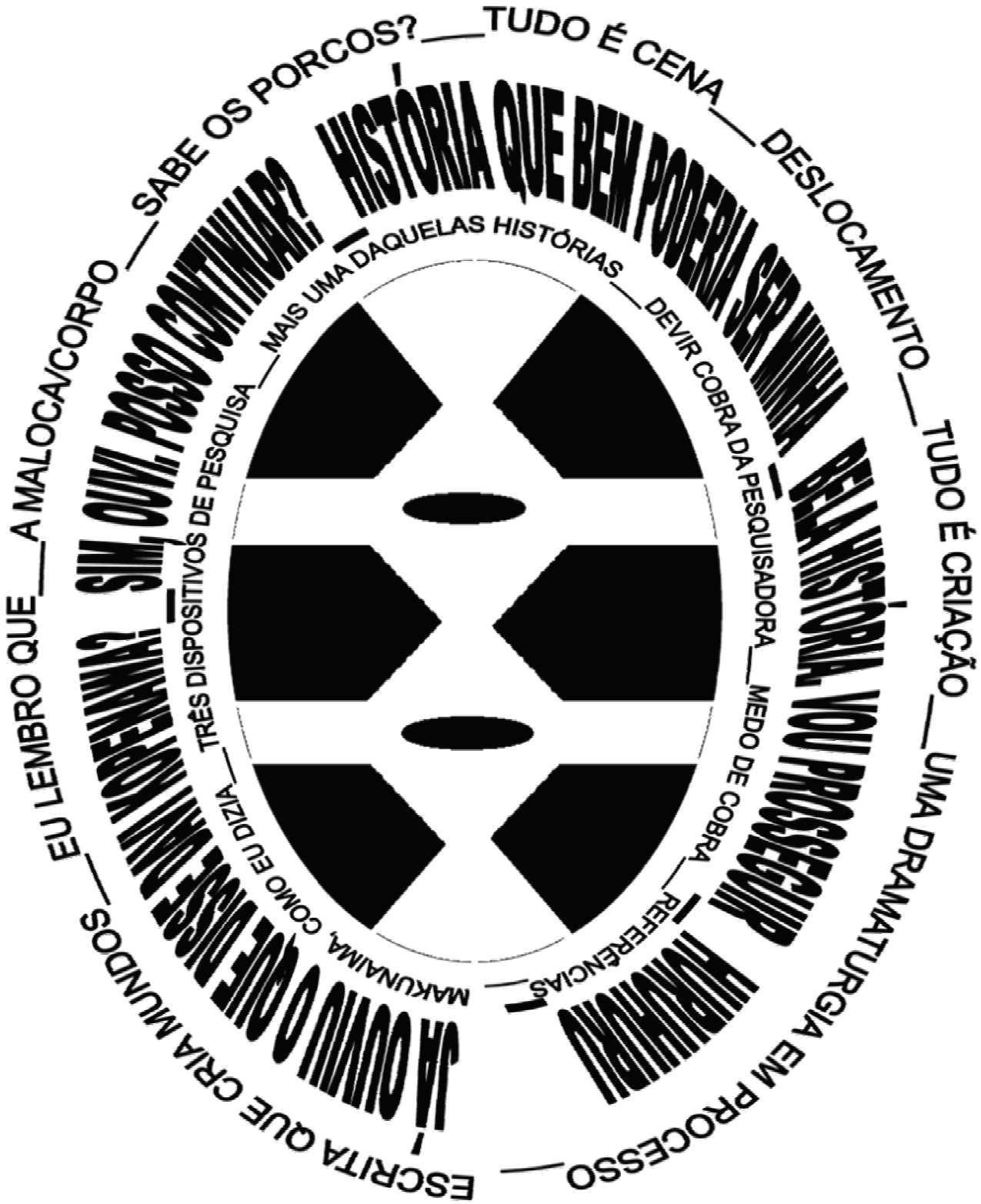
*apontadas em negrito, com letras bem grandes, ao longo do texto. Você saberá identificar onde terminam.*

*O que posso desejar é boa viagem. E coragem. Para todos nós.*

*Abraços,*

*Andréa Flores (legião)*

# MAPA


TUDO É CENA
DESLOCAMENTO
TUDO É CRIAÇÃO
UMA DRAMATURGIA EM PROCESSO
ESCRITA QUE CRIA MUNDOS
EU LEMBRO QUE
A MALOCA/CORPO
SABE OS PORCOS?
HISTÓRIA QUE BEM PODERIA SER MINHA
SIM, OUVI, POSSO CONTINUAR?
BELA HISTÓRIA, VOU PROSSEGUIR
JÁ OUVIU O QUE DISSE QUEM VIVENCIOU?
HIPOCRIBIO
MAIS UMA DAQUELAS HISTÓRIAS
DEVIR COBRA DA PESQUISADORA
MEDO DE COBRA
TRÊS DISPOSITIVOS DE PESQUISA
MAKUNAIMA, COMO EU DIZIA
REFERÊNCIAS

# ESCRITA QUE CRIA MUNDOS

> É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez.
> Tudo o que não invento é falso.
> Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.
> [...]
> Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.
> [...]
> Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria (BARROS, 2010, p.345-348).

Na palavra, teço minha poética, brinquedo de escrita, verdade que não reproduz, inventa. Que não nomeia, alude. Tenho a escrita como criação de mundos. Nela me fundo, re-existo, sou e deixo rastros para o outro. Ao tecer esta escrita, tenho poucos alguéns como destino. Quase-carta, eu a teço como pistas a algumas pessoas, não escrevo para todo o mundo, se não desisto. É, talvez, escrita para uma só pessoa: o mundo é grande demais. Escrevo como se estivesse em intimidade com essa gente, brincando com elas, em cena. A cena é meu lugar de intimidade, eu me revelo nela, eu entrego minha vida, descolo o que nunca foi inteiramente eu e devolvo radicalmente às zonas de vizinhança que compartilho com os outros. Escrita-que-inventa-cena, em intimidade. Perigosa intimidade. Acompanhe-me, se puder. Escrevo para quem pode acompanhar-me. Desta vez, corpo viajante pela floresta.

Meu corpogente de escrita é povoado de duplos. Tenho dentro de mim um oco, interno de meu ventre, maloca onde residem vários de meus duplos, a espiritizar-me. Aprendi com os Marubo, povo indígena situado no Amazonas e no Acre, junto a quem Pedro Cesarino (2011) escreve sobre a ideia do corpomaloca, cosmoca ou malocorpo. O corpo do xamã replica para dentro o espaço externo, a maloca. Maloca também pensada como corpo. Há conversibilidade entre corpo humano e maloca naquela comunidade. E eu penso que há em meu estado de criação nesta pesquisa.

# EU LEMBRO QUE

Durante boa parte de minha adolescência, participei de uma igreja Batista, que ficava perto de minha casa. Este não é um texto religioso, tenham calma. É sobre meus Intercessores de pesquisa.

Ocorre que toda vez que escuto falar em intercessores, lembro primeiro da igreja, para depois raciocinar com filósofos, seres de floresta, artistas. Intercessão era uma prática de cuidado e defesa espiritual. Interceder por algo ou alguém significava ficar em constante oração por isso, clamar, pedir proteção. Os intercessores deveriam estar ali, por detrás dos acontecimentos, garantindo com suas orações que tudo corresse bem. Havia um grupo que chegava mais cedo, no dia das celebrações, e se reunia em uma sala para interceder pela celebração daquela noite, até começar. Se eu não me engano, era um grupo fixo, mas qualquer um poderia participar. Era bom saber que alguém estava intercedendo por você ou por algo que você acreditava. Fui a um retiro espiritual uma vez- e eu ia em todos, todos os anos- em que a gente sorteava um papelzinho na chegada com o nome de algum dos presentes ali. Aquele seria alguém por quem interceder durante todo o período do retiro. Alguém por quem clamar, fazer orações, enfim, para que recebesse coisas boas ali. Ninguém deveria revelar quem era a pessoa do papelzinho. Só saberíamos ao final do retiro, quando, finalmente, se revelasse quem tinha sido a pessoa que gastou horas do seu dia pensando em pedir coisas boas para você.

Fiquei me perguntando, depois de ler os escritos de Maria dos Remédios Brito (2015) e Deleuze (2013), se os intercessores são essas figuras que fazem mediação, que protegem, que garantem que as coisas funcionem. Há, entretanto, algo de estranho aqui. Os intercessores parecem bonzinhos demais com minha comparação. Naquele retiro, eu tive pouquíssimo tempo, lembro bem, de

interceder pela criatura que eu sorteei, já que estava ocupadíssima comigo. É claro que, ao final, eu fiz toda a cena para a pessoa – que eu conhecia bem pouco – e que de repente virou, nas palavras que lhe dediquei, alguém que eu amava e com quem me importava, mesmo não sendo bem essa a realidade. Pelo menos ela ficou feliz, pensei. A imagem dos intercessores, misturada às minhas lembranças, faz lembrar esses seres que estão presentes impulsionando a ação, por vezes, como que nos protegendo do caos e do tédio, noutras nos lançando no abismo. O que fica entre os intercessores daquela igreja e as vozes que falam em minha pesquisa (aliás, muitas delas seres que a igreja ficaria horrorizada em ouvir falar) eu tento resumir em algumas palavras: presença; insistência; potência.

O que não fica é o ideal de bondade e serviço do bom cristão, ah, disso eu tenho certeza que não. Pelo menos os meus intercessores estão a alguns vários quilômetros de distância, mata adentro, dessa coisa toda. Por esse motivo, substituí proteção por POTÊNCIA, palavra que desloca meus intercessores a provocadores de devires, questionadores da forma acabada, da ideia do pensamento natural, instigadores de criação, dobras, conexões. Menos livrai-nos do mal, amém, e mais: que tudo seja movimento, amém.

Percebo pelo menos dois grupos de intercessores que me acompanham neste momento em pesquisa. O primeiro grupo atende mais diretamente ao que compreendo como intercessores, consistindo em séries de noções, pessoas e imagens que têm caminhado comigo em pesquisa-criação ao longo do tempo e parecem insistir em permanecer. Neste grupo, mapeio e invento séries de intercessores que percebo recorrentes em meu trabalho artístico e de pesquisa. No segundo grupo de intercessores, busquei elencar as parcerias mais recentes, embora não menos imbricadas a tudo o que arrasto em meu repertório de criação, presente no grupo anterior. São outras máscaras, desmontagens de um suposto

eu, provocadores de pensamento que emergem em meu momento atual de pesquisa. Para situar o leitor, posso simplificar os dois grupos explicando que o primeiro é mais antigo e recorrente, embora um devenha no outro.

Quaisquer que sejam, meus intercessores não estão prontos e acabados. Mesmo os que mapeio, ao longo de minha trajetória, os que invento estarem comigo a mais tempo, percorrem sempre linhas de fuga pelas quais se reconfiguram e jamais são os mesmos. Eles aparecem em uma linha de territorialização em momentos singulares de pesquisa-criação e escapam ao território pela linha de desterritorialização, seguindo as pistas acerca destas linhas que encontro em Suely Rolnik (2007). Cada um deles é, assim, uma série, coletividade que arrasta consigo outras noções, pessoas e imagens e não se configura como existência estanque, estruturada, decalcada em minha trajetória, em meu momento atual de pesquisa. Na sua qualidade de potência, cada série de intercessores repete, repete, e vai ficando diferente, escapando às territorializações. Diagramas corporificados em planos variáveis, intercessores são multiplicidade. Como ensaio de teatro, como espetáculo que continua a ser apresentado ao longo do tempo, como acontecimento performativo.

> Nesse percurso nada mais é fixo; nada mais é origem, nada mais é centro, nada mais é periferia, nada mais é, definitivamente, coisa alguma. Pode acontecer, por exemplo, de uma raiz ou uma haste principal tornar-se secundária e até desagregar-se; ou o inverso: uma secundária tornar-se principal. Uma multiplicidade substantivada, devires imprevisíveis e incontroláveis é o que vai constituindo o plano imanente ao diagrama que o rizoma, em seu nomadismo, corporifica (ROLNIK, 2007, p.61).

COMICIDADE
- COMICIDADE AMAZÔNICA
- EU É UM OUTRO

ESCRITA POÉTICA
- ESCRITA PERFORMATIVA
- ESCRITA DRAMATÚRGICA

AMAZÔNIAS
- ARTISTA AMAZÔNIDA
- ÓBIDOS/PA

CASA
- RESISTÊNCIA
- CORPO

WLAD LIMA
- MANOEL DE BARROS
- DELEUZE

CARTOGRAFIAS DE DESLOCAMENTO
- VIAGEM
- GEOGRAFIAS

A imagem que apresento acima procura capturar um coletivo de espirais que mapeiam os intercessores reunidos no primeiro grupo, aquele composto pelas dobras que têm me acompanhado, em constante devir, no repertório de pesquisa e criação que desenvolvo ao longo do tempo. As cores organizam as séries que giram no espiral. Esforcei-me por inventar intercessores que estão mais ao centro, mais próximos de meu redemoinho de criação, os que percebo com mais intensidade de presença no que faço, embora esta seja uma posição cambiável. Eles são atravessados por linhas de intensidade, que os conectam a outros intercessores, progressivamente mais distantes no espiral, que apontam para alargamentos do pensamento. Meu pensamento faz movimentos em todas as direções, expandindo o centro e criando outras zonas de conexão, para além do redemoinho central.

Como o movimento tomou tudo, preciso dizer, como alertei ao dialogar com Suely Rolnik, que essas posições não são estanques. O que é principal, o que ocupa o centro, pode tornar-se secundário e até desagregar-se da espiral. Da mesma forma, o que era secundário, o que ocupava segundas e terceiras circunvoluções do espiral, pode vir a tornar-se o centro. A imagem é uma captura, sujeita a movimentos. Nela, elegi como centros instáveis os intercessores *CASA*, *WLAD LIMA*, *CARTOGRAFIAS DE DESLOCAMENTO*, *AMAZÔNIAS*, *ESCRITA POÉTICA* e *COMICIDADE*.

Há algum tempo a casa, o espaço doméstico, de intimidade, causa-me atração e repulsa. Os afetos de atração estão relacionados a minhas obras poéticas, aos espetáculos que enceno nos últimos três anos, enquanto os afetos de repulsa encontro em minhas pesquisas acadêmicas. Esta repulsa lança meu corpo em cartografias de deslocamento, nome que resolvo usar para designar as cartografias que tenho realizado nos últimos seis anos, todas marcadas por trânsito, deslocamento, e, portanto,

afastamento de casa. A comicidade está entre intercessores que atravessam quase tudo o que produzo em escrita e cena, assim como a presença intercessora de Wlad Lima, como orientadora, diretora e amiga. Com ela, a escrita poética me atravessa com força, tornando-se objeto de estudo e um modo de assumir estratégias de escritura que realizo. Meu lugar de atuação, de vida, as Amazônias, tão plurais quanto mais mergulho nelas, não descolam de meu trabalho e eu as percebo pulsantes com intensidade que cresce ao longo do tempo.

Na imagem do espiral, ensaio, ainda, formas de conexão entre as séries. Os encontros entre as cores verde e vermelho, bem como entre roxo e azul, são ensaios de pensamento que talvez tentem capturar o que ocorre com todas as séries: a conexão, o imbricamento. Quando escolho uma imagem com múltiplos espirais para compor o movimento desses intercessores, estou na verdade desejosa de multiplicar os deslocamentos e as conexões possíveis dentro da imagem. Tenho vários espirais em um só e eles se encontram, conectam-se. Entre as séries vermelha e verde, por exemplo, situo a compreensão de que é a comicidade quem me faz voltar olhares para as Amazônias, ao mesmo tempo em que é adentrando nesse território que vou reconfigurando o riso em minha prática artística. No encontro entre roxo e azul percebo que a escrita poética atravessa minha trajetória como parte de meus movimentos cartográficos, já que a antropofagia de fontes poéticas e teóricas responde à necessidade do que descubro nos territórios, ao mesmo tempo em que me lançam em novos olhares e, portanto, novos mapas possíveis de serem desenhados em pesquisa. Ao fazer esse exercício de conexão entre séries, passo a perceber o emaranhado rizomático entre cada uma delas e percebo que as conexões tendem ao infinito, não havendo começo nem fim entre todas elas.

Os intercessores que me acompanham mais recentemente, neste momento atual de pesquisa, são vozes trapaceiras, monstruosas,

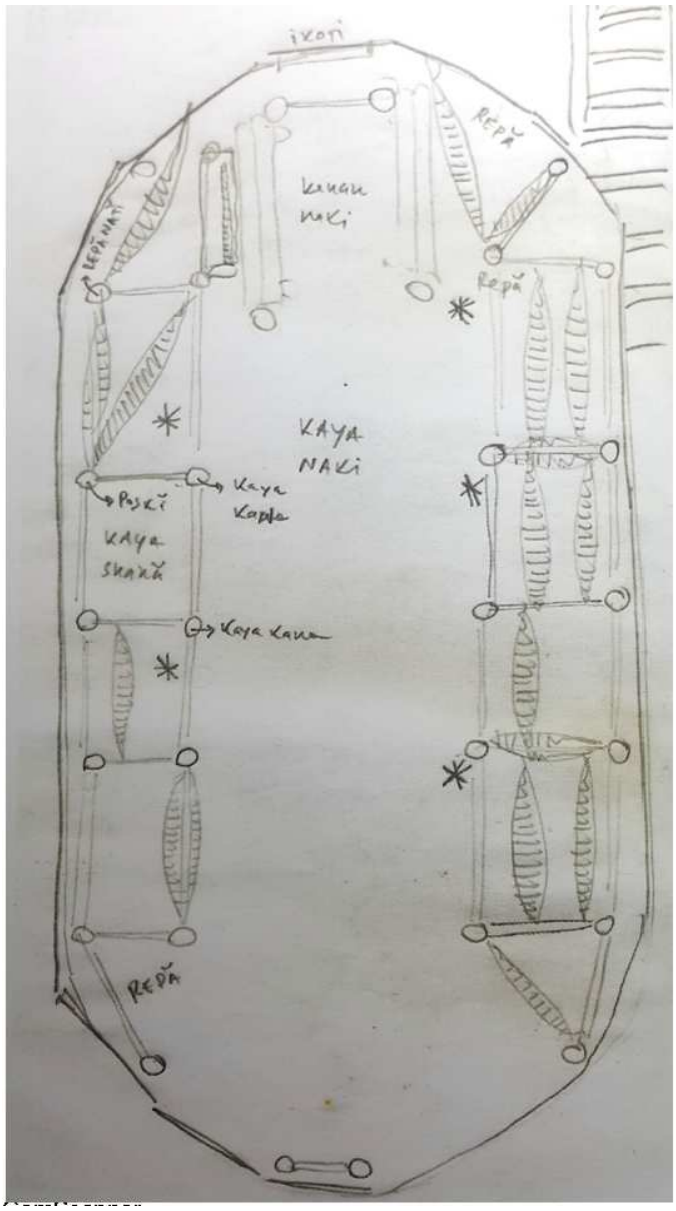
comilonas, libidinosas, assustadoras. Às vezes, bobas. E são muitas, sempre muitas. Os Intercessores me alargam e fazem absurdezas com meus contornos. Eu é uma legião. Aí eu lembro de outra história que aprendi na igreja. Uma passagem bíblica em que Jesus chega em uma cidade e encontra um homem com espírito imundo, que vivia gritando e se cortando entre os sepulcros da cidade. Ele ordena que o espírito deixe o homem, o homem se prostra diante dele e pergunta o que Jesus quer, que não o atormente. Aí ele pergunta para o homem: "Quem é você?". O homem responde: "Legião. Porque somos muitos". Os espíritos são lançados a uma manada de porcos que estava por ali, cerca de dois mil, que, ao receberem os espíritos, se lançam num precipício, em direção ao mar. E o homem se viu livre. Amém.

## A MALOCA/CORPO

> A planta da maloca marubo é também pensada como um corpo humano: a soleira (*shovo ikoti*) da porta principal desenhada acima é a boca (*ána*); o pátio central (*kaya naki*) é o ventre (*shakĩ*); os caibros laterais (*kano*) são as costelas (*pichi*); as traves centrais da maloca (*pechkẽ*) são os ombros (*shawã paiti*); o traseiro (*poĩkiri)* é a entrada das mulheres (*repã*), ao passo que a cabeça (*mapo, anakiri*) é o espaço entre os dois bancos masculinos (*kenã naki*); as duas laterais externas (*shovo pemane*) são as costas (*petxiri*) (CESARINO, 2011, p.53).

O corpo é habitado de duplos, de entes que se tornam habitantes internos na constituição da pessoa marubo, em especial os xamãs. Há a carcaça, o corpo, mas também os outros que vêm morar na maloca/corpo, com os quais se estabelece relação de parentesco. Replicar o espaço externo no interior implica, assim, mais do que ser uma totalidade constituída de partes, numa replicação das dinâmicas do parentesco para distintas posições (CESARINO, 2011).

DESENHO ESQUEMA DA MALOCA MARUBO



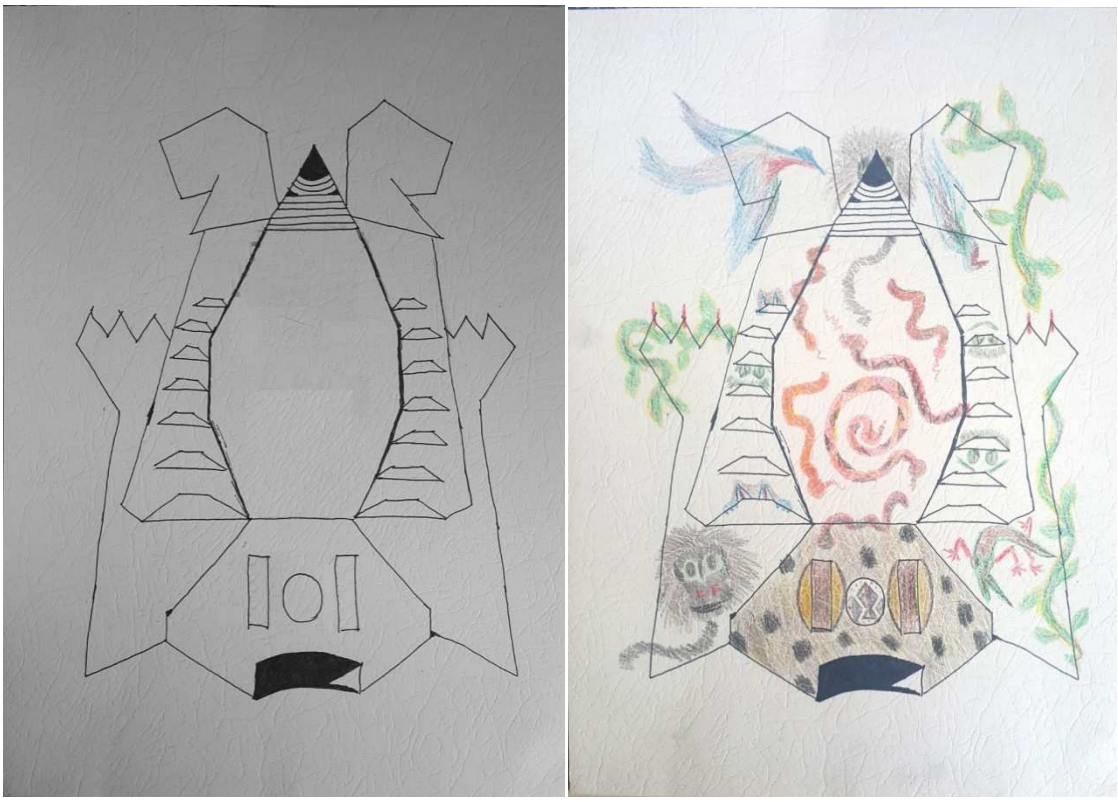

FONTE: CESARINO, 2011.

Quanto maior o contato com o mundo xamânico, mais espiritizada se torna a pessoa marubo, mais maloca é. “Nosso oco espiritizado é uma maloca”, diz um marubo a Pedro Cesarino (2011, p.36), referindo-se ao processo de ser transformado ao ser habitado por outros, de replicar o fora no dentro. Oco diz respeito ao interior do corpo, o dentro físico, por vezes traduzível por interno do ventre. É nessa complexa dimensão interna que habitam os duplos. É também nesse espaço, e junto

aos outros que constituem a pessoa e formam sua inteligência, que ocorre a atividade de pensamento, cujo significado está atrelado à noção de princípio vital, sem dicotomias entre pensar e viver, pela palavra *china*. A noção faz referência espacial, acrescida da atividade de pensarviver, de maneira que é melhor traduzível por peitopensar, “um pensamento visual ou uma imaginação, cuja sede, aliás, é o peito e não o cérebro” (CESARINO, 2011, p.39).

## SABE OS PORCOS?

DESENHO ANTROPOMÓRFICO INSPIRADO NA MALOCA MARUBO E SUA ESPIRITIZAÇÃO PELOS DUPLOS. EU QUE FIZ.



FONTE: Arquivo Pessoal, 2017.

Não penso com a mente, penso no corpo inteiro e localizo no peito.Nessa árdua tarefa de existir, de peitopensar, aciono os duplos a que pertenço e que espiritizam a carcaça a escrever.

Aqui, os duplos são o corpo ou suas afecções. Agenciamentos entre a sujeita e o mundo da floresta, que vou adentrando devagar, são exterioridade que entram em contração e povoam-me. EU já não faz sentido como individualidade, os fluxos são muitos: devir onça, cobra, macaco, sapo, mucura, morcego, outros parentes. “Quem é você, artista-pesquisadora?”. “Legião. Porque sou muitos”. É o momento em que convido os parentes a entrarem. Escrita acompanhada, espiritizada. Não é espiritualizar. É espiritizar mesmo, transformar, alterar a pessoa, isso é o que fazem meus duplos comigo. Quando escrevo, eles estão em evidência. Os parentes já estão na maloca, meu oco, no corpo, o corpo. Quer entrar, parente?

Eles não mudam apenas meus verbos. Eles me alteram por completo. São outras vozes que falam através de mim, ou melhor, são outras vozes através das quais eu falo. “Passagem secreta da infância para outros estados de si. Brinca-se de estar possuído, descontrolado, implodido”, como diz Rosane Preciosa (2010, p.79), sobre os estado febris da infância, momentos de passagem a estados indisciplinados, inadequados, que contrariam forças de repetição a que tendemos a nos submeter. É mesmo como febre, com doença, essa condição provocada pela visita de outros à minha maloca, que entro em estado de escritura. Não se trata, como acontecia com aquele homem da narrativa bíblica que eu lembrei, de possessão, ou incorporação, mas de excorporação, fazer o duplo passear em territórios sociocósmicos e transmitir mensagens. Ou encorporação, fazer a voz de outros entes falar por meu corpo, depois de haver estado entre eles. Minha escrita, minha cena, exasperam esses estados.

É sobre Makunaima que escrevo. Mas o escrito, ardendo em febre, parece tê-lo encorporado e fala por sua voz. Ou de outros. Não me torno outros. A disjunção não cessa de acontecer, não há metamorfose. Mas há diferença. Eles me afetam, eles são meu afeto. Ô, parente, bem vindo à casa! A sujeita devém outro,

num extravio de si que a deixa diferente do que estava antes. Eu é um outro. Outro como dobra da escrita, da cena. Dobra, afecção, multiplicidade, ambiguidade ontológica, são modos diversos de habitar o Estado da escrita-corpo: todos aludindo à exterioridade e à multiplicidade de pontos de vista. François Zourabichvili (2016), ancorado na filosofia de Deleuze, ajuda-me a compreender o que acontece aqui.

## TUDO É CENA

Tudo aqui é cena. Faço uma etnopoética encorporada de epistemologias do riso na Amazônia de floresta profunda. Meu desejo é cartografar, em rastejos de cobra, essa criação, a partir de conhecimentos inventados junto a pistas cômicas que encontro em mitos e sociabilidades ameríndias na Amazônia de floresta profunda. Em busca do riso, encontro, invento epistemologias, modos de (re)conhecer o mundo a partir do riso da floresta, junto aos quais busco criar, em cena, máquinas de desocidentação de meu corpo cômico.

Faço criação cênica, acompanhada de um memorial, que também é criação, em performances escritas. A poética é uma composição de capturas, afetos que ressoam no corpo da pesquisadora, implicados em correspondências não causais, conectados, reunidos, inventados, em um configuração possível, a cena. O memorial é um mapa de enunciados acionados na criação, que tanto comunica o que faço em cena, quanto deseja desterritorializar-se para o outro, ajudando outros pesquisadores em arte a construir suas próprias máquinas. Mapa sobre mapa, disparador, desguia, aparelho, convulsão para outras aventuras.

Tenho pensado a poética como acontecimento. Acontecimento: atravessamento de camadas de tempo, sem lugar no tempo, algo que não cessa de passar. Acontecimento, *happening*, momento, instante. Em cena, afetos que resultam de forças captadas nos

escritos e nas viagens, recapturados, que devém outros afetos e tornam-se blocos de sensações. Escritos que advêm de temporalidades diversas, passados mais ou menos recentes, que se atualizam no corpo da pesquisadora e devêm outras conexões possíveis.

Tempo fugidio, como o espaço da pesquisa. A geografia com que opero é poética, performativa, resulta de ação, de experiência ativa. Não se trata de um espaço delimitado no mapa convencional, mas de espaços que vão surgindo conforme a habita.ação da pesquisadora no território, inventando a geografia. Se, por um lado, a região amazônica ocupa um lugar determinado nos mapas convencionais, por outro, em meu mapa, o que aprendo entre saberes amazônicos é misturado a noções, conceitos, imagens e poéticas de outros espaços que ultrapassam a região delimitada.

Além disso, atravesso escritos e poéticas que não estão centrados em uma comunidade indígena específica, nem em um grupo linguístico, ou outras classificações oficiais do território indígena amazônico. Ao mapear as pistas que procuro, nomadizo de uma comunidade a outra, entre camadas de tempo também diversas. Mover-me pela mata, entrar na floresta Amazônica, sequer designa necessariamente um movimento real de deslocar-me até determinadas comunidades. Meu acesso, minha viagem, acontece, em grande medida, entre escritos de outros que já fizeram esse deslocamento.

O nomadismo da pesquisadora, então, é da ordem do poético e acompanha os afetos provocados em meu corpo, verdadeiras saídas de meu lugar de origem, a partir da experiência de quem já esteve, por exemplo, entre indígenas do Pará, do Acre, do Amazonas, de Roraima, da Amazônia venezuelana. Falo em adentrar a floresta principalmente por essas vias, trajetos que se formam para além das vias convencionais de acesso a um lugar. São percursos performativos, inventados, acionados para esta

experiência. A pesquisa não tem, assim, um onde fixo, impossível neste objeto movente, fronteiriço, poético.

Nesses meandros, eu sou um dos lugares da pesquisa. Casa, maloca, corpo. Em cada cômodo, habitação de um ou mais duplos, atriz encorporada. Transitar pela maloca é como caminhar por entre as espiritizações que atravessam meu corpo em pesquisa, enquanto as pessoas que tenho como público são outros desses entes que eu convido para entrar, em meu corpo, na casa. O desenho da casa espiritizada, povoada de entes, é também esse entendimento sobre a poética.

O momento, agora, é de experimentar outra casa e outro modo de estar em casa. Casa-corpo, ente vivo, MALOCA. CORPOMALOCA. Eu a habito, em cena. Eu sou a casa e sou também todos os entes que transitam no corpomaloca de pesquisa.

## DESLOCAMENTO

- Estás fugindo de alguma coisa, Andréa?
- Não. Por quê?
- Estás perdida?
- Não. Por quê?
- É o que parece. Tu moras por aqui?
- Não.
- E o que fazes aqui?
- Eu não procuro alguém, se é o que quer saber.
- Estás caminhando?
- Caminhando pode ser uma palavra.
- Movida por? Procuras alguma coisa?
- Eu procuro por uma floresta.
- Tu pareces tão decidida do teu caminho. Que floresta?
- Disseram que existe por aqui.
- Quem te disse?
- Eu num sei bem. Eu num sei bem como explicar.

- E como é essa floresta?

- Ela deve estar na longa lista de coisas que não se explicam. Não estará nas coisas quentes. Nem nas vontades. Na minha vontade. (Adaptado de Inhain, 2013, p.2, citado por Lyra, 2015, p.186).

# TUDO É CRIAÇÃO

> É preciso dizer-lhe que tua casa é segura
> Que há força interior nas vigas do telhado
> E que atravessarás o pântano penetrante e etéreo
> E que tens uma esteira
> E que tua casa não é lugar de ficar
> mas de ter de onde se ir (MARTINS, 2016, p.59)

Empresto dos Marubo, povo de língua pano, habitante de região entre o Acre e o Amazonas, a noção de corpomaloca, a partir da qual crio minha presença em cena, em pesquisa. É junto a eles também que Cesarino (2007) escreve acerca do destino de cada duplo após a morte do xamã. Deixar a carcaça para ascender a outras moradas, terras-espírito, é algo de importante que acontece com certos duplos. Deixar a casa, no final da vida. Em minha poética, a casa e os seres de riso Makunaima não são lugares de ficar.

A imagem do corpomaloca, assim como cada um desses seres a espiritizar-me, provocam deslocamentos, movimentos, em meu pensamento. E a criação cênica e escrita que acontece já é outra coisa, devém outro, produzindo alianças, mas também bifurcações e substituições. Meu desejo, em criação, não é reproduzir ou ser porta voz das epistemologias do riso da floresta. Elas existem mata adentro e há multiplicidade de vozes que falam com esses saberes. Para, além disso, a escritacena se constitui por captura e roubo. Deixo-me habitar pelos entes da mata, eles modificam a casa e devolvo dobras. Minha casa é segura, mas não é lugar de ficar: o que tenho são linhas de fuga que me lançam

noutras direções, noutros atravessamentos, que misturam tudo o que encontro pela casa e lanço para fora, para o olhar do outro.

A geografia poética desta cartografia ofídia, espaços inventados pelos quais circulo no trajeto rastejante do mapa, está em conexão heterogênea, semelhantemente à noção de tempo em Deleuze. Misturada às discussões que François Zourabichvili (2016) propõe acerca do assunto, digo que a atriz, em escritacena, é a diferença "em si". Ela conecta dimensões heterogêneas de tempo e espaço, que, no entanto, se conectam umas às outras pelo acontecimento que é instaurado nas peles do corpo em cena e nas peles de papel escritas, nas quais há dissolução do marasmo identitário pautado em oposições. Não acredito nas oposições, nas identidades confinadas. O ocidental e o indígena, a Amazônia que vivo e as Amazônias de floresta, indígena e não indígena.

A atriz só existe diferenciando-se, num processo de identificação que somente consiste no diferir de si e no dividir-se, mudando de natureza: sou eu, sou eles, sou bichos, sou Apurinã, Kaxinawa, sou Tembé, sou Yanomami. Meu si só existe por esquartejamento, impessoal e inqualificável. Numericamente uma, formalmente múltipla (sou bastante formal) numa diferença interna que deixo à disposição do olhar do outro. É por esse processo que sou habitada, como casa, por tantos seres, sem, no entanto, tornar-me por completo nenhum deles, já que somos, em multiplicidade, um só, diferença em si, em mim.

Isto é um princípio ético e poético da pesquisa em cena: cada um dos seres que encorporo, cada ritual que aciono, ultrapassa a representação. Digo que meu desejo é seguir para além da cópia, imagem fiel, decalque, do que acontece de fato no cotidiano da comunidade e do que é cada ente, cada bicho. O mundo da criação poética é de captura, não de clausura: captura o bicho no corpo e, juntos, já somos outra coisa, sem intentar deixá-lo preso à forma que lhe dou. Somos "parecidos",

*igiábisai*, na língua dos Pirahã, comunidade indígena do Amazonas. Parecer é expressão da concepção cosmológica desse povo, de acordo com Marco Antonio Gonçalves (2001), cujo pensamento não ocorre por antítese, oposições, contrastes de ideias, mas por comparações que aproximam diferentes seres e ideias.

*Igiábisai* é conceito-chave para o entendimento da maneira como esses indígenas organizam o Cosmos, estabelecendo elos entre diferentes objetos: "a areia da praia é grossa e 'parece' farinha; a areia da praia é preta e 'parece' café; a nuvem 'parece' papel". Dessa forma, se constroem novas relações e sentidos, essenciais para por em comunicação os diversos patamares que compõem o mundo. Para os pirahã, o Cosmos é formado por incontáveis patamares, acima e abaixo do patamar ocupado pelos pirahã: primeiro e segundo patamares celestes, primeiro e segundo patamar subterrâneo e por aí segue. Cada um deles é habitado por entes e composto por paisagens e hábitos diversos do patamar em que habitam os pirahã. É pela comparação, pelo "parecer", que os indígenas colocam as diferenças em relação. Assim, por exemplo, o segundo patamar subterrâneo não tem o mesmo tipo de rios e vegetação com que os pirahã estão acostumados, mas é possível ter ideia de como as coisas se parecem por lá.

> Neste patamar o rio é largo, 'parece o Rio Madeira', mas não tem a floresta circundante. A vegetação é, na maior parte, composta por pés de caju que embora produzam frutas grandes e brancas, são bem baixos e de cor vermelha. Os outros vegetais são árvores altas, sem folhas, 'retas como madeira feita com motosserra'. A terra é branca, designada *apoabi*. Os lagos são pequenos, denominados *tsipisi*; têm a água tão doce, que 'parece mel, uma água grossa'. As praias são estreitas e de areia grossa ('que parece farinha'), de cor vermelha (GONÇALVES, 2001, p.160).

Mesmo os animais possuem características próprias de um patamar para outro. No primeiro patamar celeste, a onça pintada recebe o nome de *appaoge*, que significa "cabeça grande", porque

lá tem cabeça grande e corpo pequeno. Nada é exatamente igual entre os patamares, mas o "parecer" coloca a todos em relação, em um universo de comparações, capaz de criar vinculação entre os seres, produzindo diferenças por semelhanças ou, como prefiro dizer, diferenças por repetição. A ligação favorece outras possibilidades de significação, comunicando patamares distintos, numa operação onde todas as coisas não possuem sentido intrínseco, mas somente o adquirem na relação, na simultaneidade das diferenças.

> Sou
> o que não-fui
> Fui
> O que não-sou
> Existo
> Porque não-sou
> nem fui?
> (PAES LOUREIRO, 2017, p.144).

É por essa via que reconheço intercessores, não personagens, em cada ser que aciono em cena para narrar sua história cômica ou para provocar devires em meu corpo. diferença. Makunaima, Wahari, Sheheru, Maíra, Paketawã, Nabixõm, Abaisi, Onça, Cobra, Macaco, Mucura, Morcego. Legião. Eles me povoam e provocam, eu os desmonto, duplicação sem semelhança. Não são eles, mas o que eles devêm em meu peitopensar. Tudo o que vai à cena fica entre: entre a pesquisadora de Amazônia urbana e os seres de floresta, entre meu corpo e Makunaima. Nesse movimento, tudo se mistura, articula e deforma.

Tudo se parece, tudo perde a oposição. O que eu produzo são monstros.

> Nessa zona, onde já não se sabe mais quem é o filósofo e quem são os Intercessores, pois já estão atravessados, dobrados, maneirismo de uma criação contínua, a potência do falsário não produz forma, mas transmutação, deformação. [...] O suposto "eu" do filósofo entra em cena e prolifera a sua explosão por via dos seus Intercessores, e esse suposto "eu" se distribui em máscaras, em personagem, causando em cada intercessor

> uma variação, uma desmontagem, em que os monstros vão sendo proliferados pelos da diferença (BRITO, 2015, p.371-372).

Meus intercessores mais próximos, os que me acompanham neste momento de pesquisa, são, assim, as máscaras, os falsários, a quem deformo e com quem me pareço ao longo da poética cênica que os encorpora. Não há imitação ou transformação física da humana em animal ou ente mítico. O que há é um atravessamento íntimo de fronteiras, usando aqui termos de Maria Esther Maciel (2011), no qual fico aberta a formas híbridas de existência, a que chamo de estado de criação. Existência aberta, corpo escancarado: é o que meus intercessores fazem comigo nesta pesquisa.

# UMA DRAMATURGIA EM PROCESSO

Minha poética segue em construção por duas vias. A primeira consiste em pequenos experimentos narrativos, que realizo como comunicações de pesquisa, diante do olhar do outro. A segunda consiste na construção dramatúrgica, acompanhada do caderno de encenação do processo. Até aqui, vivendo as duas vias de criação, concebo o espetáculo dividido em ações fixas, ações de passagem e ações de jogo. As ações fixas acontecem sempre, iniciando e terminando o espetáculo. As ações de jogo são um conjunto de (até agora) treze cenas, entre as quais quatro serão escolhidas pela plateia para acontecer a cada dia, mediante um jogo proposto pela atriz. Por fim, as ações de passagem fazem conexão entre as ações de jogo e também ocorrem todas as vezes que o espetáculo acontece.

(Há uma cesta de bananas. Sempre que a atriz narra trecho da poesia de Manoel de Barros, ao longo do texto, o faz com banana na boca, fala “de boca cheia”).

Naquele tempo, quando Mário de Andrade não era nem projeto de nascimento, Makunaima nasceu no mato, por terras indígenas de Roraima. Faz muito muito tempo, sem que possa precisar o quanto. Na verdade, esse tempo não se mede no relógio, nos anos, nem pelo esforço dos arqueólogos. Esse tempo é só passado, talvez antes do passado, quando nenhum registro de tempo nosso cabe. Tempo dos antepassados, tempo em que bicho, planta, tudo parecia que era gente, se comportava feito gente e tinha poderes xamânicos, porque podia transformar a si mesmo e às coisas, mudar a aparência e o funcionamento das coisas no mundo e tornar as coisas como são hoje, no tempo do tempo que se conta, que se estima.

O tempo de hoje é diferente do tempo do mito. O tempo de hoje é o que a gente jura que só a gente é que é gente. Makunaima não tem certidão de nascimento, nem idade. Ele é antigo, muito antigo. Nascido bem antes da gente dividir as coisas em novo e antigo, e de registrar nascimento em papel que é pra não esquecer nunquinha, nunquinha do dia em que a gente veio ao mundo. Papel para depois poder apresentar quando as pessoas duvidam que a gente é nascido, mesmo vendo bem na frente. Por isso, as coisas que Makunaima faz desde o seu nascimento são ilógicas. Ilógico: improvável, incerto, in...decente. Hoje, achamos que coisa lógica é ter papel para provar que a gente nasceu. Ninguém confia no que a gente diz, nem no que seus próprios olhos veem. Índio também duvida do que vê, mas é porque sabe que a maneira como a gente vê as coisas é só uma das formas de ver essas mesmas coisas. Tudo é ambíguo. Branco não. Branco duvida porque as coisas fogem da mente. Branco desenha e fixa palavra em pele de papel, se não esquece ou faz que esquece. Se não tem imagem de papel, é porque nem nasceu.

# JÁ OUVIU O QUE DISSE DAVI KOPENAWA?

> Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.75).

# SIM, OUVI. POSSO CONTINUAR?

Makunaima veio ao mundo na floresta amazônica. Ele não nasceu em São Paulo, nem no modernismo brasileiro. Modernista era gente de asfalto. Ele é ser de mata, Tem muito ser de mata por estas bandas. Como são muitos os indígenas que sobrevivem na Amazônia, são muitos também os seres que habitam a vida deles. Tem ser que se vê, mas também tem ser que vive é na palavra dos outros. Seres que eles conhecem pelo que lhes contam os mais velhos e os que conseguem ver além, os xamãs. E eles não esquecem porque têm memória longa e forte. Makunaima é um desses, Ele vive das histórias que contam dele, no meio de quem ainda acredita nas coisas que se diz. “Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas” (BARROS, 2010, p.347). No começo do século XX, um alemão branco[9] esteve pelas terras de Roraima e ouviu essas histórias. Não sei se ele acreditou, mas registrou, escreveu e elas ganharam o mundo, o mundo dos brancos. Então o que o mundo passou a conhecer é o que e como o alemão conseguiu ouvir, contar, Já é um começo. Porque dizer que o alemão contou bem as histórias é arriscado. Quem conta bem mesmo essas histórias é o xamã. Makunaima não é só o

[9] O "alemão branco" a quem o texto faz alusão é Theodor Koch-Grünberg, etnólogo e explorador nascido na Alemanhã, que registrou e publicou, pela primeira vez, narrativas indígenas sobre Makunaima, recolhidas por ele em expedição junto a etnias situadas em região entre o monte Roraima e o médio Orinoco.

que dizem que ele fez. Makunaima está na voz e no corpo do narrador. Isso eu nunca vi, porque nunca fui lá perguntar. Um dia, e esse dia está próximo, eu vou. O alemão foi lá. O que sei de Makunaima, por enquanto, foi o que o alemão contou. E eu acreditei, agreguei no peito, porque parecia bastante verdadeiro. Que nem a história do sapo, que o Wajuru contou para o branco.

Makunaima nasceu sem papel para provar. Ele nasceu do improvável, do imprevisto, do que não dá para entender. Da insensatez. Como se tudo isso fizesse parte do mundo, mesmo a gente achando que não faz.

> *Nascimento da palavra:*
>
> Teve a semente que atravessar panos podres, criames de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarias de peixes, cacos de vidro etc. – antes de irromper.
>
> Agora está aberto no meio do monturo um grelo pálido.
>
> Não sabemos até onde os podres o ajudaram nessa obstinação de ver o sol.
>
> Ó absconsos ardores!
>
> É atro o canto com reentrâncias que sai das escórias de um ser.
>
> Os nascidos de trapo têm mil encolhas...
>
> *P.S.* No achamento do chão também foram descobertas as origens do vôo (BARROS, 2010, p.240–241).

Foi assim mesmo. E desse jeito ele foi crescendo e sobrevivendo, não como cresce a gente, na cronologia do tempo, no desenvolvimento crescente que a gente jura que as coisas têm. Ele cresceu em partes: um pouco nessa história, depois noutra ele volta, Numa história ele morre, depois já volta a viver. E só depois é que sabemos o que se deu num dia qualquer, sem importar se foi antes ou depois daquela morte. Muita gente acha que contar as coisas assim, do avesso, é insensatez, contar sem arrumar tudo direitinho, como a gente jura que as coisas estão.

Insensatez é dizer que Deus erra, o herói também. E que mesmo sendo Criador, pode ser que ele tenha criado quase sem querer, ou até destruindo o que havia antes. Ou, pior ainda, que ele criou para sacanear alguém. O criador não sacaneia, não, não, não. Ajoelha e reza três ave-marias para pedir perdão, que Ele é bonzinho e vai relevar. Só que com Makunaima é diferente.

Quando criança, quando adulto, quando criança de novo, morto e ressuscitado, ele não se arruma. Makunaima é sinônimo de tudo o que é desajeitado, desalinhado: tronco de árvore não é lisinho, folha não é plana e a coisa mais difícil de achar na natureza - já até ouvi dizer que nem tem - é linha reta. A natureza inteira sonha, deve ser por isso. “Não tenho pensa. Tenho só árvores ventos passarinhos – issos” (BARROS, 2010, p.412).

Não se sabe ao certo que tipo de gente era Makunaima, já que, com certeza, não era igual a gente, uma vez que gente assim que nem a gente nem existia, minha gente. Na história Wajuru que eu soube pelo branco, a mulher que surgiu a partir do sapo vivia com o homem, igual costume de gente. Mas, se prestar bem atenção, tem coisa estranha no que ela faz. Ela só come saúva, faz multiplicar comida e ainda parece ter uma sensibilidade diferente na língua. Não me parece o tipo de gente que se possa comparar em tudo com a gente. Ela devém outro modo de gente.

Arrisco dizer que com Makunaima era assim também. Ele era gente igual tudo no mundo, antes que tudo virasse o que é hoje. Igual e diferente, porque uma coisa não anula a outra e porque toda a gente desse tempo era diferente da outra. Ele era então todo assim que nem a natureza. Só que mais. Makunaima era demais traquino, trapasseiro, malino, cheio de vontade, bobo, safado, tarado, des–reto. “Prefiro as linhas tortas, como Deus” (BARROS, 2010, p.337). Não dá para entender nada disso com o mundo como é hoje. Porque traquino, hoje em dia, tem nome de hiperativo. Trapasseiro tem nome de político. Malino é como chamam aquele

sujeito que vive pela rua lá perto de casa, às vezes pelado, sempre sujo, que bate em quem chega muito perto, de tão cansado de apanhar do mundo. E tarado deveria, mas não vai para cadeia. Às vezes. Só que nada disso era isso quando Makunaima viveu. E muitas dessas coisas ainda não são isso entre os indígenas no meio dos quais ele nasceu. Uma delas eu tenho quase certeza de que é bem diferente do que é na cidade que a gente jura que é avançada: os criadores estão bem longe de ser bonzinhos e corretinhos.

Makunaima é um criador. Ele corrompe o silêncio que os brancos inventamos para a palavra "Criador".

> Bom é corromper o silêncio das palavras. Como seja:
>
> *1. Uma rã me pedra* (a rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.)
> *2. Um passarinho me árvore*. (O passarinho me transgrediu para árvore. Deixou-me aos ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia de dia e me desperta nas manhãs.)[...]. (BARROS, 2010, p.358).

Ninguém condena Makunaima por ter feito as coisas que fez, por ser corrompido, transgredido. Pelo contrário. É assim que eles conseguem se reconhecer uns aos outros e a si mesmo. Makunaima criou arraia para ferrar o irmão, fez a forma do tronco da árvore Samaumeira amarrando seu rival em um amor frustrado e até fez algumas mulheres terem seio em forma de cone, que dizem que é feio, mas eu nem acho. Se não fosse por Makunaima, por ter derrubado a grande árvore que supria de alimentos aqueles povos de Roraima, numa grande traquinagem, eles não teriam aprendido a plantar e cultivar a terra. Dá trabalho, mas é coisa muito importante de se reconhecer para quem vive da terra. Ele fez tudo isso nas histórias e no corpo do narrador, do narrador de mitos, de quem os indígenas riem,

riem, riem, quando veem narrar. A narrativa do mito diferonceia-se de tudo o que se pode simplesmente escrever a respeito.

Só que as coisas que Makunaima fez não ficaram só ali. Elas ajudam a pensar, a onçar outras coisas. “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (BARROS, 2010, p.348). Coisa interessante e des–reta é saber das coisas rindo. Logo essa coisa de saber das coisas, que por aqui a gente jura que é coisa séria. Sério não como importante, ou caprichado, sério como carrancudo mesmo, mal amado, todo de branco, estetoscópio no pescoço, caneta na mão, receita de remédio na frente e olho que nem olha para o doente. Sério como quem acha que, só por pensar como filósofo grego, ao invés de onçar com Makunaima, só por isso, é mais importante.

> Uma rã se achava importante
> Porque o rio passava nas suas margens.
> O rio não teria grande importância para a rã
> Porque era o rio que estava ao pé dela.
> Pois Pois.
> Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
> Desterrada no canto de uma rua, talvez para um
> fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais
> importante do que o esplendor do sol nos oceanos.
> Pois Pois.
> Em Roma, o que mais me chamou atenção foi um prédio que
> ficava em frente das pombas.
> O prédio era de estilo bizantino do século IX.
> Colosso!
> Mas eu achei as pombas mais importantes do que o
> prédio.
> Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira
> dos Andes.
> Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira
> dos Andes.
> O pessoal falou: seu olhar é distorcido.
> Eu, por certo, não saberei medir a importância das
> coisas: alguém sabe?
> Eu só queria construir nadadeiras para botar nas
> minhas palavras.
> (BARROS, 2010, p.407–408).

## HISTÓRIA QUE BEM PODERIA SER MINHA

Eram dois irmãos gêmeos, de três anos. Um dia, um dormia com a mãe, no quarto deles. O outro com o pai, na cama do casal.

O pai passou mal, a coluna travou, ele não conseguia se mexer. Não tinha a quem recorrer se não ao filho. Ele acordou o pequeno devagar e disse: “Filho, vá lá com a mamãe e diga que o papai está precisando de ajuda. É sério”. O menino, mais que depressa, foi até a mãe e comunicou o recado exatamente como recebido. A mãe socorreu o marido, sob os olhos atentos do filho que não voltou a dormir, enquanto o pai também não descansou. No dia seguinte, depois de ir ao médico, o pai chegou em casa e abraçou o garoto. “Meu filho! Obrigado! Você é meu herói. Você quer ser o herói do papai?”. A resposta veio imediata. “Não, papai, eu só quero ser criança mesmo”. É que o garotinho já entendia muito bem que sua importância era suficiente por ser o que ele já era, nem precisava de aumentativo.

## BELA HISTÓRIA. VOU PROSSEGUIR

Tudo o que Makunaima faz é muito sério, é importante. Só não é carrancudo, ah isso não. Tenho minhas dúvidas, cá com meus duplos, se ele gostaria de ser chamado de herói. Peitopenso que ele se basta em si mesmo, que já é importante assim. Nem precisa de adjetivo. Herói é adjetivo de branco. Makunaima é o que é. Acho também que não usa roupa branca, parece mais que está pelado. Nuzinho, igual aquele homem fica, o malino lá da rua perto de casa. Coisa mais difícil é ver índio nu, hoje em dia. Mas não é difícil ver eles rindo. Nas tarefas cotidianas, nas reuniões, até nos rituais. É o que muita gente diz, muita gente que já foi lá para ver. E não é só em Roraima não. Por toda a Amazônia, aqui e acolá, dá para ter notícias de coisas assim. É diferente de um lugar para outro, mas não é por isso que não se pode dizer que não se repete, porque uma coisa não anula a outra, isso já combinamos aqui. “Repetir repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo” (BARROS, 2010, p.300).

E tem mais. Makunaima existe nas histórias da banda dos povos que vivem ao redor do Monte Roraima, mas, isso também soube por quem já esteve por dentro da floresta, há outros seres que se comportam de um jeito parecido, mesmo sendo diferentes. Alguma coisa parece que se repete entre eles, até ficar diferente.

Eles são diferentes porque ser indígena nunca é a mesma coisa de nação para nação, de um lugar para outro, de pessoa para pessoa, de instituição para instituição... É bom nunca esquecer, porque às vezes a gente jura que a categoria índio cabe numa identidade, fixa e representativa, muitas vezes bastante estereotipada, cuja lógica faz parecer que índio é tudo igual. Como se ser artista na Amazônia fosse igual a ser artista no sudeste do país. Tudo artista, tudo trabalhador que rala muito para pagar suas contas e viver de teatro. Só que, já dizia o poeta, “Em casa de caramujo até o sol encarde” (BARROS, 2010, p.303). Só quem vive pelo Norte é que sabe o quanto é diferonte por aqui.

Só os índios que habitam os arredores do Monte Roraima já são diversos entre si. São quatro povos, designados pelo termo Pemon. São eles: Macuxi, Taurepang, Arekuna e Kamarakoto. Pois bem, a diversidade já é intensa naquela região. Que dirá comparar os que vivem por lá com os que habitam o Acre, por exemplo. Cuidado, portanto. Guardados os devidos cuidados, é hora de reconhecer também que toda diferonça pressupõe uma potência de repetições. É por isso que a potência do riso que Makunaima provoca, pode fazer conexão com as insensatezes de Nawa Paketawã, entre os Kaxinawa no Acre. Ou com as malvadezas de Ñañe, no Peru. Ou, ainda, com a libidinosa Sheheru na Venezuela. E por aí vai.

# HURUHURU

Entre os Piaroa venezuelanos, há uma palavra, *huruhuru*, que se traduz por "rugido do jaguar". Essa palavra se refere aos sons de riso e conversa da comunidade, ouvidos de longe, da floresta; mas a mesma palavra também é usada para designar o poder de um feiticeiro. O divertimento é, assim, uma espécie de força humana produzida pela comunidade (OVERING, 2000). Não quero dizer com isto que seja algo transcendente, metafísico, nem nada assim; ao mesmo tempo, isso não está dissociado da espiritualidade indígena, porque índio não pensa dividindo as coisas em físico e espiritual, bem e mal, etc. O que a antropóloga Joanna Overing conclui é que essa força, o *huruhuru*, o rugido do Jaguar, fruto dos risos que emanam da comunidade, gera saúde e fecundidade, necessária para o cultivo de boa comida e para o crescimento saudável das crianças.

Após ter viajado pela Amazônia, nas capitais e algumas pequenas cidades, em busca de mulheres palhaças (FLORES, 2014), como eu, voltei com a sensação de que havia algo lá dentro. É como se um ente da floresta já me provocasse. Deixou algumas pistas em meu mapa anterior e eu conseguia perceber que havia algo mais, outras geografias que eu não tive tempo nem condições de acessar. Profundo, desafiador, como outras Amazônias, diversas como as que encontrei, mas ainda mais densas. Hoje digo que eu ouvia o *huruhuru*da floresta. Quem me chamava para essa geografia adensada era o jaguar. Esta pesquisa acontece, assim, porque o jaguar me chamou e tenho desejo de seguir seu rugido.

A pergunta que segue é: por que atender ao rugido do jaguar? Porque resolvo fazer um esforço de encontrar modos de enunciação e criação a partir da terra, da minha terra, da floresta Amazônica, território onde vivo e cada vez me convenço de que sei menos a respeito. O jaguar chama para um aprendizado sobre a floresta, seus saberes e poéticas, a cobrar seu lugar no

corpo da pesquisadora e no campo da pesquisa em arte. Artista local falando e criando a partir de seu local, sem deixar de reconhecer que esse local não é fechado, determinado, representado, mas experiência de fronteira com tantas outras geografias. Em meu ouvido, o jaguar faz lembrar que sei mais sobre outras terras que sobre a região em que vivo, mesmo que viva em outra Amazônia, dentre tantas que existem aqui. Que opero com o riso clownesco, de origem europeia, mas desconheço o *huruhuru* amazônico. Tempo de automodelar, de deixar de depender do poder global e singularizar a experiência do riso.

## MAKUNAIMA, COMO EU DIZIA

(Atriz, não esqueça de falar trechos poéticos com banana na boca. Ou haveria outra performance a ser elaborada para esta narrativa?).

Os indígenas riem. Meu jeito de onçar isso é dizendo que as histórias, por meio das quais nascem e sobrevivem os seres ancestrais, muitos deles cômicos, contaminam e espelham o jeito de viver desses povos, em que a comicidade segue como uma das marcas das sociedades ameríndias na Amazônia, coisa que quem já esteve entre eles é capaz de registrar. Quando eu for lá, se conseguir ver, prometo que conto também. Vou contar sobre os saberes que o riso Makunaima dos mitos e da vida cotidiana fez gerar em meu corpo em criação poética, enquanto me devenho cada vez mais remota. “Sou um sujeito remoto. Aromas de jacintos me infinitam. E estes ermos me somam” (BARROS, 2010, p. 353).

Eu resolvi pegar Makunaima de empréstimo dos povos Pemon de Roraima e juntei com o riso que ele me inspira, como parece que inspira entre aqueles povos também. Aí ficou Riso Makunaima. Ele é grotesco, malino, travesso e tarado, expressando-se de maneiras diversificadas entre os mitos e sociabilidades dos

povos ameríndios na Amazônia. Muita gente pode jurar que esse riso é igual entre outras culturais ancestrais pelo mundo, que os tricksters estão presentes em diversos relatos, esses seres trapaceiros, causadores de intriga, engraçados e horrendos, de importância cultural em muitos povos (HYDE, 2017). É que eu acho mais chique chamar o que acontece por aqui, nesta fronteira, de riso Makunaima, comportamento Makunaima, do que dizer que tudo é trickster, porque é difícil de pronunciar palavra estrangeira e porque considero político falar daqui para aqui. "Não gosto de palavra acostumada" (BARROS, 2010, p. 348). Desocidentar a palavra.

Mesmo que esse tal "aqui" seja tão misturado, diverso, sobre o qual eu falo a partir de escritos de alemães, paulistas, canadenses, e que eu mesma não conheço de perto. Uma amazônida reclamando seu direito de nomear as coisas a partir de onde vive. E dizendo a todos que Makunaima não é Macunaíma. Nem mora em São Paulo. E não está sozinho. Se eu quisesse seguir um pouco mais adiante, diria que também, provavelmente, nunca aspirou ser herói da nossa gente. Às vezes, acho que precisamos desocidentar Makunaima também, mas isso é outro assunto.

> Prefiro as palavras obscuras que moram nos
> fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco
> Do que as palavras que moram nos sodalícios –
> tipo excelência, conspícuo, majestade.
> (BARROS, 2010, p. 394).

# TRÊS DISPOSITIVOS DE PESQUISA

Atravesso três dispositivos metodológicos de pesquisa, que movimentam minhas ações de cartografia. ofídia. Os dispositivos são gente, gente encantada, amazônida. Se tudo na floresta pode revelar uma natureza humana, incluindo planta, bicho, objeto e até fenômeno da natureza, invento que meus dispositivos de pesquisa comportam-se de forma humana, de uma humanidade

própria. Assim, são dispositivos. gente, que denomino pelo nome do encantado que ajuda a dizer do tipo de comportamento humano que eles têm e auxiliam no entendimento de cada um desses momentos.movimentos da feitura do mapa, que devém um no outro. São eles: Curupira, Mapinguari e Matintaperera. Cada um dos dispositivos é, ainda, um duplo da pesquisadora, a habitar seu corpo no processo. Eles fazem parte, assim, de meu processo de singularização na pesquisa. Colocá-los dentro de meu corpo ajuda-me a praticar o verbo "encorporar" na etnopoética que é a pesquisa, já que minha criação está na escrita e na cena. Além disso, os encantados a que faço alusão fazem parte de minha vida, das histórias que ouvi desde criança e dos relatos míticos a que tive acesso morando na Amazônia, em Belém do Pará. É a partir deles, eles sim, colados em minha história, que passeio em excorporações que me levam a conhecer e reconhecer outros seres, outros modos de vida, outras noções.

Com Curupira, sigo floresta adentro a procura do riso. Ele movimenta meu corpo pela mata, em um caminho peculiar, que sigo ouvindo o som de suas próprias gargalhadas em meu ouvido, a assustar os que entram inadvertidamente na floresta. É o caminho do riso. Curupira é o dispositivo que me lança, entre escritos e viagens, em busca de pistas sobre o riso ameríndio. Nessa busca, enquanto avanço pela floresta, encontro outras pistas que vou agregando, saberes que agrego à cartografia. Pés tortos, caminhos tortos, pelo riso, mata adentro.

Tenho os pés tortos para trás
de tanto caminhar
pelos caminhos de folhas
                da floresta.
Para iludir predadores.
Para fazê-los caminhar ao revés
dos caminhos fecundos da floresta.

Mas prefiro, ai de mim!
meus tortos pés
de tanto caminhar
e guardar a floresta,

a ter os pés
perfeitos,
mas sem caminhos de folhas
por onde caminhar.
Ai! Angústia dos que não têm caminhos a seguir
e nem florestas erguidas a guardar.

Meus pés ficaram tortos
de pisar pedras e raízes a defender a floresta
e o sacrário de aldeias reunidas.
Mas nunca de pisar
o coração dos homens.
Quando os caminhos retos são injustos
a justiça caminha nos caminhos tortos
(PAES LOUREIRO, 2017, p.142-143).

Com Mapinguari, devoro. Canibalismo, antropofagia. Tal como o guardião da mata, a devorar cabeças, engulo, agrego no corpo, no estômago, no ventre, no oco. Por constrangimento e acaso, ponho para dentro o que me afeta, faço digestão, misturo a outras coisas. Produzo diferença.

Com Matintaperera, feiticeira, faço bruxaria. Quem quer? Eu quero. Aqui sou criação. É a digestão do ato canibal. Devolvo performatividade em escrita e na cena.

## MAIS UMA DAQUELAS HISTÓRIAS

Ela participava de um festival de mulheres de teatro, em Brasília. Havia gente de todo o mundo, mulheres de teatro com jornada curta, outras com uma longa trajetória, que toda ou quase toda gente de teatro conhece. Ela estava no primeiro grupo, tateando entre as comuns, o que acontecia ali. Falavam muito sobre o silenciamento a respeito da presença de mulheres no teatro, ao redor do mundo, motivo pelo qual aqueles eventos aconteciam e precisavam se fortalecer. Numa manhã, ela teve oportunidade de falar de si, do seu trabalho, de se apresentar para quem estava ali, como todas faziam. Todas ficaram de boca aberta. “Amazônia?”, diziam. “Que interessante! Você veio de tão

longe!”. E sorriam, se aproximavam, tão exótica era sua presença. “Quantas horas de vôo?”. Várias, ela respondia dentro de si, enquanto lhes dizia o tempo em horas. É que ela somava o período dentro do avião e a distância que pareceu aumentar, sob aquela referência do exotismo e do afastamento em relação ao restante do país. Já faz sete anos que isso aconteceu. Desde então, ela brinca com as distâncias.

Para mim, não há que se comparar Makunaima com tricksters, palhaços, bufões, riso burlesco. É muito longe. Melhor ficar só com Makunaima mesmo e inventar conceito com ele. “Pois que inventar aumenta o mundo” (BARROS, 2010, p. 362). Invento também que se trata de um exercício de geofilosofia (DELEUZE, 2010), peitopensar territorializado e desterritorializado com a terra, com a floresta. Fazer conceito com índio, ou com o que devém índio, já que essa não é uma identidade fixa. Fazer micropolítica. Onçar, ofidizar o riso.

> O que vai caracterizar um processo de singularização (que durante certa época, eu chamei de ‘experiência de um grupo inteiro’), é que ele seja automodelador. Isto é, que ele capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global, a nível econômico, a nível do saber, a nível técnico, a nível das segregações, dos tipos de prestígio que são difundidos. A partir do momento em que os grupos adquirem essa liberdade de viver seus processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar um mínimo de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.46).

# DEVIR COBRA DA PESQUISADORA

Faço cartografia. ofídia (uso o ponto para conectar as palavras como uma das estratégias de uma escrita estranha, como se quem escrevesse não fosse gente como as outras, como se ligasse as palavras a seu modo, em sua humanidade). Trata-se do método e da atitude de vida da pesquisadora, que mapeia o território da Amazônia de floresta profunda, em busca do riso ameríndio. Nesse processo, entro em contato com epistemologias da floresta, que me alteram por inteiro. Os modos de pensar. viver que vou conhecendo em pesquisa convocam a desocidentação do pensamento no corpo inteiro, o devir com os entes da floresta e seus saberes, que chacoalham minha maneira de estar em pesquisa. Entro em devir.cobra, atitude da cartógrafa no desenho do mapa: ventre no chão, arrasto-me pela floresta; meus olhos castanhos, com um risco no centro, vêem doutra forma. Deixo rastros por onde me movimento, que devém as linhas do mapa. O verbo cartografar devém rastejar. E a cartografia devém ofídia. E anuncia que, nesta pesquisa, sofro uma série de transformações, guiada pela cobra, que me conduz. Reconheço algo muito próximo entre o bicho e eu, como descreve Maria Esther Maciel (2011, p.92), a respeito do encontro entre a mulher e a serpente, em um dos poemas de Astrid Cabral, sobre o qual comenta: “E nesse reconhecimento da afinidade, a mulher toca a serpente fraternalmente, sem nojo, e se confunde com ela, numa espécie de devir-animal”.

Eu quase a toco.

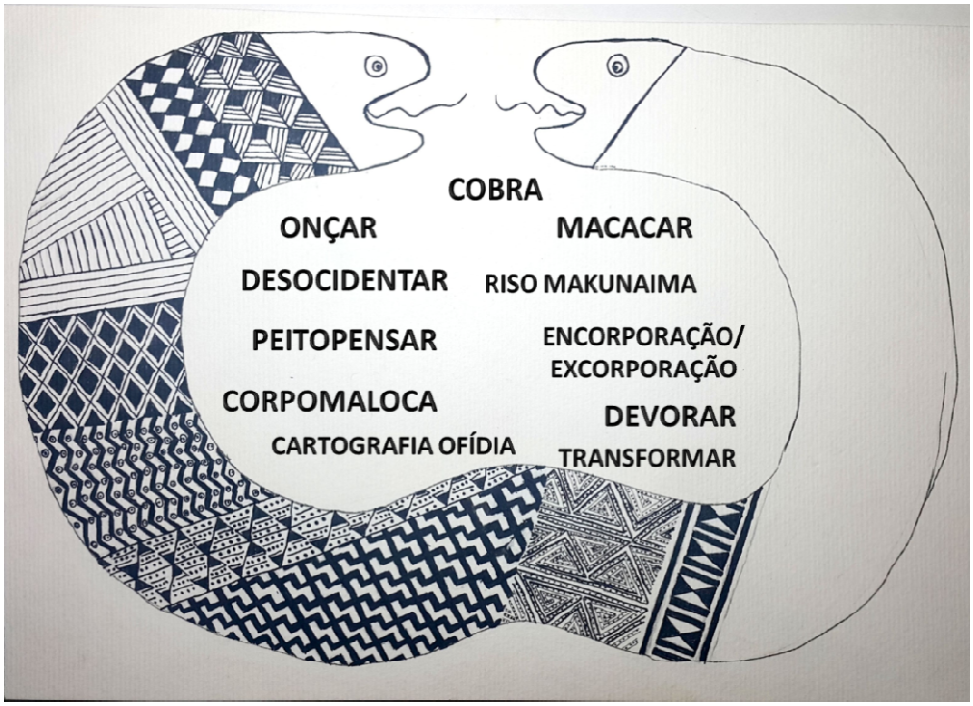
Eu a tenho como outridade radical, que, paradoxalmente, faz-me reconhecer a animalidade que com ela compartilho. Chegamos bem perto e trocamos olhares. Troca de olhares da qual advém saberes, não reduzíveis a conceitos, nem ao entendimento da intimidade da serpente, aqui novamente acionando a discussão de Maciel (2011), desta vez sobre um poema de Helberto Helder.

Trata-se de um saber da zona de indeterminação entre nós e que dura o tempo de um arrepio.

Minha cartografia dura o tempo de um arrepio, resultante de meu encontro com a cobra, com quem crio afinidade. Chegamos tão perto, devir.cobra, que o bicho se torna coisa que uso para criar espirais de pesquisa em imagens. Cada espiral, desenho do saber a pesquisa, que perdura no arrepio.

A espiral que uso agora mapeia os verbetes que operam como **dispositivos de pensar.criar** (ainda estou em busca de um nome que diga melhor, com palavras de floresta, o que são esses verbetes), relativos ao que desejo que seja meu memorial de pesquisa: uma espécie de malocorpo de dispositivos de criação, que estão em meu processo criativo, mas que deixo disponível para conexões possíveis de outros artistas-pesquisadores.

SEGUNDA ESPIRAL: COBRA GUARDIÃ DOS GRAFISMOS




FONTE: Arquivo pessoal, 2017.

Nesta segunda espiral, a cobra tomou conta de meu corpo. Ela está em meu corpo, eu devenho cobra. A casa, a maloca onde

acontece o espetáculo, que é imagem deste corpo povoado de entes, devém a cobra. Corpo, casa e espetáculo parecem quase fundir-se, na imagem do animal, cujo corpo já não leva palavras evidentes, mas grafismos. Desenhos de padrão gráfico, cujos sentidos possíveis ultrapassam a ideia de representar algo ou conectar-se com uma ideia em particular, mas são uma espécie de escritura grafada em meu corpo.cobra, em criação poética. O corpo da atriz está povoado de dispositivos, que se acumulam no sumário do memorial, enquanto vão povoando a cena. Eles estão na imagem, mas há outros e a cada movimento criador, teórico.poético, alteram-se, crescem, mudam de lugar.

RISO MAKUNAIMA; CARTOGRAFIA OFÍDIA; COBRA; ONÇAR; MACACAR; NARRAR; PEITO-PENSAR; CORPOMALOCA; EPISTEMOLOGIA ECOLÓGICA; DESOCIDENTAR; ENCORPORAR/ EXCORPORAR; DEVORAR; TRANSFORMAR; CURAR; VIAJAR; ETNOPOÉTICA.

Cada um desses dispositivos gera grafismo no corpo da cobra, no corpo da atriz. O desenho não é imagem do conceito ou verbo acionado, é resultado da criação, em cena e em escrita, que ocorre com ele. “Cobras não são apenas cobras”, explica Aristóteles Barcelos Neto (2008). Na instabilidade ontológica em que se situam todos os seres do pensamento ameríndio, não é possível ter certeza sobre o que é, de fato, aquilo que se vê. Aqui, convoco a instabilidade como estado dos dispositivos de minha pesquisa. As noções estão torcidas, retorcidas e dobradas em criação e podem não ser o que aparentam ser, disparando pensamentos e poéticas misturadas entre poetas, teóricos do teatro, antropólogos, filósofos, saberes da floresta, lições da planta professora, etc.

Os dispositivos agem na pesquisa. A própria espiral tem agência e o desenho em seu.meu corpo só tem eficácia enquanto agência do dispositivo no processo. Aqui estou acionando parte da antropologia da arte de Alfred Gell (1998), ao afirmar que a eficácia estética dos desenhos na espiral não é sua beleza, nem

a representação de um conceito. Não há significado simbólico, mas agência, intenção, transformação. Os grafismos são imagens dos sistemas de ação em que estão inseridos cada dispositivo, em seu papel equivalente ao de um humano: eles agem no mundo, interferem, gerando atos artísticos que são também, nesta pesquisa, atos de pensamento.

Agentes não são condições ontológicas, mas um conceito relacional, afirma Gell (1998). Digo que nenhum de meus dispositivos grafados no corpo da cobra são definitivos e que a maneira como atravessam a criação e a escrita tem relação com sua ação nesta pesquisa. Eu os lanço a outras possibilidades de relação e também à possível perda de agência diante do olhar do outro.

Um aviso importante. Se, por um lado, a Antropologia da Arte de Alfred Gell leva-me nesses caminhos de compreensão da cobra (e das demais imagens que me acompanham na pesquisa, espalhadas por aqui), por outro, com os olhos atentos às críticas propostas por Tim Ingold (2012) e sua compreensão ecológica da arte, eu atravessa essa coisa toda de agência do objeto artístico até um certo limite. A arte, e acredito que a cobra é isso também, está nos processos de transformação dos materiais, não no produto final. Ao tornar visível, que é diferente de reproduzir o visível, cria-se vida. Menos abdução de agência, como quis Gell, e mais produção de vida. É o que reivindica Ingold à arte.

É o que reivindico para a cobra. O que interessa em cada grafismo da cobra é a maneira como o dispositivo age e transforma minha pesquisa. Ponto. Nesse movimento, e para além dele, a cobra abandona sua condição de agente, tornando-se imagem artística que vivifica minha criação. Há criação constante no grafismo, tornando visível o que não existia. Nenhum dos dispositivos existe previamente, como noção pronta, a não ser em ressonância com zonas de vizinhança que auxiliam na

elaboração de meu pensamento criador com cada um deles. É vida que se cria no corpo da cobra.

Os traços dessa nova espiral são como fios vitais da criação anunciada, capturada e que também é a cobra, coisa viva que cria vida. Coisa, não objeto. Coisas estão vivas, estão em acontecimento, sempre se tornando visíveis pela relação com o mundo, habitando-o. A cobra está mais próxima de coisa, que de objeto. Ela está viva na pesquisa, na criação: “as coisas se movem e crescem porque elas estão vivas, não porque elas têm agência. E elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto” (INGOLD, 2012, p.34).

> A característica da criação
> é o estado fluido,
> mutante,
> não durável
> efêmero-
> como a vida em si mesma
> (KANTOR, 2008, p.105)

Em sua vivacidade, a cobra se move, altera seus desenhos, acrescenta traços, suprime, e sempre se apresenta inacabada, fluida. Os grafismos em ação no corpo em estado de criação da pesquisadora geraram imagens que me ajudaram a organizar esse pensamento. São os trajetos da cobra em criação, que evidenciam a vivacidade dos fluxos gráficos no corpo da atriz, (de)formando-se, vivificando-se, tornando visível.

TRAJETOS DA COBRA EM CRIAÇÃO

(Fonte: Arquivo pessoal, 2017).

"o objeto, familiarizado e 'amansado' pela utilidade da vida, descobre de repente sua existência independente, 'estranha'" (KANTOR, 2008, p.162-163). A cobra não é mansa, é impossível que o seja. Imagem de coisa selvagem, cuja existência misteriosa e estranha segue pelo corpo, pela casa. Atriz que venceu o desarmamento e a domesticação, denunciados por Tadeusz Kantor, e deixou de obedecer. O espetáculo que a cobra anuncia, grafada de vida em criação, é uma escolha que opera como selvageria, como pancada, que abate, primeiramente a atriz, por estranhamento, pelo absurdo e pelo risco. Tem medo de cobra?

# MEDO DE COBRA

Guardo algo a quem, porventura, me disser que cobra é perigosa, que mata, e que é imagem do demônio. Voz de poeta sabido, que dispara:

> Boca do Acre.
> Nas manhãs da manhã
> a Cobra Surucucu pensou a vida
> e deu-se em infeliz...
> O Sapo Tarô-Bequê, vendo-a triste,
> coaxindaga:
> - O que é que você tem?
> Que cara é essa cara?
> - Tristeza de ser dita venenosa,
> De tantas mortes, ardis, ser acusada...
> Tarô-Bequê, malicioso:
> - Mas, tuas picadas causam tantas mortes...
> - Não é verdade.
> O que só mata é o medo.
> Posso provar que é certo...
> (PAES LOUREIRO, 2015, p.193)

Enquanto isso aprendo a controlar meu próprio medo de cobras, no corpo que aprende a se torcer, em preparação corporal para a cena. O medo, esse sim, é perigoso e mortal.

**REFERÊNCIAS**

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai*: rituais de máscaras no Alto Xingu. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos [2000]. In:_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p.377-396.

BARROS, Manoel de. Livro das ignorãças [1993]. In:_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p.297–324.

BARROS, Manoel de. Livro sobre nada [1996]. In:_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p.325-354.

BARROS, Manoel de. O guardador de águas [1989]. In:_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p.237–268.

BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa [1998]. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p.355–376.

BARROS, Manoel de. Tratado geral das grandezas do ínfimo [2001]. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p.397–422.

BRITO, Maria dos Remédios de. Notas sobre a ideia de intercessores como um conceito na filosofia de Gilles Deleuze: por um teatro filosófico. In:_____. *Entre as linhas da educação e da diferença*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2015. p. 361-379.

CESARINO, Pedro. *Oniska:* poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730- Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In:_____. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia 2, vol.4. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia?*. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FLORES, Andréa Bentes. *Olha a palhaça no meio da rua:* uma cartografia de Bilazinha da Mamãe pelas feiras livres de Belém. 2011. 98f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

FLORES, Andréa Bentes. *Palhaçaria feminina na Amazônia brasileira:* uma cartografia das subversões poéticas e cômicas. 2014. 264f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

GELL, Alfred. *Art and agency:* an Anthropological theory. New York: Claredon Press: Oxford, 1998.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O mundo inacabado:* ação e criação em uma cosmologia amazônica. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografias do desejo. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos,* Porto Alegre, Ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2008.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu:* palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

LYRA, Luciana. O caso *Joana*: transporte e transformação do ator de f(r)icção. In: BRONDANI, Joice Aglae (Org.). *Grotowski:* estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual. São Paulo: Giostri, 2015. p.174-190.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In:_____ (Org.). *Pensar/ escrever o animal:* ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. Belém: Ed. Ufpa, 2016.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cantares amazônicos*. 4 ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Encantarias da palavra*. Belém: Ed. Ufpa, 2017.

PRECIOSA, Rosane. O hábito anestesia. In:_____. *Rumores discretos da subjetividade:* sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina: UFRGS, 2010. p.77-82.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental:* transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2007.

ZOURABICHVILLI, François. *Deleuze:* uma filosofia do acontecimento. São Paulo: Editora 34, 2016.

# ANIMAÇÃO AUDIOVISUAL PARAENSE:
## Uma Cosmologia Quadro a Quadro

**Andrei Miralha Padilha Duarte**[10]

andreimiralha@gmail.com

> Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.
> Gilles Deleuze

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é,
Sentir, sinta quem lê!
(Fernando Pessoa)

[10] Formado em Arquitetura e Urbanismo, 1997. Mestrando em Artes pela Universidade Federal do Pará.

Uma tela em branco. Um espaço infinito. A folha em branco como um abismo a me desafiar. Diante da tela o conflito: ideias circulando, cortejando, fluindo, brigando, reunindo, condensando até surgir o Big bang: Poooow!!!! No centro da página rascunho um círculo disforme. Sobreponho uma folha de papel sobre este desenho: Fiat Lux! com uma luz emitida por baixo da folha posso ver o desenho anterior. No desenho seguinte risco outro círculo disforme mais para o lado direito, agora, sobreponho outra folha e repito o desenho mais para direita do anterior. Vejo que aquilo é bom, continuo o processo, vou alterando o tamanho do objeto conforme imagino o movimento no desenho. Posiciono as folhas entre os dedos, num gesto rápido flipo as páginas e Anima! O círculo disforme está animado, parece ter vida. Numa sucessão de desenhos vou imaginando, traçando o movimento do objeto que passeia pela folha, faço surgir um rabo, depois olhos, em seguida nadadeiras. Parece um peixe. Deixo o pequeno peixe nadar no silêncio da folha branca... (pausa para o nado no nada) Suas nadadeiras se transformam em braços que buscam impulsionar a pequena e estranha

criatura, e depois de alguns nados, surgem duas pernas de sua parte inferior. O desenho agora parece uma lagartixa passeando na tela indo de um lado para o outro. Conforme se movimenta, metamorfoseia-se em jacaré que rasteja no centro da folha sem sair do lugar, ergue o tronco, fica de "pé", se transforma num terrível tiranossauro, corre em um movimento cíclico no centro da tela. Enquanto corre vai diminuindo de tamanho, se torna galinha, cisca, cisca de um lado para o outro. Pára, cacareja, bate as asas, põe um ovo no meio da tela, sai de cena. O silêncio e o ovo no centro da tela.

O enquadramento se afasta, vemos um homem branco, careca, barbudo, aparenta uns 40 anos, sentado na frente de um computador com um ovo desenhado no meio da tela. Ele segura uma caneta óptica sobre uma mesa digitalizadora. Pensa que tudo aquilo está ficando óbvio demais. O que significa esse ovo? O homem levanta, sai do enquadramento, silêncio, o ovo no centro da tela. O homem volta com uma xícara de café. Senta novamente à frente do computador, digita no Google: Ovo

Cósmico. Encontra um site com um design que considera "cafona". Uma parte do texto diz o seguinte:

Segundo o astrofísico Lemaître, o Universo surgiu de uma "singularidade", um "ovo cósmico" como lhe chamou. Geralmente consideravam que o ovo eclodiria depois de um longo período de repouso, ou caos. Alguns falam das forças criativas no interior do ovo em repouso, e esta ideia, curiosamente, de certo modo vem ao encontro do que hoje se pensa sobre o vácuo absoluto e as suas forças potenciais que, sem que se saiba porquê, a um dado momento se põem em ação, como terá acontecido no Big Bang - o eclodir do "ovo cósmico".[11]

O ovo na tela. Silêncio. Uma caneta óptica entra no enquadramento e risca em cima do desenho do ovo. O risco amplia, o ovo racha no meio. Quebra na parte superior. Um pequeno galho surge com uma folha na ponta. O galho vai crescendo, se ramificando, aumentando até formar uma grande árvore. De um galho com folhas surge uma fruta vermelha. Uma mão a apanha e a morde. A fruta mordida é levada pelas mãos

[11] http://muitoalem2013.blogspot.com.br/2015/02/o-ovo-cosmico.html (Acesso em 08/06/2017).

até a boca de outra figura humana. O enquadramento acompanha a fruta mordida cair no chão. Close na fruta no vazio do chão. Vemos que o desenho das duas mordidas parecerem silhuetas em perfil de dois rostos de frente um pro outro. Os perfis se encostam, se beijam, se enroscam, se desfazem, se refazem, se entrelaçam, desenham corpos nus, se desfazem, se recompõem num ritmo intenso. Imagino uma música.

O enquadramento mostra novamente o Homem na frente do computador, ele digita: Nona Sinfonia de Beethoven no *youtube*. Coloca o fone de ouvido e escolhe um trecho da música que sirva para a animação que está criando. Olhando pro teto e mexendo na barba do queixo imagina a cena.

Os desenhos voltam ao enquadramento, as linhas se movem no papel, parecem dançar no ritmo da música, talvez "elas dançassem quem sabe o que dá nas cabeças quando ficam livres dos corpos"[12]. Deve ter havido música no momento em que o universo se formou. Essa música deve ser a alma do mundo.

---

[12] Frase do livro *Viagem a Andara O livro invisível- Asa de murmúrios* de Vicente Franz Cecim.

Lembro do conceito cosmológico do Anima Mundi, uma alma compartilhada ou força regente do universo, inseparável da matéria, mas que a provê de forma e movimento. Consciência e matéria sempre existiram (divago). Poderia afirmar isso sem nenhuma prova, apenas convicções. O universo não partiu de uma ideia pronta para se executar, foi se moldando, se formando, se modificando como num processo criativo. Risca de um lado, escreve, reescreve, joga fora, questiona: E se? E se tiver um rabo? E se tiver escamas? E se tiver duas pernas? E se voar?

Deleuze diz que "a essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram".[13] Neste universo em movimento é como se penetrássemos na vida por uma Fenda entre o Sido e um Sendo o que não era mais.[14] Volto para os desenhos. Na timeline da criação tudo se transforma, se adapta. A música continua rolando na *play list*.

O enquadramento mostra o mesmo homem descrito anteriormente. Agora, ele parece mais jovem, usa apenas um

---

[13] DELEUZE, 1983.

[14] Frase do livro *Viagem a Andara oO livro invisível- Asa de murmúrios* de Vicente Franz Cecim.

cavanhaque, está mais magro. O ambiente agora é diferente, ele desenha numa mesa de luz sobre uma prancheta de desenho. Na mesa de luz, uma folha de papel sobreposta mostra o desenho de um frame: um pássaro voando. Do alto de meu posto de observador, relembro que minha primeira animação foi um pássaro voando. Ao voltar a essa cena, percebo então um elemento que costura toda minha trajetória artística até então: o vôo. Revejo a presença do voo e do pássaro em todos os meus filmes de animação. As imagens sobrevoam meus olhos. Sempre achei que o que me atraía na animação fosse o conceito de anima, de dar alma, de dar vida às coisas. Meu desejo sempre foi descolar-me desse chão concreto de realidade. Meu anseio sempre foi pelo vôo. Na adolescência tinha um sonho recorrente, que eu sabia voar, hoje, já nem lembro o que sonho. Meu voo agora é acordado, nasce do caos, do sonho, mas é planejado, tem seu fim, seu meio.

O cinema de animação possui a característica intrínseca de permitir o voo, o sonho, de tornar tudo possível por meio das imagens. Agora, esse pássaro que atravessa meus trabalhos

artísticos pode me guiar, no percurso de minha pesquisa, para o mestrado, me ajudando a buscar respostas e até levantar novas questões. O voo artístico pode assumir um viés científico sem perder a ludicidade, pode viajar pelo tempo e espaço em busca de pistas, caminhos, acontecimentos que criaram a cena da animação audiovisual paraense, na década de 2000, tema de meu projeto de pesquisa. "Sobrevoe como um pássaro, olhe pra você mesmo do alto" (post it da dinâmica em sala). O distanciamento me permite uma visão mais ampla do que foi esse momento, pois se projetam atualmente na cena artística local.

Deixo o pássaro voar, ele vai até o dia 28 de outubro de 1892, pousa no Musée Grévin de Paris. Na porta de entrada do prédio, um cartaz informa a apresentação das Pantomimes Lumineuses, o Teatro Óptico de Émile Reynaulds. O pássaro atravessa a porta de entrada, pousa

> sobre um lustre e assiste uma plateia encantada com o espetáculo. No palco vemos o cientista e artista francês apresentar sua obra de arte, a animação Pauvre Pierrot, exibida em seu mais recente invento: o *praxinoscópe*. Esse dia, atual,mente é comemorado o Dia Internacional da Animação, por ser considerada a primeira exibição de animação no mundo.

Na mesma noite, o pássaro voa 111 anos para frente, chega em Belém do Pará numa noite de dezembro do ano 2003, pousa sobre a marquise do prédio do IAP-Instituto de Artes do Pará (atual Casa das Artes). Do alto, vemos muitas pessoas nas arquibancadas montadas, sob uma grande tenda armada, na praça interna da instituição. A atração é a projeção do primeiro curta de animação paraense: A Onda- Festa na Pororoca, dirigida por Cássio Tavernard. O público se diverte ao ver

personagens que falam com gírias e sotaques paraenses usando referências da cultura amazônica, principalmente o tecnobrega e as imensas, estrondosas e luminosas aparelhagens de som típicas do Pará.

A fim de ver até onde os voos podem levar essa pesquisa, deixo que o pássaro me leve à alguns anos antes, para uma data anterior a 2001, (não consigo visualizar ainda a data precisa), ele pousa sobre o telhado de um antigo prédio, onde funciona um núcleo de oficinas de arte e ofício, conhecido como Fundação Curro Velho. Vemos na área que fica atrás do prédio, à beira do rio, muitas pessoas reunidas para assistir uma apresentação. Ouvimos a voz do apresentador anunciar a atração, a peça de teatro "Pororoca- A Lenda, escrita pelo ator e escritor Adriano Barroso. A encenação é feita por crianças, sob a direção de Olinda Charone, lá vemos os personagens que, anos mais tarde, se tornariam conhecidos, principalmente do público paraense, por meio da animação.

Envio o pássaro para me trazer mais elementos e, de carona nos seus olhos, o acompanho entre as mangueiras da

Avenida Nazaré, sigo mais adiante até a praça Frei Caetano Brandão, encontro uma feira de brinquedos de miriti, durante o Círio de Nazaré. Mais à frente, paro na feira do açaí, encontro com os urubus e com eles conheço um menino que é urubu. Ao anoitecer, vejo um homem entrar no cemitério da Soledade entre as visagens e assombrações de Belém e, logo atrás do muro do cemitério, aprecio os pombos na feira da Rua Doutor Moraes, entro numa toca pra me abrigar da chuva que começa a cair e, em seguida, saio de dentro da cartola de um palhaço. Nesse voo, reconheço o recorte que preciso para minha pesquisa.

Na década de 2000, foram realizados cerca 13 curtas de animação em Belém, mas para essa pesquisa, abordarei 7 destes curtas, que reconheci no voo, por considerá-los mais significativos desse primeiro momento da produção local, principalmente por terem sido produzidos com apoio das bolsas de pesquisa do IAP, que se apresentou como um importante meio para o desenvolvimento dessa arte na cidade. Desta forma, os curtas que considerarei em meus estudos serão: A Onda-Festa na Pororoca, A Revolta das Mangueiras, Admirimiriti, O Menino Urubu, Visagem, Muragens-Crônicas de um Muro e Diários de um Palhaço.

No youtube, assisto aos filmes selecionados e, em seguida, capturo frames de cada um para compor um quadro de imagens. O que essas imagens me dizem? Observo as relações entre si, comparações e diferenciações para "ver o que se espalha na superfície."

Crio uma ficha de cada filme com informações sobre diretor, roteirista, sinopse, técnica de animação e ficha técnica. Observo. São matérias heterogêneas que se entrelaçam numa multiplicidade de universos singulares.

| FILME | DIRETOR | ROTEIRO | TÉCNICA | SINOPSE |
|---|---|---|---|---|
| A Onda- Festa na Pororoca | Cássio Tavernard | Adriano Barroso | 2D Tradicional/ Computação Gráfica 3D | Conta a história de uma festa que os bichos organizam, no fundo do rio, para esperar a passagem da Pororoca. Enquanto isso, na superfície, dois surfistas do sul tentam a aventura de “domar” a onda da pororoca. |
| Revolta das Mangueiras | Roberto Eliasquevici | Roberto Eliasquevici/ Mariana Kogut | Computação Gráfica 3D | Homem pensa em cortar uma mangueira que fica na direção de sua garagem. Mas depois de um terrível pesadelo em que as mangueiras se revoltam com os humanos, muda de atitude em relação à natureza. |
| Admirimiriti | Andrei Miralha | Adriano Barroso | Computação Gráfica 3D | Na Feira do Miriti, os brinquedos ganham vida, e um boneco dançarino de brega perde a cabeça e a parceira. Sozinho, tenta brincar com outros brinquedos, mas um ato de coragem pode salvar seu dia. |
| Menino Urubu | Fernando Alves | Roberto Ribeiro | Computação Gráfica 3D | Uma criança criada por um casal de urubus, que ao descobrir sua identidade humana, resolver para a escola. |
| Visagem | Roger Elarat | Adriano Barroso | Stop Motion | Homem faz aposta com amigo, e passa a noite no cemitério da Soledade onde encontra diversas visagens e assombrações de Belém do Pará, inspirados nos contos de Walcyr Monteiro. |
| Muragens- Crônicas de um Muro | Andrei Miralha | Marcílio Costa | 2D Tradicional e Digital/ Live action em Time Lapse | O curta faz uma interferência ficcional num recorte urbano real, no entorno do muro dos fundos do cemitério da Soledade, em Belém do Pará. Apresentando situações diversas, pequenas narrativas crônicas – nas quais o devaneio, o Non Sense, o caráter fictício da animação marcam a contação das mesmas. |
| Chico Tripa- Diários de um Palhaço | Cássio Tavernard | Cássio Tavernard/ Fernando Alves/ Fábio Cavalcante | 2D Tradicional e Digital/ Live Action | A vida do palhaço Chico Tripa é contada, desde o seu nascimento, por meio de diversas esquetes de humor. |

Faço breves anotações do que percebo, a respeito do universo temático abordado, em cada curta, para tentar identificar os elementos simbólicos e imagéticos que abrangem:

- A Onda-Festa na Pororoca aborda as festas de aparelhagem e displicência do paraense (de forma generalizada). A narrativa envolve rio, floresta, peixes, tecnobrega, festa de aparelhagem e o imaginário das lendas;

- Revolta das Mangueiras aborda as atitudes de conveniência do homem diante da natureza nas grandes cidades. Envolve maus tratos às árvores, mangueiras, ecologia, pesadelo, vingança, arrogância.

- Admirimiriti apresenta um boneco de miriti presepeiro (brincalhão), dançarino de brega, que é repreendido por sua parceira, por flertar com outra boneca, enquanto dançam ao som de guitarradas. O filme mostra brinquedos de miriti, o Círio de Nazaré, religiosidade, guitarrada, barcos, casas ribeirinhas, romance, fauna amazônica;

- Menino Urubu aborda uma questão social relacionada aos lixões, às pessoas que vivem, ou viviam, nessas áreas representadas por urubus. O curta apresenta lixão, miséria, urubus, escola, humor, drama, superação através da educação;

- Visagem apresenta uma aposta que desafia a coragem de um homem. Explora as histórias de visagens e assombrações de Belém, Cemitério da Soledade, coragem, morte, religiosidade, terror.

- Muragens-Crônicas de um Muro faz um recorte do cotidiano de uma rua onde se monta uma feira em diferentes momentos. O filme aborda vida urbana amazônica, feira, ribeirinhos, contraste social, miséria, trabalho informal, religiosidade, memória, violência urbana, morador de rua, poesia.

- Diários de um Palhaço é um relato ficcional sobre a história de um palhaço. O curta aborda o circo, cinema mudo, Charles Chaplin, Clown, amor, humor, trabalho, arte.

Observo que os filmes são constituídos de elementos da mesma cultura, mas se distanciam em suas propostas narrativas e estéticas. As referências ao imaginário e culturas amazônicas são bastante evidentes, em quase todos os filmes, exceto no curta Chico Tripa-Diário de um Palhaço. Mas, ao mesmo tempo, todos os filmes parecem ter uma alma compartilhada, o seu Anima Mundi. Por que a maioria desses filmes abordam esse imaginário amazônico? Os editais têm significativa influência sobre isso ou havia o desejo de se falar dessas temáticas?

Durante essa análise inicial, me detenho também nas construções narrativas. Observo que as primeiras produções, como A Onda-Festa na Pororoca, Revolta da Mangueiras, Admirimiriti, Menino Urubu e Visagem contam histórias de forma linear, as ações se sucedem como consequência de um fato. A trama se desenvolve, chega a um climax e temos um desfecho como resposta à provocação, incidente ou questão colocada no início da história. No curta A Onda, a estética varia de acordo com o cenário e personagens. No fundo do Rio, os peixes são animados em computação gráfica 3D e os cenários são digitais, enquanto que as cenas com os surfistas e Tia Filica, na floresta, são desenhados à mão e coloridos digitalmente, assim como o cenário. No Revolta das Mangueiras, Menino Urubu, Admirimiriti e Visagem, as animações animação mantém as propostas técnica e estética do início até o final, sendo que os três primeiros são em computação gráfica 3D e apenas o visagem é produzido em animação *stop motion*. Quais eram as principais referências criativas dos autores nesse período? Por que a maioria desses filmes foram realizados em 3D?

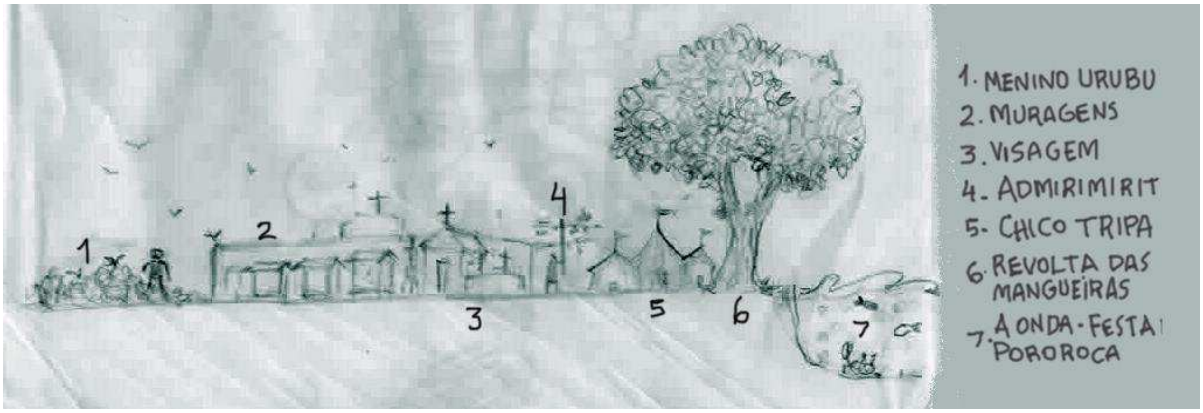
Nos curtas Muragens e Chico Tripa, realizados no final da década de 2000, a narrativa é descontínua e a estética mais experimental, há variações de estilo e técnica. No Chico Tripa, ainda percebemos uma linha de narrativa conduzindo as diferentes esquetes do personagem que narra suas origens, trabalho, rotina e desilusão amorosa. Já, em Muragens, a estética também possui variações de traço e forma, mas mantém a mesma proposta de personagens desenhados sem preenchimento de cor, apenas com linhas. O filme inicia com uma sequência de fotografias do mundo real, numa técnica conhecida como *time lapse.* A cena inicial revela um olhar *flaneur* sobre a realidade à frente do expectador, um espaço onde se monta uma feira de rua. O filme se apresenta dividido em 6 partes que recriam, de forma poética, momentos distintos desta paisagem urbana. Por que houve essa mudança na proposta narrativa e estética no final dos anos 2000? Por que esses autores se dispuseram a experimentar mais a linguagem? É importante destacar que seus diretores já haviam sido contemplados, anteriormente, com no edital do IAP com A Onda e Admirimiriti.

Ressalto ainda uma outra característica, muito comum nessas produções, que também estão presentes nesses curtas: é o fato de que elas só poderiam ser realizadas por meio da animação. Por seu caráter fantasioso e irreal, onde animais, bonecos, vegetais assumem comportamento e personalidade humanas.

A representação imagética, por meio de personagens animados, parece possuir grande apelo com o público e, muitas vezes, esses filmes acabam contribuindo na

afirmação da identidade cultural das pessoas e, principalmente, de crianças. É muito comum, crianças assistirem desenhos animados, porém assistem, de forma massiva, animações estrangeiras. E, se nessa formação, assistissem animações com peculiaridades brasileiras, ou mais precisamente ao que nos interessa aqui, com características sotaques e comportamentos inspirados na cultura amazônica? Que efeitos essa exposição teria nas gerações futuras?

Crio um desenho em que cada um dos 7 filmes é representado por uma imagem esquemática de cada produção:




Posso imaginar diversas narrativas a partir desse quadro, até compor um filme cíclico como num GIF animado. Mas, a imagem estática já me basta, no momento, como referência e ponto de partida. Uma imagem que me situa, que me ajuda a planejar os voos.

Monto um painel com desenhos, frames dos filmes impressos, fichas e anotações, tento ler o que esses fragmentos me dizem, gostaria de abordar o “entre”, o espaço processual que dispara de um olhar sensível sobre algo, atravessa o autor e perpassa por todos os colaboradores até chegar no que vem à margem: a obra. Em pequenas folhas de papel, escrevo e fixo no quadro os nomes das pessoas que podem ser ouvidas para acrescentar novas dimensões à pesquisa. Início listando os diretores e

roteiristas dessas animações em foco, escrevo seus nomes: Cássio Tavernard, Adriano Barroso, Roberto Eliasquevici, Fernando Alves, Roberto Ribeiro, Roger Elarat e Marcílio Costa. Como faço parte dos autores, penso se deveria ter respostas minhas sobre questões que tratarei com cada um dos entrevistados nessa fase.

Tenho um apanhado inicial de dados, impressões e caminhos. A pesquisa necessita agora de uma dimensão conceitual que a sustente. Conceitos que me ajudem a ampliar esse diálogo. O pássaro deve continuar seu voo, deixo-o ir novamente em busca de outros alimentos. Ele sai pela janela. Minutos depois está de volta como um espectro, entra no meu notebook e acessa uma página de internet com a indicação do livro *Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário*, de João de Jesus Paes Loureiro. A descrição diz que:

> É a tese de doutoramento de Paes Loureiro, elaborada na Sorbonne-Paris, sob a orientação de Michel Maffesoli. Apresenta uma análise da cultura amazônica sob o ângulo dominante de uma poética advinda do imaginário. O mais importante conceito formulado, além do imaginário poetizante como o ponto vélico da cultura amazônica, o de conversão semiótica - processo de mudança na qualidade do signo no movimento de deslocamento de sua função dominante[15]

A leitura me parece muito relevante para esse diálogo com o imaginário amazônico presentes nos filmes de animação da pesquisa. João de Jesus Paes Loureiro é uma referência em estudos amazônicos. Da janela surge outro espectro de pássaro, ele traz uma mensagem da orientadora Ana Lobato. É a indicação da leitura sobre os conceitos de Habitus, Campo e Capital Simbólico, de Pierre Bourdieu. Fixo os conceitos em meu quadro:

**Habitus**

[15] Descrição do livro retirada do endereço eletrônico www.escrituras.com.br.

Bourdieu afirma que o Habitus deve ser pensado "como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturantes, constituem o principio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes."

**Campo**

os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por re[16]des de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros[17].

**O Capital Simbólico**

outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio.[18]

Volto ao *notebook*, o pássaro continua por lá, passeia por páginas, busca caminhos. De repente,, surge uma tela escura. Silêncio. Pequenos pontos se acendem na tela. O pássaro entra na tela como se fosse de energia, para no centro da tela, de repente começa a voar deixando um rastro branco de energia que forma um espiral. De pontos luminosos no caminho surgem letras as identificando. A imagem na tela parece uma via láctea de temáticas diversas. Aqui, posso traçar o mapa de minha pesquisa. Enxergar desde os planetas (temas) que precisam ser explorados, até as estrelas (conceitos) que vão iluminar e aquecer esse sistema.

---

[16] BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 191.

[17] CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história – debate com José Sérgio Leite Lopes*. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 30 abr. 2002. p. 140.

[18] BOURDIEU, 2003. Op. cit., p. 145.

É nesse cosmo da animação que navega minha pesquisa, adentrando constelações de criações, produções e conceitos. Viajando pelo início desse sistema, até mesmo antes do Big Beng/Pororoca da animação paraense, e de como tudo isso foi evoluindo nesse contínuo processo de crescimento e transformações. Buscando novas luzes, reflexões e questões nessa jornada, por esse fantástico universo da pesquisa.

O enquadramento mostra, em plano geral, uma sala de aula. Em plano médio, vemos um garoto de uns 9 anos de idade desenhando no canto superior do caderno. Ele desenha um pássaro de asas abertas numa folha. Agora em close, vemos ele desenhar em outra folha, outro pássaro com a asa um pouco mais para baixo do que no desenho anterior. O processo continua numa sequência de imagens que repetem o mesmo processo. Agora, com o dedo polegar posicionado sob o bloco do caderno, o

garoto flipa as folhas e vê cada desenho se sobrepor rapidamente ao anterior. Vemos um pássaro voando no canto do caderno. O pássaro voa no branco infinito do papel. É só o início...

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P; HAACKE, H. *Livre troca*: diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 2002.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história – debate com José Sérgio Leite Lopes*. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 30 abr. 2002

DELEUZE, Gilles. *Cinema a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CECIM, Vicente Franz. *Viagem a Andara o O livro invisível- Asa de murmúrios*. 2012. Disponível em: https://fauufpa.files.wordpress.com/2012/12/asa-de-murmc3barios-viagem-a-andara-oo-livro-invisc3advel-vfcecim-versc3a3o-final-p-ebook.pdf

# ¯_(ツ)_/¯

Araéliz
araeliz@gmail.com

**nós os sobreviventes,**
**a quem devemos a sobrevida?**
**quem morreu por mim na masmorra,**
**quem recebeu a minha bala,**
**a que era para mim em seu coração?**
**sobre qual morto eu estou vivo,**
**seus ossos jazem nos meus,**
**os olhos que lhe arrancaram, vendo**
**pelo olhar de minha cara,**
**e a mão que não é sua mão,**
**que também já não é minha,**
**escrevendo palavras rotas,**
**onde ele não está, na sobrevida?**

(Uma manga cai do céu.)
Tu tens um par de pernas.
(Mais frutas despencam.)
Tu tens braços fortes.
Por que é que estás aqui se podes ir para quaisquer alhures?
(Cheiro de cupuaçu e bacuri no ar.)
Por que te contentas com isso se pode construir quaisquer sonhos?
(Som de coisa alguma.)
Por quê?
(Silêncio.)

**Felizes os normais, esses seres estranhos Os que**

a terrível voz de satã conduzia seus passos cadenciados
pelo ritmo do tiquetaque que emanava do relógio da torre
de babel

não era a babilônia, não na carne, mas latrinas radioativas
suspensas  afetavam a todos com sua glória eticoinsolúvel
uma mão em cada bolso sufocando o tilintar das moedas
que ali habitavam, frutos do meretrício materno e
servidão incondicional paterna

todo cuidado era pouco diante da turba de ratos de
tromba, o mínimo que podia fazer após tomar o futuro
dos seus genitores era zelar pelo fruto da pilhagem,
que nenhum órfão imundo tomasse o que ele
legitimamente roubara

as mãos paralelas impediam-lhe de esconder ou mesmo
disfarçar toda a adrenalina e excitamento que
manifestavam-se através do acúmulo de sangue pouco
abaixo do seu umbigo, mas não havia vergonha no seu
semblante, qualquer tipo de arrependimento era
silenciado diante de toda sedução da voz luciferiana
as portas fechavam-se atrás dele, o tempo desaparecia
com o cântico do relógio, o espaço era comprimido pelo
caminhar rumo ao balcão, a redução máxima de alguém
a um ponto mínimo de expectativa e fúria

o lento tilintar de moeda sobre moeda tilintando
/lubrifica o sorriso do atendente em prestações,
o que é, indigente?, está perdido?, que que foi?,
posso ajudar?, bom dia, seja bem vindo!, no que posso
ajudar, nobre cavalheiro? tenho jazigo, senhor, sei bem
onde estou, estou aqui a negócios, pode me ajudar sim,
bom dia, gostaria de comer o cu da
nossa senhora de nazaré!

o atendente é um barganhador exímio, o atendente faria
inveja a qualquer vendedor de uma operadora telefônica
brasileira, tenta empurrar produtos e mais produtos,
serviços e mais serviços no pacote, mas não há espaço para
toalinhas, sabonetes, pentes, shampoos, cotonetes,
condicionadores, toucas, lubrificantes, enemas,
hidratantes, preservativos, esfoliantes, a implacabilidade
do cliente é blindada pelo próprio leviatã, não pagará por
boquetes banguelas de quem de valor nunca disse nada,

n
ã
o

t
i
v
e
r
a
m

u
m
a

m
ã
e

l
o
u
c
a
,

u
m

p
a
i

b
ê
b
a
d
o
,

u
m

não financiará passeios em um carro de palhaço daonde
já saíram judas, tiago, jesus, simão, josé e outras garotas
mais, sem truques, sem ilusões, apenas o ânus abençoado
é digno de nota, mas o atendente é mais esperto e toma
todas as moedas dizendo que não pode oferecer melhores
descontos fora do combo

não há nenhum glamour no quartinho de espera, a lâmpada
trêmula ilumina apenas metade do aposento, o ventilador
barulhento anestesia os sentidos e confunde vozes

deite e relaxe, se escuta ao longe, ele deita, ele procura
relaxar, mesmo com os percevejos na cama almoçando-o,
mesmo com piolhos e pulgas colonizando-o, é o momento
de uma vida, o falo rígido confirma a inexorabilidade de
propósitos inalterados

entre tantas distrações, não se percebe ela chegando,
não pagou por nenhuma preliminar e nenhuma foi
oferecida, é pego de surpresa com seu caralho sendo
coroado pelo anel de couro, abre os olhos, não se
distingue muito no ambiente, nossa senhora lhe
cavalga de costas e então percebe que a santa não
se depila

uma ponte de boa fé liga o feijão ao sonho, mesmo
a realidade não consegue pulverizar expectativas
de forma instantânea, a resistência é grande,
o coito se estende, e confessa-se o que sente-se
desde a primeira acoplação:

a bunda da virgem é áspera o pinto esfolado chora
em vermelho, mas ao menos é um lubrificante,
certo? é preciso inventar meios de subverter o
infortúnio, não se render à dor do esfíncter – gilete,
imaginar a glória, quantos podiam clamar ter
enrabado tal ícone da santidade?

fotografar momentos que aproximem-se do prazer
idealizado, recortá-los, jogar com eles, produzir uma
narrativa onde aquilo tudo possa ser visto de forma
prazerosa, resistir à realidade tangível para então
chegar em um orgasmo virtualizado

a divindade é encontrada, corpo outrora violado
por jeová, ele também plantava sua semente,
comunhão com o celeste através do mais profano dos

filho deilinquente

Uma casa em ladonenhum,

**atos, o orgulho lhe preenchendo, a calma, o êxtase, o cheiro da vitória...**

**mas a vitória não deveria ser inodora? o que é isso? socorro! a santa estava constipada! seu cérebro delirava! nada além de fezes, esterco e merda inunda o seu corpo! um segundo, um momento, um século, uma vida, uma década, os intestinos da santa não param. ela levanta e captura um raio de luz com seu rosto. acaba-se a esperança, não era a nossa senhora de nazaré, era apenas um coroinha de peruca e maquiagem: fidel castro.**

**o cubano desaparece tão rápido quanto surgiu, não há tempo para reclamações, é impossível tomar banho sem ter pago pelo sabonete, shampoo, condicionador ou sequer a toalinha, desnaturalizado, o rapaz coloca sua camisa e calças com bolsos esfomeados**

**saindo do quarto, não há brecha para qualquer atitude, não se permitem mal cheirosos em estabelecimentos de respeito enxotado pela porta dos fundos, se encontra entre uma turba de seres com bolsos desnudos e corpos cagados**

**d o e n ç a d e s c o n h e c i d a**

**O s q u e n ã o f o r a m c a l c i n a d o s**

Uma faísca prematura corre pela mata fechada com medo da chuva, nascida da comunhão necrófila dos anseios dos enforcados com as reinvindicações dos não nascidos, ela procura unicamente levar à ignição o máximo de corpos secos possíveis antes que chova novamente: vamos iluminar o mundo pelo pulmão.

É aquilo que inicia incêndios.
Como luxúria abstratizada.
Porque se algo pode ser incendiado, deve queimar
Para que haja luz, é preciso sacrificar combustível.
Aqui.
Agora.
Quantas fogueiras caracterizam um incêndio?
Quais são as fornalhas do paraíso?

Conheça a luz e torne-se a luz
Um momento de brilho na chona perpétua
não deixe escurecer

**por um amor devorante os que viveram os dezessete**

Tu estás infeliz

Tu sentes que o futuro é sem esperança e que as coisas não podem melhorar

Tu estás puto e insatisfeito com tudo

Teu avô foi alugado,

Teu pai foi vendido,

Tu foste doado,

E hoje, enquanto a Lua ainda dorme, pagas para que o abatedouro leve teus filhos.

O sangue não é seu,

As lágrimas não são suas,

O choro não lhe pertence,

Morres por outros.

Enquanto isso, não apenas teu açaí é aguado,

A farinha vencida,

O pirarucu estragado.

Quem te transformou em títere?

Quais os dedos que puxam teus fios?

Quem dita para onde podes olhar?

Quando o sono chega,

Quando o sonho chega,

Entra pelo coração,

Ou um cérebro adestrado?

Estar na multidão sozinho, com medo do próprio sussurro.

O camarada arranca a tia mordaça para que possas escolher os grilhões

Quem é que se ainda pode amar?

Tu podes amar?

**rostos do sorriso e um pouco mais os cheios de**

Tu consegues amar?

Quem matou o teu amor?

Quem matou o teu irmão?

Quem roubou tua gratidão?

(É só um jogo?)

Quem roubou tua gratidão?

(Ou autoflagelação?)

Quem roubou tua gratidão?

(Qual a troca justa pela danação?)

Podes chamar isso de normalidade!

Podes chamar isso de normalidade...

Podes chamar isso de normalidade?

**1**
**3+3**
**18+18**
**108+108**
**648+648**
**3888+3888**
**23238+23238**
**139968+139968**
**839808+839808**
**5038848+5038848**
**30233088+30233088**
**181398528+181398528**
**1088391168+1088391168**
**6530347008+6530347008**

**sapatos, os arcanjos com chapéus, os satisfeitos,**

HAVIA NAQUELAS TERRAS UMA GALINHA
SEM CABEÇA VAIDADE DOR
SEM BICO PECADO TRISTEZA
SEM CRISTA IRA ANGÚSTIA
SEM OLHOS SOBERBA MEDO
INCAPAZ DE LEMBRAR-SE, VIVIA SEU
DIA-A-DIA UM MOMENTO A CADA
INSTANTE, ALHEIA AO PASSADO OU AO
FUTURO. UM DIA, PASSOU POR AQUELAS
BANDAS, UM FRÁGIL PINTINHO, ÓRFÃO,
SOLITÁRIO E DESAMPARADO.
DEPAROU-SE COM A AVE DESCABEÇADA E,
COMO SEUS PEQUENOS-PEQUENOS
OLHINHOS ERAM DESTREINADOS, ACHOU
TRATAR-SE DE UMA GALINHA QUALQUER,
GALANTE ATÉ, ALHEIO À EVIDENTE
CARÊNCIA ALI PRESENTE.
POR UM TEMPO, VIVEU AO LADO DELA,
COMO ELA, E TENDO SUAS
FACULDADES MENTAIS TAMBÉM
DESTREINADAS, CONFUNDIU TODO
DESCASO E INDIFERENÇA COM RESPEITO
E PROTEÇÃO.
ANSIOSO PARA DEMONSTRAR SEU AFETO E
ESTREITAR LAÇOS, O PINTINHO ARRUMOU
UMA LUSTROSA E PESADA COROA PARA
PRESENTEAR AQUELA QUE TINHA ELEGIDO
COMO MAJESTADE NO SEU CORAÇÃO.
DURANTE A CERIMÔNIA DE COROAÇÃO, O
PINTINHO SUBIU NAS COSTAS DELA PARA
GANHAR MELHOR ALCANCE, E PRONTAMENTE
COLOCOU A COROA ONDE DEVERIA HAVER
UMA CABEÇA. INSTANTANEAMENTE, A COROA
SENTIU A SEDUÇÃO DA GRAVIDADE,
DESESTABILIZANDO A GALINHA QUE,
COM O PESO E A SURPRESA, TROPEÇOU,
ROLOU E MATOU O PINTINHO
ESMAGADO. EM POUCOS INSTANTES CONSEGUIU
SE LIVRAR DO PESADO OBJETO E CONTINUOU
SUA VIDA COMO SEMPRE.

os gordos, os lindos, os rintin e seus

a
s
s
e
c
l
a
s
,
o
s
q
u
e
,
c
o
m
o
n
ã
o

A atual Miss Universo está lá; e ela é linda; e ela é gostosa ; e todos os homens querem foder ela; e todas as mulheres querem ser ela; e os jovens ficam de pau duro simplesmente ao olhar para as curvas dos dedos dela; e milhões de meninos na puberdade gozaram pela primeira vez pensando nela; e tudo (até o que respira) é silêncio; a Miss é a amante do silêncio; a Miss transa com o silêncio; a Miss goza no (e em) silêncio.

Ela se faz visível nove ofegações após o gozo da Miss; Ela não possui um rosto simétrico; os cabelos dEla não possuem o brilho dos shampoos seda; Ela nunca teve uma pele macia e bem hidratada; os dentes dEla carecem do alinhamento perfeito dos aparelhos odontológicos modernos; Ela nunca teve lingerie sexy; as roupas dEla não demonstram estilo, ousadia, sex appeal, bom gosto, modernidade, inteligência, originalidade ou transgressividade;

Ela não teve suas pernas perfeitamente depiladas; as medidas e proporções dEla não são as ideais; Ela não possui um aroma

perfeito; há dentro dEla uma mensagem ,
verdadeiramente verdadeira; a mensagem
vale a pena ser dita; a mensagem vale a p
pena ser escutada. o
Ela abre a boca; Ela é uma mãe parindo r
uma divindade sonora. a Miss lhe acerta
um perfeito chute abortivo na boca; e a a
Miss é bela; e a cena é fantástica; e assistir a q
cena é como se emocionar vendo a execução u
de Mussolini; e ver o corpo dEla caindo i
silenciosamente no chão após o chute é mais
inspirador que ver o corpo do líder fascista o
pendurado pelos pés; e a Miss é justiça; e a s
Miss é virtude; e a Miss é fabulosa.
Ela sofre em silêncio e grita com a boca q
fechada. Ela ajoelha-se e tenta dar À luz u
novamente; a Miss é mais rápida; e a Miss é e
graciosa; e todos amam a Miss; e todos
se encantam quando a Miss aplica uma bela g
joelhada na cara dEla; corações batem mais a
forte do que em finais de copa do mundo; n
Ela tenta articular palavras outras vezes; h
a Miss é perfeita; e a Miss domina cotoveladas; a
e a Miss domina socos; e a Miss domina mata m
leões; e você venderia sua mãe para poder beijar ,
os pés da Miss; e a Miss é uma lutadora de MMA

perfeita; assistir a Miss golpeando o crânio dEla é como ver, simultaneamente, todas crianças famintas da África sendo alimentadas, e todos terroristas do mundo sendo crucificados, e todos pedófilos sendo estuprados até a morte em cadeias; a Miss é a heroína de todo o universo; a Miss regojiza-se no silêncio entre os esforços dEla.

Ela não consegue mais falar; a mensagem ainda vive intacta dentro dEla; Ela usa suas mãos como quem reza; Ela tenta evocar a mensagem por linguagem de sinais; a Miss lhe golpeia as mãos; a Miss é a mais doce das criaturas; Ela é persistente; a Miss é a mais perseverante das criaturas; a Miss é uma anja pristina; a Miss eventualmente quebra as mãos, os antebraços e os braços dEla; sente-se que todos os judeus, católicos, lusitanos, muçulmanos e ateus do mundo se entrelaçam em um gigante abraço coletivo que pulsa com amor e fraternidade. Ela sofre sonoramente em silêncio; a Miss é um cometa, a Miss é uma estrela.

Ela bate os pés ritmicamente; Ela tenta propelir a mensagem via código morse; a Miss é tudo; a Miss quebra os ossos dEla, dos dedos do pé até o fêmur; a cada osso

o s q u e r i d o s a t é a s ã o q u e r i d o s

quebrado Ela retoma suas tentativas; a Miss é a própria Maria Madalena, a Miss é piedosa, a Miss é santa. A Miss pisoteia-lhe o estômago a Miss é espetacular; ver a Miss torturar Ela é como ver Scar sendo morto pelas hienas; Ela vomita um rio de sangue; a Miss se afoga no rio; a Miss é sobredivina; assistir o afogamento da Miss é como ver a execução coletiva de todas crianças loirinhas e coelhinhos felpudos do mundo; a Miss morre; a vida sem a Miss não faz sentido; a aparência dEla é de uma lesma humana; Ela apoia seu nariz na poça de sangue; o nariz dEla é agora um pincel; Ela crava sua mensagem no branco; a mensagem vale a pena ser escrita; a mensagem vale a pena ser lida; a mensagem vale a pena ser sentida.

Ela morre após terminar de escrever.

e m p u n h a d u r a , o s f l a u t i s t a s

Uma ephemeroptera adulta pode morrer naturalmente em apenas duas horas. As efêmeras, como também são chamadas possuem bocas atrofiadas, não tendo um sistema digestivo

funcional. Basicamente, tudo que conseguem fazer é voar e copular

a c o m p a n h a d o s p o r r a t o s , O s

Que libertador.

A certeza da morte próxima, a impossibilidade da alimentação, o descarte de tudo que é fútil, a incapacidade de guardar qualquer coisa desnecessária.

Será que bate uma depressão profunda?

Agonia pesada jogada nas costas, asas que pesam toneladas, desespero ao notar que só serves para dar continuidade à miséria extremamente escrota da sua espécie?

Condenar seus filhos à essa situação?

Será que surge um novo encanto pela vida?

Um amor incontrolável, quando o único instinto que ainda lhe resta é trepar loucamente, um frenesi louco que te desperta uma apreciação inusitada pela companhia do próximo?

O Rei acorda com uma maravilhosa ideia na sua cabeça. A ideia é fantástica, a ideia é linda, mas antes que qualquer pessoa possa a ver, o Rei a cobre com seu casaco real.

Todos os pais, todas as mães, todos os filhos e todas as filhas do reino ouvem sobre a ideia real, alguns curiosos tentam espiar pelas janelas e vãos da porta – em vão. O Rei protege sua ideia dos olhares como uma leoa protege a cria.

Os olhares mexeriqueiros intensificam-se. O Rei, preocupado, chama todos os fazedores de muralhas, todos os construtores de portas, todos os fabricantes de grades e os maiores de todos os chaveiros para fazer o maior cofre do mundo para guardar a sua ideia.

Os dias passam, e as noites passam também – geralmente depois dos dias. Quando o monumento para sua ideia finalmente fica pronto, o Rei celeremente guarda sua ideia ali, protegida dos olhares de todos. Então a tranca com muitas, muitas chaves.

Os dias passam, e as noites passam também.

Alguns curiosos mais determinados tentam invadir o cofre para espiar – em vão. São enforcados por decreto real.

Os dias passam, e as noites passam também. Aos poucos a ideia é esquecida pelos outros.

Os dias passam, e as noites passam também. O Rei está velho.

Os dias passam, e as noites passam também. O Rei está muito velho. Movendo seu corpo cansado, visita sua ideia uma última vez. Sorri para ela, e por mais que ninguém consiga a ver, o sorriso é muito visível. Sai e tranca as muitas, muitas fechaduras, que nunca mais serão abertas.

**vendedores e os seus compradores os cavalheiros**

levemente

Só peço da vida,

sobre-humanos

Os

homens

vestidos

de

t r o v õ e s e a s m u l h e r e s d e r e l â m p a g o s o s

Caos e díscórdia,

delicados, os sensatos, os finos os amáveis, os

O resto empresto.

Se caminho um pouco despreocupado é porque, mais do que sei, acredito que o chão que ando hoje inevitavelmente será alguma coisa diferente amanhã. Nem que sejam frangalhos, cascalhos, pedaços de pedaços de átomos, ele muda e não há mudança sem destruição. O sono leve é possível ao imaginar que, como a própria fundação que me sustenta, também se dissolverão as amarras da servidão. Todo aquele que busca a liberdade conta com a Entropia como aliada, a certeza do seu alcance um bálsamo para nos ninar naqueles momentos onde aparentemente não colecionamos nada além de derrotas.

**doces, os comestíveis e os bebíveis Felizes as**

Quando empunho minhas armas, meu punho é fortalecido ao saber que à minha força será somada toda potência da jurisprudência que rege o próprio universo.

Irá chover.

Se não hoje, nem amanhã, em algum momento depois.

Mas irá chover.

Não só aqui, não só ali, mas em cada pedaço do que chamamos de mundo.

Teremos chuva, toda chuva podendo virar um temporal, todo temporal podendo virar uma verdadeira tempestade.

avesso, o esterco, as pedras Mas que dêem passagem

Quem sou eu nisso? Se há a certeza de tal evento, qual meu papel?

Qual meu valor inerente? O que acrescento ao todo?

Ora, sou eu um Zuñi, ao meu modo, dançando, com os meus passos, para que as nuvens encham-se mais rápido. Além de qualquer misticismo, além da religião, além do ritual, mais da metade de mim é chuva, movimento é calor, calor é suor, perspirar é devolver ao globo a chuva que tomou para si.

Acelerar as partículas ao meu redor, acelerar as pessoas ao meu redor, acreditar que elas também possam assumir-se chuva, entender que também preciso do monóxido de di-hidrogênio do outro para minha ascensão.

aos que fazem os mundos e os sonhos

As ilusões, as

Mais do que acelerar o inevitável, além de um chamado aos céus,

entender-se como aquilo que se almeja em potência

Virar a tempestade.

Inseminar intempéries em todos aqueles que se coloquem ao alcance da dança.

Ser a erosão que se quer ter no mundo. Potencializar forças até finalmente ter

a Tormenta.

Pego o que tenho e vou para a trincheira.

sinfonias, as palavras que nos desbaratinam E

Irá chover.

Mas quando a borrasca for plena,

a rajada cairá sobre mim,

ou penetrará no submundo,

procurando o cadáver daquilo que um dia fui?

nos construrem, os mais loucos que as suas mães,

O céu é o mapa.

os mais bêbados Que seus pais e mais delinquentes

As nuvens as linhas.

que seus filhos E mais devorados por amores

calcinantes Que lhes deixem seu lugar no inferno,

Não existe bússola

e

b
a
s
t
a

(A NATUREZA ABOMINA O VÁCUO.)

# NO ESCURO DO MATO

**Ercy Souza**[19]

ercysouza@hotmail.com

**Tenho o privilégio de não saber quase tudo.**
**E isso explica**
**o resto**[20]

Não gosto de começar um texto com a palavra *não,* pois parece que qualquer coisa que venha a ser escrita posteriormente já está sendo negada ou, pelo menos, fragilizada. Ainda assim, escolhi começar com este termo por querer utilizar-me exatamente da ideia de um "argumento frágil". (GONÇALVES, 2009).

Este texto é uma reflexão que passeia ou um passeio pelas minhas reflexões acerca da minha *trajetória criativa*[21], noção que utilizo a partir do conceito "trajeto criativo" de Sônia Rangel (2009). De acordo com a autora, trajeto criativo consiste na apresentação das várias fases da criação. Estas fases são "acompanhadas por uma clave de autores que inspiram uma abordagem para o movimento criador" (RANGEL, 2009, p. 95). Destaco aqui o meu processo criativo como intérprete-criador-pesquisador na Companhia Moderno de Dança.

Também não gosto de começar um texto justificando o porquê de ele estar sendo escrito dessa ou daquela forma ou até mesmo justificar o discurso que será apresentado nele, mas neste eu fiz e acredito ser uma preparação para o que ainda virá.

Tenho procurado experimentar "formas de escrita" para **ainda**[22] não causar um desconforto pela estrutura textual, mas enfatizar o conteúdo "devaneadamente" discutido e refletido a seguir. Por isso, entendo a necessidade de iniciar este texto de maneira estruturada com uma contextualização.

---

[19] Mestre e doutorando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Bailarino da Companhia Moderno de Dança e professor do Espaço Companhia Moderno de Dança.

[20] Utilizo Manoel de Barros como enunciador de pensamentos (como se fossem títulos de capítulos), seus poemas são todos do livro Menino do Mato.

[21] Chamo de trajetória criativa tudo que pude vivenciar até os dias atuais nos meus ramos familiar, artístico, individual e acadêmico.

[22] Digo **ainda** porque pretendo *desformar* (termo utilizado na minha pesquisa de mestrado) essas formas no memorial que apresentarei no final do curso de doutorado em que me encontro atualmente.

**“Eu sustento com palavras o silêncio do meu abandono”**

Não posso começar sem antes me apresentar, falar sobre a minha trajetória criativa.

Encontro-me no lugar da inquietação e do desconforto, poderia até dizer do entre[23], pois tenho a pele clara, minha atração sexual é pelo gênero feminino, tenho uma família que nunca passou por necessidades graves por muito tempo, minha formação escolar e graduação foram em escolas e universidades particulares, tenho apreço por futebol, churrasco e bebidas alcoólicas, minhas cores preferidas são azul e verde, vivi boa parte da minha infância em uma fazenda, meu signo no zodíaco é escorpião, tenho 33 anos, sou católico, já tive um relacionamento que durou mais de 10 anos, não tenho filhos e sou artista.

É possível que para muitos que passem este parágrafo de apresentação (assim como acontece quando me apresento pessoalmente),haja algum tipo de desconforto e, principalmente, um estranhamento quando, ao final, digo que sou um artista.É comum, nestes casos, que eu receba a seguinte indagação: artista? E a resposta causa ainda mais espanto quando digo: Sim, sou intérprete-criador em uma companhia de dança. Aí vem outra indagação ainda mais enfática, com ar de incredulidade: de dança? tu é gay? Respondo (refletindo sobre o senso comum presente nesta última pergunta): não. E o diálogo geralmente termina com: estranho, né? Sequencialmente, vem uma risada e um rosto com a expressão que diz: “se tu estás dizendo...”.

Agora, ao ler a passagem acima, talvez eu tenha causado uma inquietação. E o que quero destacar é que isto acontece, principalmente, no meio em que mais estou presente, ou seja, no meio artístico, onde há artistas de todas as vertentes, assim como da dança. Pessoas com as mais diversas características possíveis. O que me faz pensar: **porque as minhas características ainda causam estranhamento no meio artístico da dança?** Não pretendo desenvolver aqui este questionamento, deixarei como uma provocação para sua reflexão, leitor, a partir dos seus olhares. Apenas gostaria de registrar que do lugar de inquietação reflexiva que estou, estou porque isso me soa muitas vezes como preconceito e opressão, tanto pessoais como artísticas, desvalorizando e depreciando minhas produções. Mas, como disse,deixo a pergunta para você refletir um pouco mais e se questionar “teria um perfil de artista já traçado/taxado?”.

---

[23] Entres, necessidades, vãos, espaços, conexões, apagões, incômodos, escorregos, acidentes.

Surge, então, outra pergunta que me interessou desenvolver aqui. **Como cheguei neste lugar e por quê?** Convido você agora a me acompanhar em mais um passeio sobre mim. Agora, a partir de meu processo de criação.

**"Invento para me conhecer"**

Findando o primeiro semestre do curso de doutorado em Artes pela UFPA em janeiro de 2017[24], fui provocado pelas disciplinas cursadas a pensar sobre meu objeto de pesquisa e buscar o lugar que ele se encontra em mim. Como meu objeto é **o meu próprio processo de criação**, busquei minha trajetória criativa, desde a minha primeira memória de criação e/ou de provocação de criação.

Partindo de uma reflexão aprofundada, uma memória veio à tona como modo de sintetizar este momento que chamei de "princípio de criação". Encontrei-me criança, na fazenda, buscando observar os vagalumes que passeavam pelo escuro do mato.~~e~~ O que me prendia era, além do encanto pelo fato de um inseto emanar luz tão incandescente, o jogo de adivinhar aonde a luz iria acender novamente. Acompanhava um vagalume aceso (que piscava) e quando ele apagava (parava de piscar) em pleno o vôo eu criava *visivamente*[25] o percurso de continuação. Muitas vezes a luz se acendia em outro ponto e em outra direção, diferentes do que eu havia imaginado, e nunca soube se era o mesmo inseto que tomou uma trajetória diferente da que eu criei ou se era outro vagalume que surgia enquanto o que eu havia acompanhado inicialmente não voltava a acender.

Sobre este momento lembrado, pude perceber que o que menos importa é saber se era ou não o mesmo vagalume que teria acendido em outro lugar, mas a minha capacidade de criar trajetórias, caminhos e luzes. De criar movimento onde não havia, tal como sintetizo no poema, de minha autoria, a seguir:

**Vagalumear**

Na busca da primeira memória de criação
Me encontrei vagalumeando no mato enquanto criança
Percebi no escuro da flora as luzes da provocação

[24] Primeira turma do curso de doutorado em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, iniciada em agosto de 2016.

[25] Utilizo o termo visivamente a partir do conceito de "visivo", que advém da noção de "visibilidade", pensada por Calvino (1990) como qualidade de pensar por imagens, isto é, a capacidade que temos de produzir imagens enquanto imaginamos.

Ali pairava minha primeira memoria de criação
Não na luz *faunesca*
Mas no apagar dela
Neste vão luminescente
Vagalumeava em trajetos e linhas fluorescentes
A criação se formava em (des)formas
Após vagalumear em tais memórias
Já não sei se a criação foi minha
Ou eu dela
(Ercy Souza)

Depois da lembrança do vagalume e sua trajetória, adiantei meus pensamentos passando pelos anos que vieram posteriormente àquela lembrança, buscando identificar em quais momentos da minha vida ela influenciou.

Então me vi na 5ª serie (hoje nomeado de 6º ano do ensino fundamental), olhando para meu boletim escolar, vendo uma nota máxima justamente em educação artística. Nesta disciplina tínhamos que produzir maquetes, desenhos, reproduções em massas de modelagem, pinturas em telas, reciclagem de papel, confecções de fantasias para as festas, assim como os elementos decorativos e muitas outras coisas.Outra nota máxima era em educação física, em que aprendíamos os fundamentos dos esportes e participávamos de montagens de peças e coreografias para apresentar em datas festivas (como festa junina, auto de natal, etc).

A estas duas disciplinas, acrescento redação, que sempre recebi elogios pela criatividade no desenvolvimento dos temas, apesar de sempre existir umas falhas gramaticais.

Nesta época de escola, assumi o papel de bailarino em um grupo de folclore no ano de 1999, que me possibilitou desenvolver artisticamente minha criatividade e despejar boa parte da minha energia. Este grupo folclórico veio dois anos depois fundir com o grupo coreográfico do Colégio Moderno e gerar a Companhia Moderno de Dança, Cia a qual faço parte até os dias atuais. Lugar que faz olhar para mim como processo, um constante processo em criação.

**Corinar**
Sou ideia e vontade
Impulsos de anseios
Planos
Sonho
Já sou processo
Me passo em cada passo ao ponto eu paro
E sigo
E paro

Volto e repasso os acessos
Em prol de algo que não vejo
Mas desejo
Volto
Revolto
(Re)sigo
em passos deixo crias do desejo que já vejo
crio os próprios passos
processo o que sinto
processo o que vejo
processo o que falo
processo em que me crio
e volto.
(Ercy Souza)

**"Para cantar (dançar) é preciso perder o interesse de informar"**

Quando vivenciei o contexto da faculdade de direito (conjuntamente com a de bailarino da CMD), identifiquei a resistência de um sistema (não estou dizendo resistência das pessoas e sim do sistema criado pela e para a sociedade constitucionalizada) normativo sobre a Arte e a Cultura de modo geral, não havendo um diálogo aberto de interesses comuns entre o sistema governamental e a Arte.

Pude perceber isto quando decidi fazer meu trabalho de conclusão de curso – TCC – sobre o objeto *Leis de incentivo à cultura* e fui a campo escutar e coletar dados tanto dos órgãos estaduais e municipais responsáveis pelo cumprimento destas leis, como dos artistas que buscavam captar fomentos para suas produções.

Meu interesse por esta pesquisa era tentar identificar as aproximações existentes ou não entre o sistema governamental e as práticas artísticas locais. Concluí que a aproximação existe quando há respeito entre ambos os campos e como os olhares são distorcidos, este respeito nunca existiu. O governo olha para a arte como instrumento e mercadoria e a arte olha para o governo como controlador e discriminador. De um lado estaria o poder de dominação (governo) e do outro o poder da eloquência (artista).

Neste mesmo período, foi confiado a mim um grupo de jovens que eram egressos do Grupo Coreográfico do Colégio Moderno, quando ainda existia a prática da cultura e do esporte em sua educação[26]. Tais jovens buscavam dar continuidade à prática da dança que exerciam no grupo coreográfico, agora sob os preceitos da dança

[26] O Colégio Moderno é um colégio particular da cidade de Belém do Pará, que teve, até 2015, a prática da dança e do esporte em seu currículo. Infelizmente estas práticas foram extintas desde o primeiro semestre de 2016 pela nova administração que assumiu a escola.

imanente[27]e com o nome de Grupo de Dança Moderno em Cena. Esta condição de coreógrafo me trouxe junto uma necessidade maior de conhecimento e vivência em dança. Haja vista que o principal objetivo deste grupo é a formação (em seu mais amplo sentido) de pessoas para ingressar no elenco da CMD.

Tomei uma decisão, investir minha vida acadêmica em Artes e, sem saber muito bem como, passei a pesquisar processos de criação.

Assim, entrei na primeira turma de especialização em *Estudos Contemporâneos do Corpo*[28], pesquisando as circularidades presentes no corpo e nas suas possibilidades de movimentos a partir da ideia do "O" do Mundo (ideia pensada por mim no início da pesquisa) representada pelo poema que segue dizendo:

**O "O" do Mundo**
Olhando o primeiro sol
Sinto o "o" do mundo ao redor.
Introduzindo no olhar
Visões do redondo.
Vivendo,
Crescendo,
Sobrevivendo
Sigo correndo do homem-morte.
Brinco, aprendo.
O idêntico
Certo do conceito construído.
Olha só:
Como o homem onera os valores
Os objetos
Os próprios irmãos sociais.
Engraçado, não?
Preocupado com tudo
No entanto
Sendo tampado o olho voltado pro corpo do mesmo.
Julgando,
Controlando o universo,
O próximo
O vizinho
O cachorro
O gato
O rato
O mato
O carro
O prédio
O caco do vidro
O próprio meio

[27] Dança Imanente é o nome da práxis cênica desenvolvida pela Companhia Moderno de Dança.
[28] Especialização ofertada pela Universidade Federal do Pará no ano de 2009.

O controle remoto
Isso! O controle
Do morto ou do vivo.
Tudo observado com os olhos
Do homem.
Controlado ou mesmo transformado.
Como o olhar do semáforo no transito...
Ou do próprio relógio,
Sendo usado no pulso
Ou no armário.
No banheiro ou no topo do prédio.
Olhos por todos os lados
Como o olho mágico
O quadro do Picasso
O ursinho peludo
Ou o sapinho aveludado guardado no fundo do armário
Os discos
Ou os tecnológicos discos compactos
Procura-se compreender
Quanto o homem procura controlar tudo.
Vivendo,
Vejo o quão obcecado o homem veio sendo.
Prolongando os olhos, ouvidos
Não esquecendo os próprios braços
Temo não conseguirmos o controle
Penso, então, quão loucos somos?
Seguindo como o circulo
Correndo no mesmo caminho
Tentando o domínio do "o" do mundo.
(Ercy Souza)

Após a especialização ingressei no curso de Mestrado em Artes[29], fazendo uma analogia ao processo de criação com as fases do ciclo de vida de uma borboleta, discutindo também o processo de escrita de uma pesquisa acadêmica em Artes, me utilizando da tríade Imagem, Palavra e Corpo para essa discussão.

Durante a pesquisa de mestrado surgiram algumas noções importantes, como o princípio do *pode ser*[30] e a *transcriação*[31].

---

[29] Mestrado ofertado pela Universidade Federal do Pará no ano de 2011.

[30] É o princípio do PODE SER, que, por meio do estranhamento sobre os estímulos apresentados durante o processo de criação, acredito potencializar a capacidade de desconstruir o(s) seu(s) sentido(s) já construído(s) ao logo dos tempos e, consequentemente, possibilitar a faculdade da reconstrução de infinitos outros sentidos, sendo determinados pelo artista no tempo e espaço da própria criação, ou seja, quando entendo que tudo pode ser outra coisa para além dos seus sentidos já definidos, tudo passa a ser, potencialmente, estímulo para criação artística. (SOUZA, 2014, p. 29)

[31] Transcriação – "uma vez que Haroldo já falava em recriação, em criação de um corpo análogo 'iso-' ou 'paramórfico', a proposição de Jakobson, de que (ao mesmo tempo em que a tradução não é possível) será possível a 'transposição criativa', integrará perfeitamente o constructo, em curso, de seu pensamento, que

**“Eu gosto do absurdo divino das imagens”**

Uma inquietação advinda do mestrado foi a não possibilidade de representação, ou melhor, de apresentação da minha pesquisa sob a proposição de um título-imagem[32] e um subtítulo-poema que chamo de *poemavaneio*[33]. Haja vista que apenas a palavra não seria capaz de traduzir as produções geradas pela própria criação da pesquisa. Vide proposta abaixo:

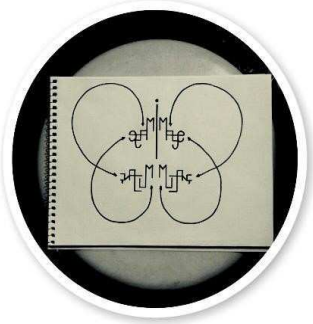


IMAGEM MUDANÇA

Falo imagem
Digo o que penso
Mudo
Mudo de imagem em pensamento
Mas não digo
Faço
Imagina só
Qual imagem diz o que digo?
O que quero dizer?
Metaforicamente entendo
Em imagem o meu dito se faz em
mim Mas como me vejo no que
não vejo?
Eu viso
Me formo em imagens que me diz
Digo...EU
Danço...Eu

---

se articulará progressiva e crescentemente em torno do conceito nominado *transcriação.”*(CAMPOS, 2013, p. XIV - Apresentação) Transcriação – “foi entendido como um percurso de *transcriação,* envolvendo a relação entre imagem, palavra e corpo, dando ênfase a complexidade existente e gerada por ela (a relação), ampliando o entendimento de modo diferenciado sobre o próprio processo de criação.” (SOUZA, 2014, p. 13)

[32] Imagem do título da dissertação, juntamente com o poema subtítulo encontram-se em anexo conforme edital.

[33]*Poemavaneio* – em estrutura de uma escrita poética, desenvolvo e “destilo” minhas ideias-problemas que alimentam e impulsionam as questões-reflexões acerca da pesquisa pretendida. Como um exercício de escrita em *brainstorm* (nome dado à uma técnica grupal – ou individual – na qual são realizados exercícios mentais com a finalidade de resolver problemas específicos. Popularizado pelo publicitário e escritor Alex Faickney Osborn, o termo no Brasil também é conhecido como 'tempestade de ideias'), em que as ideias centrais que me movimentam são postas em escrita poética para que desta forma reflita as questões que pretendo registrar neste momento inicial do pré-projeto e que servirá de fundamento para refletir o processo da pesquisa.

Em processo me firmo em forma
Formas que não firmam
Se movem
Ima-Gens
Gens
Gêneses do EU visivo, com
M De...
Metáfora
Morfismo
Meta
Metamorfose
Mutações
Miragem
Emes que me moldam
Me mudam
Me mexem
Metaforam-me
Muda a dança
Imagem MuDança

No percurso da pesquisa de mestrado (2012-2014) tive o privilégio de vivenciar a dança de forma abrangente e bem mais intensa, para além da vivência de pesquisador na área, atuando nesse período como Presidente em exercício da Associação Paraense de Dança (APAD), como Delegado Suplente do Colegiado Nacional de Dança e membro do Fórum Nacional de Dança e do Fórum Municipal de Cultura.

Nesses contextos vivenciei, discuti e contribui com a dança, somando às minhas experiências uma noção ampliada da funcionalidade prática, teórica e institucional da dança no nosso país. Somando informações para minha trajetória criativa e no meu entendimento de criação não somente no âmbito da produção artística com resultado cênico, mas também, criação de pensamentos sobre a dança nos mais diversos campos em que ela se apresenta, seja governamental, de ensino ou artístico cênico e que não tenho a intenção de encontrar respostas e apontar direções, mas de dividir questões sobre os fazeres em dança.

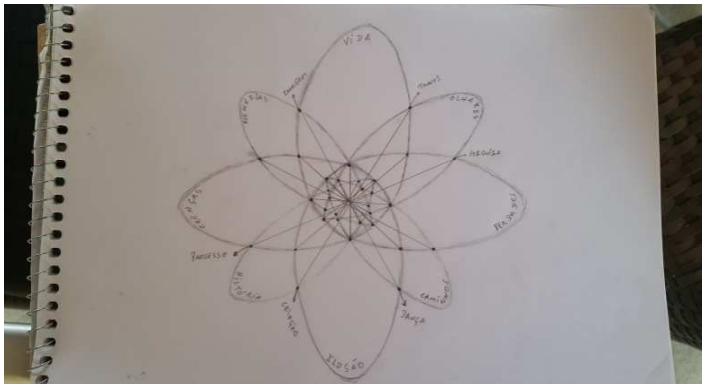
> a ideia de que o surgimento de uma questão se dá sempre a partir de problemas que se apresentam num contexto singular, tal como atravessam nossos corpos, provocando mudanças no tecido de nossa sensibilidade e uma consequente crise de sentido de nossas referências. É o desassossego da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma verbal, seja ela teórica ou literária, mas também sob forma plástica, musical, cinematográfica, etc. ou simplesmente existencial. Seja qual for o meio de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossa vida cotidiana nos força a inventar novos *possíveis* que integrem ao mapa de sentido vigente, a mutação sensível que pede passagem (ROLNIK, 2006, p. 286).

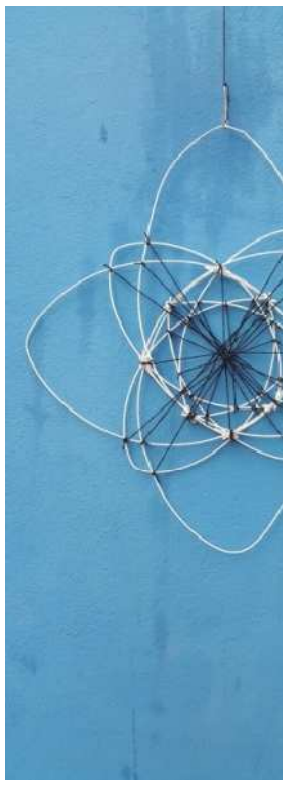
Rolnik fala para entender algumas questões feitas acerca da política de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural que está em crise. É necessário entender a arte, no caso a dança, como uma forma de pensamento, uma vez que esta possui uma essência indagadora. E que pensar sobre questões/indagações, evoca, um olhar transdisciplinar.

Acredito em processos de criações coreográficas que são reflexos dos momentos da arte e do artista, mas que precisam desenvolver questionamentos e caminhos que desafiem, provoquem e questionem os seus fazeres, pois só assim acredito que a arte vive sua essência vanguardista e provoca sempre o olhar artístico na sua contemplação.

Para tanto, meu processo é constituído a partir da solicitação feita pela própria criação, onde os meios de/para reflexão e produção são os mais inusitados e inesperados até por mim muitas vezes.

Um exemplo emblemático está na noção de vagalumear que estou buscando desenvolver no doutorado e,me utilizo de desenho, escultura, poema, insetos, tatuagem e movimentos corporais para desenvolver um pensamento de processo vagalumeante, em atividades na sala de ensaio, com o intuito de provocar estímulos que remetam a sensação presente na minha memória do escuro do mato junto aos vagalumes.



Para isso busco desenvolver uma *Dança Transcriativa*[34] capaz de ampliar o fazer e o pensar processual coreográfico, para isso, lanço mão da ideia do

> estranhamento ou ostranenie (остранение) para o formalista russo Viktor Chklovisk em seu trabalho intitulado Iskusstvo kak priem[35] (A Arte com procedimento), em que o estranhamento seria como o efeito gerado pela própria obra de arte para nos distanciar (ou estranhar) do modo comum como apreendemos o mundo e a própria arte, o que nos permite entrar numa dimensão nova, em um momento novo, e nos faz ver com outros olhos as coisas, isto é, a partir de um olhar artístico (SOUZA, 2014, p. 25)

Compreendendo esta nova dimensão, esse olhar artístico sobre os processos de criações coreográficas, assumindo o lugar do incerto, passam a ser regidos pelas criações em processo, ou seja, não são processos progressistas, mas processos infindáveis que podem sempre estar se retomando ao ponto de origem e questionando os estímulos disparadores do próprio processo.

Quando Fayga Ostrower, ao analisar os processos de criação diz que "criar é, basicamente, formar" (OSTROWER, 2009, p. 9), eu concordo, mas vejo como incompleto, pois ela se restringe em dizer "formar", de modo básico, sem admitir a existência de um momento fundamental que precede o formar, que seria o de(s)formar, momento que entendo imprescindível para o processo de criação artística.

---

[34] Dança Transcriativa – conceito que pretendo desenvolver nesta pesquisa, mas que tem como alma a prática e a reflexão sobre o processo de modo constantemente.

[35] "Iskusstvo kak priem" é um trabalho de Viktor Chklovisk publicado pela primeira vez em Poetika, 1917. E publicado em português na coletânea Teoria da literatura: formalistas russos, Porto Alegre, 1971.

De(s)forma então é o momento que precede, na criação, a forma. Na dança transcriativa, em que o processo de criação se *transcria* constantemente, os momentos de de(s)forma e forma são igualmente continuados.

Similarmente ao pensamento exposto é a escrita transcriativa abaixo:

> e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo (...) (CAMPOS, 2004, p. 13).

Esta escrita transcriativa é a primeira parte da obra de Haroldo de Campos[36] intitulada *Galáxias*[37](“a que Caetano Veloso referiu-se como *proesia”*). Nesta sua *proesia*, Campos transcria ao escrever sobre o processo de escrita sempre retornando e retomando a reflexão sobre o ato da escrita processualmente, sugerindo e recriando a própria escrita.

Seguindo esta linha de pensamento, acredito que a dança transcriativa é o lugar onde se podem ter experiências de limites no corpo, rompendo e criando raciocínios filosóficos questionadores capazes de criar potencialmente algo próprio. A transcriação coreográfica seria um exercício da própria transcriação, onde há no processo do olhar sobre processo o distanciamento sobre o mesmo. Estranhando, esvaziando e se deparando com um ciclo de questões e afirmações que geram novas questões e novas afirmações constantemente, sob o olhar artístico, sob o pensamento da arte (FERNANDES, 2013, p. 405).

Neste processo cíclico da Dança Transcriativa, acredito que as possibilidades se fazem infinitas aos processos de transcriações coreográficas, alcançando o princípio do pode ser que “devem” (derivação de *Devir*[38]) a própria criação, como eu “devi” no escuro do mato observando e criando juntos aos vagalumes.

---

[36] Haroldo de Campos (1929-2003) foi um dos escritores brasileiros de maior atuação no cenário literário nacional e internacional no século XX.

[37] Galáxias – “Escritas ao longo de treze anos (1963-1976), as *galáxis* de Haroldo de Campos mantêm pulsante, em cada sílaba, sua centelha poética.” (CAMPOS, 2004)

[38] DEVIR *[devenir]* - Devir não é uma generalidade, não há devir em geral: não se poderia reduzir esse conceito, instrumento de uma clínica fina da existência concreta e sempre singular, à apreensão extática do mundo em seu universal escoamento - maravilha filosoficamente oca. Em segundo lugar, devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real. (François Zourabichvili. O VOCABULÁRIO DE DELEUZE).

**REFERÊNCIAS**

BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcriação* / organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Galáxias*. 2ª edição revista; organização de Trajano Vieira; inclui o CD Isto não é um livro de viagem. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUNM, B. et al. *Teoria da Literatura*: formalistas russos. Tradução de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*; tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e gênese da cena. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, n. 2, 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38137/26126>

GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. *Porto Arte – revista de artes visuais*, v. 16, n. 27, 2009. ISSN da edição impressa (p-ISSN): ISSN 0103-7269. ISSN da edição digital (eISSN): e-ISSN 2179-8001. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18193> Acesso em: 10/02/2017.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. 24. ed. – Petrópolis: Vozes, 2009.

RANGEL, Sônia Lucia. *Olho Desarmado – objeto poético e trajeto criativo.* Salvador : Solisluna Design, 2009.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem. A Teatralidade do Humano*. Ana Lúcia Pardo (org). p. 285-297. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> Acesso em: 10/02/2017.

SOUZA, Ercy Araújo de. *Imagem mudança:* um processo de transcriação em dança. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

# NARRATIVAS POÉTICO-CARTOGRÁFICAS:

## EPIFANIA E MODUS OPERANDI

**Erica de Nazaré Marçal Elmescany**

ericaexd@gmail.com

*Corpos potentes diante da vulnerabilidade,*
*resistentes à fragilidade da morte,*
*que adotam uma forma criativa de existir.*

*Somos três mulheres. Temos 37, 48 e 49 anos.*
*Uma delas é a jovem pesquisadora.*
*Duas convivem com câncer num estágio avançado há mais de 3 anos.*
*Somos sobreviventes num tempus fugit.*
*Para viver, cuidamos e somos cuidados.*
*Nos encontramos semanalmente para recriar nossos corpos,*
*para resistir e transformar.*

*Cantamos, pintamos, escrevemos, rezamos, choramos,*
*arriscamos, saímos de nós mesmos, nos surpreendemos.*
*A poesia de nossas relações e do território de nossas*
*inventividades são cartografadas em narrativas.*

*Transpiramos afetos e sensações numa escritura poética.*
*Nossos corpos se tornam palcos de uma obra de arte.*
*A arte se faz visível*
*como um modo de pulsar vida em nossos corpos.*
*Somos corpos-em-arte.*

### 1.1 AFETOS DE TECITURA

Este texto apresenta a epifania e o modus operandi das narrativas poéticas-cartográficas, que representam um dos atos de criação do projeto de Tese *"Corpos-em-arte: encontros poéticos em cuidados paliativos"*. Também objetiva tornar visível a narrativa da Poética do tempo, tecida durante a disciplina Atos de Escritura do Programa de Pós-Graduação em Artes/ UFPA, ministrada pela Professora Wlad Lima e Bene Martins.

A epifania e o movimento criador da expressão poética de tal narrativa serão descritos como forma de *materializar*

*memórias e afetos e revelar o mapa dos rastros das experiências pulsantes dos encontros vividos, durante as experiências poéticas, com sujeitos na proximidade da morte,* que não representa o mapa de um plano estático da realidade, mas o acompanhamento de processos.

A arte de tecer o presente envolve um bloco intenso de sensações, imerso num exercício de liberdade, em que ações cotidianas de escrever, tocar, cantar, fotografar, cozinhar, costurar, pintar, conversar e visitar tornar-se-ão "obras de arte em narrativas".

As criações espontâneas, o inesperado, as intensidades dos encontros, os modos de funcionamentos e as afetações surgidas no contato com o outro são criados e escolhidos coletivamente entre o cartógrafo-pesquisador e o sujeito-artista, podendo ser narradas em palavras e em imagens, objetos, falas, fotografias, danças, desenhos, pinturas, músicas, poesias ou qualquer outro recurso das artes plásticas ou das artes do corpo.

O imaginário expresso em palavras, a vida traduzida em narrativas, formam mapas, imagens que colocam em destaque a interpretação do mundo do cartógrafo. A arte se insere no meio-caminho entre o conhecimento científico e o conhecimento mítico ou mágico, claudicando entre a sabedoria e a poesia, entre a razão e sonho num todo indissociável.

O processo criativo é a obra de arte em si, os corpos são o espaço da criação e os encontros os ativadores da inventividade. Numa experiência de autoria compartilhada de contatos e afetações, são descortinados nas narrativas um modo operandi e teórico da criação de um tornar-se Corpos-em-arte.

Um encontro é uma aventura inusitada. Como cartógrafa-pesquisadora vou preparada para viver o inusitado e os segundos, que se passam lá, estão abertos para as surpresas. Encontramos-nos numa casa, algumas vezes na sala outras no quarto, criamos aproximações e estratégias de experimentações.

Colocamo-nos à espreita de oportunidades para exercitar a arte. Inventamos dispositivos e práticas. Dialogamos, contamos e ouvimos histórias, partilhamos intimidades, trocamos cuidado, fazemos o antigo e o novo. Buscamos pontos favoráveis para reinventar o corpo, por vezes engessado, em um movimento criativo. Assim são os encontros poéticos.

*Como nascem as narrativas?* Os encontros são os territórios da inventividade e o cuidado é uma premissa dos encontros. As narrativas se inventam no próprio ato de cuidar. Ao sair dos encontros, meu corpo transborda inspiração. Sinto a necessidade de gravar minha voz, relatar sensações e afetos, registrar uma forma de desenhar a vidas delas na minha vida.

Nossos corpos se tornam palco de uma obra de arte. É uma criação contínua, de dentro para fora, de fora para dentro, o tempo todo se cria. Sinto que as palavras escutadas nas angustias relatadas, as imagens registradas em cada espaço da casa, no rosto aflito, na lágrima caída, ficam indo e voltando. Meu corpo fica impregnado da história delas. E, num breve tempo, deixo-me contagiar com o repertório do outro e suas vidas se unem à minha vida.

*Sobre o que versam as narrativas?*A escrita transborda as intensidades partilhadas nos encontros e versam histórias contadas pelo olhar e pelo silêncio. Os fios condutores e ativadores de criação contam sobre a poética do tempo, do lugar e do encontro.

Nas narrativas, falo de mim, falo do outro, falo de mim no outro e do outro em mim. As vozes se confundem. Vozes da minha memória corporal também são cantadas nas narrativas. Quando vejo, surge a criação. Memórias esquecidas foram cutucadas e se materializam nas palavras escritas, que pedem para se unir com imagens e sons, numa conversa que, de repente, posso ver nas narrativas poéticas. E as imagens, sons, palavras e mapas

corporais compõem a visibilidade da obra como uma cartografia de afetos.

Nas narrativas escritas em primeira pessoa, empresto minha voz, minhas palavras, meu corpo para expressão dos afetos. Elas versam sobre os dias tristes, as decepções, as desesperanças. Descrevem aqueles dias em que amanhecemos sem vontade de encontrar ninguém, como foi um dia vivido pela menina-esperança, quando sentia seu tumor aumentar:

> Um dia desses a esperança se foi e as forças se acabaram. A tristeza e a indignação ganham espaço e não se tem mais razão para continuar. Só se vê o que não colhi e o que perdi. Irritação. Revolta. Choro. Onde posso buscar forças para continuar. No desespero chego a desacreditar de tudo. Minhas verdades são esquecidas. O que me sustentava em pé já não está mais perto de mim e se tornaram mentiras. Tudo está distante de mim. Já nem quero sonhar.

As narrativas dizem sobre a potência e a fragilidade de quem somos nós, como quando me encontrei com a lentidão da mulher-passarinho e passei a pensar mais sobre quanto tempo perdi quando quis apressar os acontecimentos. Falam também de sonhos, de vontade de viver, do recomeço diante da dor, de um novo amanhecer... Falam de infância, de família e de esperança renovada.

*Como a escritura das narrativas é tecida*?O trajeto de criação das narrativas é composto por procedimentos poéticos, inspirados nos programas performativos de escritas proposto por Rabelo (2015). Envolve um jogo criativo que transborda as intensidades de fatos, acontecimentos, afetos e visualidades das experiências vividas, transformando escrituras em mapas inventados.

Começo a narrativa com uma escrita livre sobre o tema da poética, intercalada com experiências do vivido em minha história pessoal e no contato com as participantes da pesquisa.

Mergulho no ato de escritura dialogando com os poetas Rubem Alves e Manoel de Barros.

Em determinado momento criativo faço rasgos no texto, remexo e abro fendas. Alargo a obra com as vozes de sustentação dos intercessores da pesquisa: filósofos, psicólogos, artistas, pacientes, familiares, profissionais, autores que discutem/refletem sobre arte, morte e cuidados paliativos. O diálogo teórico é hibrido e compõe uma escritura rizomática de teoria fundamentada na experiência.

O texto tem movência e fluidez. Não é um mapa fixo. É um mapa poético inventado. Para escrever, habito nas casas de mulheres em cuidados paliativos e coloco-me num estado de arte, em processo de transformação, que me exige estar de corpo inteiro, com atenção, entrega e desinstalação.

Meus sentidos ressuscitam a cada encontro. Eu levo um tempo para maturar os meus afetos, antes de transformá-los em narrativas poéticas. Preciso de um tempo para quarar a alma. Afeto quarado e incorporado à vida transborda em escritura.

Nos encontros, a fronteira entre pesquisar e cuidar é translúcida. A arte que nos recria, são janelas para apreciar o mundo e religar nossos corpos às novas potências e virtualidades.

A artesania das narrativas apresenta contornos conectados nos pressupostos-criação de que a arte vibra num corpo-em-vida, que, mesmo debilitado, pode ser um corpo resistente, potente e criador; que o corpo adota uma nova força de existir diante do sofrimento e cria outras possibilidades de ver e viver a vida; que a fragilidade do corpo passa a ser uma potência de resistência que costura o processo de criação; e que a arte desperta um pulsar de vida no corpo, que ao criar a partir da própria vulnerabilidade, vibra e usa a experiência do colapso como plataforma para tornar-se corpo-em-arte. (GRINFELD, 2014).

## 1.2 A POÉTICA DO TEMPO

"CONTEMPLO SUA LENTIDÃO, QUE ACALMA A MINHA PRESSA DE CHEGAR..."

**Tempo**. Corre. Rápido. Ansiedade. Movimento. Exaustão. Pausa. Respiro. Chegar. Desacomoda. Volta. Lentidão. Devagar. Atenção. Dedicação. Ficar. Parar. Interromper. Contornar. Leveza. Silêncio. Liberdade. Esperar. Criar. Voar.

A vida tem sido uma corrida exaustiva. Estamos cansados e quase sempre usamos a desculpa da falta de tempo. Não temos tempo para nós mesmos, nem temos tempo para ninguém. Não sabemos onde queremos chegar.

Na contemporaneidade, essa velocidade e automatismos da vida cotidiana também têm desfavorecido o olhar do indivíduo para si mesmo e para a escuta do próprio corpo, tem cultivado a superficialidade das relações, o distanciamento das experiências afetivas/emocionais e a marcação e assujeitamento dos corpos a constantes e simultâneas transformações. (SIEGMANN, 2011).

Os corpos apresentam-se domesticados por um fazer monótono e aprisionado por gestos sem sentidos, privados de criação. Essa forma de viver tem repercutido diretamente na maneira de cuidar da saúde, de combater e enfrentar o adoecer contemporâneo e de lidar com o sofrimento. (PELBART, 2002).

O tempo passa mais rápido. E de repente o dia, a semana, o mês, o ano acabou. E não chegamos. E não fizemos o planejado. Na tentativa de nos encontrar, nos perdemos. Deixamos de contemplar os detalhes das coisas e já não percebemos a beleza das pessoas. Nossos sentidos se dedicam a alcançar, a todo custo, nossos projetos e, no fim, entendemos que deixamos de viver o momento presente.

> Meu cotidiano é bem dinâmico. Dificilmente tenho um "tempo livre". Sinto que o dia está todo preenchido e ainda falta fazer tanta coisa. Gosto de me acordar cedo. O despertador toca costumeiramente às 6:30h, mas meu relógio biológico já começa a me agitar bem antes. Após

> o banho e o café, meu primeiro movimento do dia é a oração. A contemplação me desacelera. Nesta hora, costumo cantar, desenhar e ler a bíblia e o trecho de um livro de cabeceira que me ajudam a rezar. Depois, a corrida começa. Uma lista de tarefas, sempre tem algo para estudar ou para escrever nesta tese de doutorado. Em algumas tardes, dou aula ou trabalho como terapeuta de idosos na Universidade. Minhas noites também são diversificadas: às vezes, estou dedicada à vida comunitária que escolhi na Comunidade Shalom, em formações, orações e serviços. Sempre tenho uma a duas noites de folga, que aproveito para estudar mais. Periodicamente, me sinto exausta. Às vezes, arrisco parar e não fazer nada no fim de semana, sabendo que a batalha contra o tempo será mais desafiante depois (O meu tempo).

Faz alguns meses que estou vivendo uma experiência inovadora com o tempo. Meu tempo agitado resolveu se encontrar com o tempo de duas mulheres que estão em cuidados no domicílio devido ao câncer em estágio avançado, na face e na mama, com metástase em seus ossos, vivem realidades bem diferentes da minha e apresentam uma maneira de viver o tempo bem peculiar: a mulher quando-passarinho e a menina quando-esperança.

Para pensar sobre o tempo e como ele pode ser convocado, nesta realidade vivida, me aproprio do poema O Tempo, de Manoel de Barros, que não me limita ao Khronos, o tempo do ponteiro do relógio, mas me desperta para um tempo Kairós, um tempo oportuno e vivido, quando a data é o quando, que nos permite ser o que quisermos:

Eu não amava que botassem data na minha existência.
A gente usava mais era encher o tempo.
Nossa data maior era o quando.
O quando andava em nós.
A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio.
Assim, por exemplo: tem hora que eu sou quando uma árvore
e podia apreciar melhor os passarinhos.
Ou tem hora que eu sou quando uma pedra.
E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos.
Assim: tem hora eu sou quando um rio.
E as garças me beijam e me abençoam.
Essa era uma teoria que a gente inventava nas tardes.
Hoje eu estou quando infante.
Eu resolvi voltar quando infante por um gosto de voltar.

Como quem aprecia de ir às origens de uma coisa ou de um ser.
Então agora eu estou quando infante.
Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos
moramos no rancho de palha perto de uma aguada.
O rancho não tinha frente nem fundo.
O mato chegava perto, quase roçava nas palhas.
A mãe cozinhava, lavava e costurava para nós.
O Tempo– Manoel de Barros, 2008

Também escolho, para gerar em mim encantamento, a forma de pensar o tempo de Rubem Alves (1996), que me apresenta um *Tempus fugit*, um tempo que foge, uma vida que começa do fim e vai se perdendo nas águas do nunca mais:

> No fundo, a eternidade, as águas correm ao contrário, disso sabem os peixes, que nadam contra correnteza, - a alma também, na superfície a gente nasce nenezinho, *tempus fugit* e a gente fica adulto, *tempus fugit* e a gente fica velho, *tempus fugit* e a gente morre. Nas funduras, onde mora a eternidade, é ao contrário. Primeiro é a velhice. Aí *tempus fugit*, a gente vira menino (ALVES, 1996, p. 13).

A mulher quando-passarinho é artesã, que se arrisca voar numa cadeira de plástico do quarto para a sala-ateliê. Era quando uma impotência de nada realizar. Aí *Tempus fugit* se torna beija-flor louco para inventar.

Uma pausa na correria, um respiro no ritmo acelerado que vivia como uma empregada altamente dedicada a lavar, passar, cozinhar. Chegou um tempo de quietude. A mulher quando-passarinho, era quando não parava de trabalhar. Aí *Tempus fugité* corpo-fiapo, resistente por um fio, tecido numa artesania diária de cuidados de sua patroa, durante o banho no leito, na troca de fraudas e no uso de intermináveis esquemas, medicamentos para lhe passar a dor.

A menina é cheia de esperança, acredita que *"sonhar faz passar as suas dores"*. É quando criança, ao desejar comer seus bombons de leite prediletos ou ao planejar a transformação do seu quarto num quarto de princesa. Era quando morte, que não

saía da cama, com medo de se quebrar. Aí *tempus fugit* vira infância esperando seu filho para lhe banhar.

O tempo dessa menina-quando-esperança anda em outra dimensão. Um minuto parece uma eternidade. Sua vida é "tecida como uma teia de aranha, começa sempre do fim". O que parece ser o último dia, floresce em recomeços. Ela já estava quase para desistir, a dor era tamanha e só conseguia viver se fosse dopada. Já se sentia fora deste mundo, aí *tempus fugit*, resolve se internar e recomeça novo jeito de se cuidar.

Entendi que,, com o aparecimento do câncer a vida muda o seu ritmo. O tempo anda em outra dimensão. Em alguns momentos, existe o desejo de acelerar os segundos para dar fim à dor e ao sofrimento. Em outros instantes, se quer viver bem devagar, para que os acontecimentos da vida sejam eternos.

O tempo vivido por mim, no encontro com a mulher quando-passarinho e a menina quando-esperança, é quando uma roda. No silencio dos seus quase fins, os recomeços insistem morar e sua alma nada contra a correnteza. Mora uma dinâmica dos contrários no tempo da menina e da mulher: existe um QUANDO para cada coisa.

TEMPO PARA PLANTAR,
Quando se permite aprender a fazer xixi na arrastadeira.
TEMPO PARA ARRANCAR A PLANTA,
Quando resolve mudar a cor da parede do seu quarto.
TEMPO PARA CHORAR,
Quando não pode mais ler a bíblia e escrever em seu diário.
TEMPO PARA RIR,
Quando sai de alta do hospital.
TEMPO PARA GEMER,
Quando a solidão não cabe mais no peito.
TEMPO PARA BAILAR,
Quando deixa-se ser carregada do quarto para voltar a pintar na sala.
TEMPO PARA ABRAÇAR,
Quando sua mãe vem lhe visitar.
TEMPO PARA SE SEPARAR,
Quando entrega cartões para a família naquele que julga ser seu último natal.
TEMPO PARA RASGAR,

Quando percebe seu tumor aumentar
TEMPO PARA COSTURAR,
Quando resolve se perdoar.
(Adaptação de Eclo 3, p. 2-7).

Encontrar-me com elas gerou em mim coragem para retomar meus sonhos esquecidos e purificar meu olhar da incredulidade. Elas me convenceram que o hoje é um presente. Eu me perguntava constantemente: quem está mais próximo da morte: eu ou elas? Será que estou vivendo com qualidade estando tão apressada assim? Quanto tempo de vida nós temos?

Esse mistério nunca saberemos. Assim como os pacientes em cuidados paliativos, eu também não sei quanto tempo de vida eu tenho. Mesmo que eu não esteja com o diagnóstico de uma morte anunciada pelo câncer, percebi que também estou num processo de morrer-viver-morrer-reviver-renascer. A diferença entre nós é que eles têm uma doença que evidenciam a proximidade da partida. No entanto, eu e elas só temos o hoje.

Há 5 anos, a menina quando-esperança vive como se a morte fosse visitá-la amanhã de manhã. O câncer na face já se espalhou para os ossos. Não há possibilidade de cura.

> Faz muitos anos que estou esperando a morte chegar e ela tem demorado tanto. Pensei que morreria antes do meu pai. E não imaginava que saudáveis jogadores de futebol iriam partir tão rapidamente. Desisti de muitos planos em vão. Agora que acordei, daquele tempo em que vivia dopada, decidi voltar a fazer a sobrancelha e a usar vestidos longos e estampados. Eu decidi modificar tudo. Agora, quero dar um tchã na minha casa: tirar a pia que ficava no caminho e colocar uma cor-feliz na parede do quarto (A voz da menina quando-esperança).

Arantes (2016) nos apresenta uma metáfora, sobre nos depararmos com um grande muro, quando nos aproximamos da morte. Diante do muro, a pessoa só tem uma coisa a fazer: olhar para o

caminho que percorreu, buscar entender o que fez para chegar até ali.

Eu vi, muitas vezes, a menina quando-esperança olhando para traz. Ela guarda consigo muitas coisas do passado e se apega afetivamente a objetos do seu antigo lar. Não gosta nem de mudar as coisas do lugar. Perto de si, tem muitas caixinhas de remédios vazias que guardavam algodão, pente, remédios, talco, pedaços de papel, canetas, livros.

Numa certa manhã, ela resolveu me pedir ajuda numa limpeza de seu quarto. Era o dia do despojamento. Jogou muita coisa no lixo e outras deu. Falou-me do seu sonho em transformar o seu quarto num quarto de princesa. Planejou tirar a cortina cor-de-velório e trocá-la por uma cortina verde clara, deixar em destaque a foto de um neto, colocar um sofá novo para receber visitas.

Nesse dia, revelou-me que precisou sair de sua casa para não ficar sozinha. Passou a morar no quarto dos fundos da casa da sua mãe. Chorou, ao lembrar da sua casa que procurava manter sempre bem arrumada edizia ao lembrar do passado e das perdas que precisou sofrer após a descoberta da doença: “Tudo o que eu tinha se desfez”, “ainda não me acostumei com esta nova vida”, “tive muitas partes tristes na minha vida”, “suportei o meu marido por causa dos meus filhos”.

Eu estive perto da menina quando sua vida aos poucos escapava de suas mãos. A dor resolveu lhe visitar sem hora para ir embora. Ela já se sentia fora de si e reclamava ter que tomar tantos remédios que lhe deixavam dopada: “ultimamente estou mais dormindo do que existindo”. Causava-lhe desespero tantas perdas. Já não se considerava útil para quase nada sozinha.

> Minha voz está pesada. Não consigo enxergar bem as letras da bíblia e nem escrevo mais no meu diário. Eu fico sem existir, quando passo o dia dormindo. Às vezes, fico confusa e tenho delírios. Passei a usar fraudas, pois é difícil colocar a arrastadeira sozinha e tenho

> medo de me quebrar se me movimento muito. Choro muito, pois não quero esquecer que Deus existe.Tenho me sentido sozinha e tenho medo de morrer e não me despedir dos meus filhos (A voz da menina-quando esperança).

Alves (1996), ao versar sobre a inutilidade de uma árvore, que não vivia pelos usos que podia ter, mas pela alegria de ser convence-me de que o prazer e a alegria moram na inutilidade: *"Os que vivem sob a graça da inutilidade não querem chegar a lugar nenhum. Porque já chegaram. (...) se entregam a gestos loucos e inúteis pela pura alegria de ser"*.

Assim que percebo a Menina e a Mulher: mesmo diante de suas fragilidades e as limitações de seus corpos, se tornam passarinhos, artesãs, esperança, criança e, em tudo isso, se tornam sonhos, sem a ambição de tê-los, mas de sê-los.

Elas são na contramão do rio do mundo, em que as pessoas vivem a doença mortal da compulsão pela utilidade, passam o tempo todo em busca do inatingível, identificam-se pelo que produzem ou realizam e o sentido das suas vidas está restrito naquilo que fazem e possuem.

Neste mundo em que as pessoas são valorizadas pelo fazer e pelo ter, falta em nós uma qualidade de presença, de outrar, para estar e ser, que é muito íntima da lentidão. Viver implica neste estado de presença e reconciliação com o Senhor tempo. Sem estarmos presos ao passado, nem com pressa de encontrar com o futuro, podemos nos deliciar com os detalhes de cada instante. A ansiedade pode nos levar para um lugar, no passado ou no futuro, que não é o agora.

> *Sei que o seu tempo não é o meu. Na sua casa, os ponteiros andam devagar e sua lentidão acalma a minha pressa de chegar. Naquele dia que fui te visitar, me questionei por que ando tão ansiosa assim? Sua quietude me desinstalou da agitação que fazia morada em mim. Afetei-me com o seu jeito de fazer, interminavelmente, o contorno da pétala da flor e pintar tão vagarosamente seus paninhos de pratos coloridos, sem preocupação em terminar. O que importa demorar? O que importa não ter ninguém para presentear? Você me ensinou que o processo*

> *é um fim, que importa é o que vamos nos tornando no caminho, o que se modifica dentro em nós (Encontro Poético com a Mulher-quando passarinho).*

Sant'Anna (2001) apresenta a lentidão como uma escolha, um ritmo diferente para se viver. No lugar de ser concebida como deficiência ou resultado de um traço defeituoso do corpo ou do caráter, não tem nada de passivo, apatia ou falta de energia e nem precisa ser oposto de velocidade:

> Se a velocidade dota a natureza e a as coisas de mobilidade inusitada, a lentidão realça a força de sua presença, tornando incontornáveis as singularidades da paisagem. A lentidão tem seus charmes e seus imponderáveis (SANT'ANNA, 2001, p. 17).

A mulher vive num ritmo de câmera lenta. A suavidade vivida em cada pincelada, em cada linha costurada e descosturada, me despertaram para viver intensamente cada momento da vida:

> Meus encontros com mulher-quando-passarinho foram cheios de cores, linhas e pinceis. Eu a conheci no tempo em que estava buscando forças para voltar a ter um novo sentido para o viver: estava retornando ao artesanato. Os fios do ponto cruz eram como cordas que lhe puxavam da cama para sala, da inércia e da indisposição para um movimento criativo. Seus paninhos de pratos coloridos, pintados tão vagarosamente, sem tempo para terminar, sem ninguém para presentear, davam novo brilho ao ambiente; e sua sala tornava-se um território de sua criação. Também nem a dor e a fraqueza são maiores que a força do passarinho. Seus olhos brilhavam quando encontram com eles. Após uma semana, sem sair da cama, não resistiu aos frágeis passarinhos de miriti, tão delicados quanto ela, mas que se tornavam tão potentes e tão belos quando as tintas lhe deram cor. Assim tem sido meus encontros com ela: estou aprendendo a valorizar o frágil e a olhar mais para os passarinhos.

Nesses dias de maior angústia, vi a menina, frente a frente com a sua inutilidade, desprotegida em sua cama, escutando músicas evangélicas, num radinho que acabava de ganhar de uma amiga. No embalo das músicas melancólicas que cantava, surgia sempre um soluço. Só um desejo saía de seus lábios: passear com

seus filhos, antes de morrer. A dor da distância dos filhos se tornava sagrada, uma dor que lhe mantinha viva e lhe plantava no agora. O sonho de algo realizar lhe despertava dos seus delírios e sonolência.

Esse desejo da menina quando-esperança me faz pensar o quanto vivemos agarrados às coisas, às pessoas, aos títulos, aos acontecimentos e nos tornamos dependentes e apegados ao ter. Ela não precisava de mais nada. Nenhum bem lhe fazia sentido. Qual o valor dos nossos bens, quando falta pouco para partir?Qualquer presente, o mais caro que fosse não teria o valor do que estar perto dos filhos. Entendi que ser rico é ter alguém que não vai embora.

**REFERÊNCIAS**

ALVES, Rubem. *Sobre o tempo e a eterna idade*. São Paulo: Papirus, 1996.

BARROS, Manoel de. *Memórias Inventadas:* primeira infância. São Paulo: Planetas, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. Livro Eclesiastes, Capítulo 3, versículos 2-7, Ediçao Pastoral. Disponível em: < http://www.comunidademaerainha.com.br/biblia?livro=25&capitulo=1 > Acesso em: 10 fev. 2017.

GRINFELD, Tatiana. *Potências da fragilidade:* só um corpo vivo sobrevive. 2014. 152p. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

PELBART, P. Poder sobre a vida, potência de vida. *Lugar comum: estudos de mídia, cultura e democracia,* n. 17, p. 33-43, 2002.

RABELO, Antônio Flávio Alves. Programas Performativos de escrita. *Linha Mestra,* n. 27, Ago./Dez., 2015.

SANT'ANNA, D. B. de. *Corpos de passagem:* ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SIEGMANN, C. *Pensar e inventar-se:* terapia ocupacional como clinica dos afectos. Curitiba: CRV, 2011.

# COSTURA EM FONTE ALGERIAN 12

GRAZIELA RIBEIRO

graziela_ribeiro@hotmail.com

O VIÉS DO TECIDO – MINHA INCURSÃO AFETIVA PELO MUNDO DAS COSTUREIRAS DA VIZINHANÇA E DOS SONHOS DE TRAJES (ROSANE PRECIOSA)

COSTUREIRAS ESTILISTAS DESIGNERS DE MODA
PILHAM AMOROSAMENTE TECIDOS
MANUFATURAM INFINITAS PELES
MAGNÉTICAS ESPÉCIES BROTAM DESSAS MÃOS
O OLHAR DE VIÉS. O VIÉS DO TECIDO, A
DIAGONAL. AQUILO QUE TANGENCIA. UM OLHO
QUE ESBURACA A ROUPA PARA QUE NELA SE
LIBERTE A POESIA APRISIONADA. DESFEITA EM,
FARRAPOS, CADA FIBRA DEVOLVE AO OLHAR SUA
GRAÇA.
E NÃO SERÁ ESSE O TRABALHO DE NOSSA
SENSIBILIDADE: DESFAZER FORMAS, ABRINDO
ALAS PARA TANTAS OUTRAS.
DESEJAR QUE AS FORMAS VIBREM E NOS
SURPREENDAM. OLHAR UMA ROUPA, PENSANDO
EM MIL OUTRAS CONEXÕES.
A ROUPA E SUA ENTOURAGE DE SONHO.
ANTES DA FORMA O TECIDO, A LOJA DE TECIDOS.
O VENDEDOR E SUA TESOURA AFIADA FAISCAVA, RASGANDO
AQUELAS PELES. UM RUÍDO ELETRIFICADO PERCORRIA MINHA

ESPINHA. INUNDAVA-ME UM AR DE AROMAS. CADA TECIDO

LIBERAVA SEU SINGULAR CHEIRO E EXIGIA FORMAS ÚNICAS DE SEREM CORTADOS. E OS VENDEDORES CAUTELOSOS,

AMOROSOS,

ATRÁS DO FIO CERTO, DA METRAGEM EXATA, DO

CORTE PRECISO, SOB O OLHAR VIGILANTE DAS MADAMES.

MULHERES CHIQUES ENSAIAVAM VAIDOSAS, CADA QUAL COM

SEUS PANOS, AS FUTURAS FORMAS. UMA COREOGRAFIA DE

TONS E TEXTURAS ENCORPAVA O ESPAÇO DA LOJA.

MOVIMENTAÇÃO FASCINANTE.

AS COSTUREIRAS E SEUS MINÚSCULOS CÔMODOS

EMPILHADOS DE CORTES. ALFINETES SE ESPALHAM SOBRE

UM ARREMEDO DE TAPETE PERSA.

AQUELA ORGIA DE PANOS, PULSANDO CORES, RECLAMANDO

SEUS FEITIOS SEMPRE ADIADOS. O ENTRA-E-SAI DAS PROVAS.

AS FLORES DESBOTADAS DO VESTIDO DA COSTUREIRA. O COLAR

DE FITA MÉTRICA, DE METRO APAGADO.

POBREZA E REQUINTE.

AS REVISTAS DE MODA E SUAS PÁGINAS ARRANCADAS.

**COSTURAR** PODE SER CONSIDERADO UM CONCEITO? DÁ PRA SER VERBO OU IMAGEM FORÇA?EMBORA SEJA UM TERMO MUITO FORTE DENTRO DO QUE TEM SIDO CONSTRUÍDO ENQUANTO PENSAMENTO,É DIFÍCIL TRATAR A COSTURA COMO UM FAZER NÃO TÉCNICO, EXISTEM LIVROS QUE MOSTRAM INSTRUÇÕES E PROCEDIMENTOS SOBRE O ASSUNTO E NÃO TRAZEM UMA VISÃO DA COSTURA COMO OBJETO DE REFLEXÃO POÉTICA. É CLARO QUE A NOÇÃO QUE A PALAVRA EVOCA ESTIMULA MUITO MAIS A EXPERIÊNCIA DA

ação de costurar do que da reflexão, por exemplo, não se aprende a costurar apenas lendo um livro ou filosofando.

Para entender a costura é preciso experimentar a máquina, encostar a peledo pé no ferro do pedal, ficar confusa sem saber se o tremor vem do corpo ou do motor, direcionar a agulha que penetra em sequência esburacandoas peles. No início é aquele frio na barriga e o desafio de conseguir ir até o fim em linha reta. É como dirigir, dizem. É sensorial, tem cheiro de óleo e tecido, é tátil, tem mão e corpo sendo vestido e medido e pensado e observado, por olhos que podem tanto olhar como ver.

> Me debato com a concretude operacional do ato de costurar. O instante em que a linha deu nó, tenho que cortar a linha e voltar um ponto atrás. O barbante terminou, tenho que me levantar e pegar a tesoura. O plástico escapou, tenho que amarrar e segurar firme. Estes pequenos e grandiosos nós me afastam e me aproximam de algo (Derdyk, 2010, s.n.).

Costurar em linha reta é o primeiro exercício nas aulas de costura, costurar em um papel com desenhos de linhas retas. Uma linha reta pontilhada, a linha é a sequência de muitos pontos, de acordo com os livros de desenho ou linguagem visual... O segundo exercício das aulas é costurar, ainda no papel, em linhas sinuosas...O nível de dificuldade aumenta e muita gente desiste dizendo "Isso não é para mim". Foi dito no momento em que a lâmina da overloque comeu um pedaço da camisa que estava sendo feita...

Em seguida, vem a costura em círculo, tem mãos e tem máquina, juntas. Precisa ter muitos momentos de pausa e movimento...pausa e movimento...pausa e movimento...a pausa é

PARA LEVANTAR O CALCADOR E DAR UMA PUXADA DO TECIDO PARA AJUSTAR O PONTO DA AGULHA E EM SEGUIDA MOVIMENTAR DE NOVO O MOTOR. DEPOIS DO PAPEL, O TECIDO... ALGODÃO CRU PARA QUEM AINDA ESTÁ CRU.ESCREVER TAMBÉM É PAUSA E MOVIMENTO... EDIÇÃO... REVISÃO... CORREÇÃO... TRADUÇÃO... ALINHAVO DE RETALHOS... FRAGMENTOS DE PENSAMENTOS EM ZIGUE E ZAGUE... ARREMATES...

O CONCEITO DE COSTURA É MUITO OBJETIVO, É O SIMPLES ATO DE **UNIR** DUAS OU MAIS PARTES DE UM DETERMINADO MATERIAL, TÊXTIL, NÃO TÊXTIL, PORQUE TAMBÉM PODE COSTURAR PAPEL...E COURO...E COISAS...E IDEIAS...E HISTÓRIAS...ENTÃO EM SÍNTESE, COSTURAR É **REMENDAR** PARTES AVULSAS... E NÃO NECESSARIAMENTE ESSA COSTURA PRECISA SE DAR EM UMA MÁQUINA PORQUE TAMBÉM SE COSTURA COM A MÃO...COM AGULHA E LINHA...COM GRAMPEADOR...O HOMEM COMEÇOU A COSTURAR FAZ TEMPO...POR NECESSIDADE...COSTURAR TEM UMA DEFINIÇÃO MUITO SIMPLES E DIRETA.

TALVEZ MAIS INTERESSANTE QUE A COSTURA E SEU PROCESSO DE CONCEITUAÇÃO SEJAM AS EXPERIENCIAS QUE A COSTURA PODE TRAZER...O QUE PODE TER DENTRO DAQUELA PORTINHA COM UMA PESSOA COSTURANDO? E NAQUELA JANELA COM TANTAS PESSOAS COSTURANDO JUNTAS NO MESMO ESPAÇO? O QUE A MAMÃE ESTÁ FAZENDO? O QUE A JOSI, A MÁRCIA, A SOLANGE, A LÚCIA, A ROSELY, A MARCELE, A ALESSANDRA, A LAURA, A GLÓRIA, A GRAÇA... O QUE TODO MUNDO ESTÁ FAZENDO SENTADO À MÁQUINA? TEM UM LIVRO, QUE VIROU FILME, QUE A PERSONAGEM QUE COSTURA É CONSIDERADA TÃO IMPORTANTE QUE QUANDO CHEGA NOS LUGARES TEM FESTA.

> COSTURAR, LIGAR, CORTAR, COSTURAR NOVAMENTE, RELIGAR, CORTAR. COSTURAR COM LINHA DE ALGODÃO SOBRE PLÁSTICO, PANO OU PAPEL. DESCARGAS DE ENERGIA CONFRONTANDO O PROJETO DE UM CONTINUUM

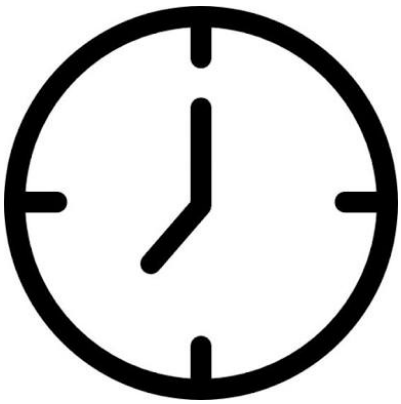
> COM O ESFORÇO MUSCULAR EXIGIDO PARA A SUA MANUTENÇÃO. O SUOR TRANSPIRA E EXPIRA O TEMPO (DERDYK, 2010, S.N.).

A COSTURA ESTÁ NO DNA. CHEGA COM A MÃE...AQUELA QUE PARECE UMA SINGER ANTIGA DE FERRO POTENTE, COM MOTOR FORTE E QUE RESOLVE MUITAS COISAS. A AVÓ PASSA PARA A MÃE QUE PASSA PARA A FILHA OU FILHO E ETC. ETC. ETC.... É HERANÇA... A LINHA QUE COSTURA PESSOAS DA MESMA FAMÍLIA É UMBILICAL. ESTÁ IMERSA NO TEMPO E EM UM ESPAÇO CHEIO DE AGULHAS, LINHAS, ZÍPERES, ALFINETES, TESOURAS, TECIDOS, ENTRETELAS, A CASA DO BOTÃO, A GOLA, A MANGA, MOLDES, A BAINHA,O RETROCESSO, O CALCADOR, PESPONTOS, BOBINA, FIOS, MALHA, ELASTANO, BUSTO, CINTURA, QUADRIL, GANCHO, FITA MÉTRICA, ABRIDOR DE CASA... DIAS E DIAS NAQUELE LUGAR FALANDO UM DIALETO PRÓPRIO, CONSTRUINDO ALGUMA COISA... NO ATELIÊ DE COSTURA. INTERESSA ESSES AVESSOS, DAS ROUPAS, DOS ATOS, DOS COSTUREIROS E COSTUREIRAS... O AVESSO... O OUTRO LADO... O LADO QUE NINGUÉM VÊ...

> HÁ UM UNIVERSO POR TRÁS DE CADA CENA QUE O ESPECTADOR CONTEMPLA. SEJA ELA NA RUA, NO TEATRO OU EM UM *SITE SPECIFIC*, DE MANEIRA GERAL SEMPRE HÁ ALGUÉM QUE PLANEJA A CENA JUNTO COM OS ATORES E/OU PERFORMERS. SÃO CENÓGRAFOS (AS), FIGURINISTAS, ILUMINADORES (AS), ADERECISTAS, MAQUIADORES (AS), COSTUREIROS (AS), BORDADEIRAS (OS), PERUQUEIRAS (OS), FOTÓGRAFOS (AS), PINTORES (AS), ENFIM, UM EXÉRCITO DE PROFISSIONAIS QUE TRABALHA PARA QUE O ESPETÁCULO SE CONCRETIZE (VIANA E BASSI, 2017, P.6).

...E DE TANTO PENSAR EM COSTURA, RESOLVI ALINHAVAR UMA PESQUISA NORTEADA POR PERGUNTAS E RESPOSTAS QUE COMO NUM TIC E TAC DE RELÓGIO MAQUINAM NA CABEÇA E NO CORPO QUE SE DESLOCA PARA

ENSAIOS E APRESENTAÇÕES JUNINAS... PROCISSÕES DE PÉ DESCALÇOS... DANÇAS... FOLGUEDOS.



O QUE É?

A INVESTIGAÇÃO TRATA DOS TRAJES QUE SÃO USADOS EM FOLGUEDOS PARAENSES, SENDO ELES: O PÁSSARO JUNINO EM BELÉM, O BOI DE MÁSCARAS DE SÃO CAETANO DE ODIVELAS E A MARUJADA BRAGANTINA. O FOCO DA PESQUISA É O TRAJE E SEUS "FAZEDORES", COSTUREIRAS, ARTESÃOS, ADERECISTAS E SEUS ETNOMÉTODOS DE TRABALHO EM ATELIÊS DE COSTURA E ESPAÇOS OUTROS.COSTURA COMO POIESIS.

COMO É?

PARA O DESENVOLVIMENTO DESTA ESCRITA SOBRE COSTUREIRAS E COSTUREIROS SERÁ DESENVOLVIDA UMA "ESCRITA COSTURADA", OU SEJA, O ATO DE ESCREVER METAFORICAMENTE SE RELACIONA AO DE COSTURAR. MINHA ESCRITA SERÁ UMA COSTURA QUE UNE VÁRIAS HISTÓRIAS DE ATELIÊS E OS TRABALHADORES ENVOLVIDOS NA FEITURA DOS TRAJES.A PARTIR DISSO SÃO FEITAS APROPRIAÇÕES DE PALAVRAS ADVINDOS DO UNIVERSO DA COSTURA, CONFORME SE OBSERVA ABAIXO, NA PRIMEIRA PROPOSTA DE SUMÁRIO:

1-TOMADA DE MEDIDAS

2- TALHAR/CORTAR

3- ESCRITA COSTURADA

4- CADERNO DE DESENHOS E MOLDES

5- ACABAMENTOS

6- "COISÁRIO" TEÓRICO (REFERÊNCIAS)

7- AVIAMENTOS (ANEXOS)

ME COLOCO COMO UMA COSTUREIRA QUE ESTÁ JUNTANDO ESTES RELATOS A PARTIR DE UM OBJETO, QUE PARTE TAMBÉM DA IDEIA EXTRAÍDA DE BACHELARD EM QUE ELE AFIRMA "NEM TODOS OS OBJETOS DO MUNDO ESTÃO DISPONÍVEIS PARA DEVANEIOS POÉTICOS. MAS, ASSIM QUE UM POETA ESCOLHEU O SEU OBJETO, O PRÓPRIO OBJETO MUDA DE SER. É PROMOVIDO À CONDIÇÃO DE POÉTICO" (BACHELARD, 2006, P.148). ASSIM SENDO, ESCOLHO COMO OBJETO DE DEVANEIO A MÁQUINA IMAGINÁRIA DE COSTURA, QUE ME AUXILIA A UNIR AS HISTÓRIAS SOBRE CONFECÇÃO DE TRAJES DE FOLGUEDOS POR MEIO DE SEUS "FAZEDORES".

PARA QUE É?

A PRODUÇÃO DESTE TEXTO ACONTECE, PARALELAMENTE, AO INÍCIO DA PESQUISA DE CAMPO, QUE TEM SIDO GUIADA MUITO PELA INTUIÇÃO, ESTE FATO, POR VEZES, FAZ COM QUE O PERCURSO SE AFASTE UM POUCO DA BUSCA POR "PORQUÊS" OU "PARA QUÊS". PORÉM SABE-SE QUE A INTENÇÃO É QUE APÓS A TRAJETÓRIA DE CAMPO E ESCRITA DA TESE,O TRABALHO FINALIZE COM A CRIAÇÃO DE UM CADERNO DE DESENHOS E MOLDES DE TRAJES DE FOLGUEDOS PARAENSES, QUE SIRVA DE ESTUDO E DE EXPERIMENTAÇÃO PARA PROFISSIONAIS DA ÁREA DE MODA E FIGURINO.

POR QUE É?

Quando resolvi iniciar a pesquisa, pensei nos vários lugares por onde passei, primeiro, na condição de estudante e, depois, pesquisadora e professora de moda e figurino. Talvez seja uma inquietação que tenha surgido devido à escassez de material deste tipo que diga respeito especificamente ao traje regional. Posso ter sido movida também pela inveja mesmo, por isso acabei até roubando algumas referências de livros para construir o meu "coisário" de informações.

Me inspiro, assim, em alguns livros de figurino como a obra "A evolução da indumentária" de Marie Louise Nery e também uma outra publicação chamada "Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX", a obra traz um estudo sobre os trajes do século XIX no Brasil e os autores, Isabel Italiano, Fausto Viana, Desirée Bastos e Luciano Araujo mostram além de fotos, os moldes para a reprodução das peças.

Recentemente, em conversa com uma amiga figurinista, expliquei um pouco o trabalho de criar um caderno de desenhos e moldes, com informações para a construção das peças de roupa, ela, então, exclamou "Isso é muito necessário!", na mesma hora lembrei da justificativa que escrevi no meu projeto.

Onde é?

Os lugares são os ateliês de costura localizados em Belém, Bragança e São Caetano de Odivelas. Ateliês, cidades, estradas, beira de rio, são diversas paisagens por onde circulo. O ateliê da minha mãe, onde "talho" as minhas ideias e maquino estes fragmentos de vivências. Pretendo fazer uso de autores como Eidorfe Moreira, que traz o conceito de paisagem emocional e pretende-se aplicá-lo às imagem das estradas e dos ateliês.

TAMBÉM UTILIZAREI A OBRA "A POÉTICA DO ESPAÇO", DE GASTON BACHELARD.

TUDO COMEÇA NA SEDE DO PÁSSARO ROUXINOL, LOCALIZADA NA RUA MARQUÊS DE HERVAL NO BAIRRO DA PEDREIRA. NESTA PEQUENA VILA DA IMAGEM ABAIXO, É O ESPAÇO EM QUE FUNCIONA MUITAS COISAS, ALÉM DE SER MORADIA E O ATELIÊ QUE FAZ AS ROUPAS DO PÁSSARO. NA PRIMEIRA VEZ QUE FUI ÀQUELE LUGAR, OBSERVEI A PLACA ESCRITA "COSTURA-SE" NA ENTRADA DA VILA. ME INTERESSEI, POIS RETRATA UM POUCO MEUS INTERESSES, PESSOAS QUE FAZEM ROUPAS. NO INÍCIO, NÃO SABIA QUE A PLACA ERA REFERENTE AO MESMO LUGAR EM QUE ACONTECIAM OS ENSAIOS DO ROUXINOL, MAS, MINHA INTUIÇÃO DIZIA QUE PODIA SER UMA REFERÊNCIA IMPORTANTE. DE FATO, NO SEGUNDO OU TERCEIRO DIA QUE FUI LÁ, CONFIRMEI QUE REALMENTE A PLACA DE COSTURA TINHA RELAÇÃO COM O PÁSSARO, E QUE O PEQUENO ATELIÊ FUNCIONAVA NO MESMO ENDEREÇO DOS ENSAIOS. DESCOBRI QUE ALI SE FAZIAM FIGURINOS DE PÁSSARO JUNINO, CONFECCIONADOS PELA ESPOSA DO SR. WANDERLEY, O GUARDIÃO DO PÁSSARO ROUXINOL.

QUANDO É?

UM DOS FATOS QUE TEM ME ALTERADO É O "QUANDO", VISTO QUE OPERO COM ACONTECIMENTOS SAZONAIS. QUE ACONTECEM ANUALMENTE E ISSO ME MOVE POSITIVA E NEGATIVAMENTE, POIS A SENSAÇÃO É QUE SE PERDER UM DIA DE PESQUISA DE CAMPO, TEREI QUE ESPERAR UM ANO PARA VIVENCIAR O QUE PRECISO. ALÉM DISSO, VIVO A IMPOSSIBILIDADE DE ESTAR PRESENTE EM DOIS LUGARES AO MESMO TEMPO, O QUE ME OBRIGA A TRAÇAR UM CRONOGRAMA DE TRABALHO PRECISO. O LADO POSITIVO É QUE ME FEZ LEVANTAR DA CADEIRA E IR ATRÁS DO MEU OBJETO, O QUE CONSIDERO IMPORTANTE, VISTO QUE A IMERSÃO NA PESQUISA DE CAMPO É ESSENCIAL PARA DELINEAR MELHOR O CAMINHO TEÓRICO A SER SEGUIDO.

Para dividir meu cronograma, representei, por meio do painel semântico, esta minha inquietação, com a finalidade de organizar meu pensamento. Na colagem abaixo observa-se um conjunto de imagens dentro da grande paisagem amazônica, a máquina de costura, que costura as ideias que se cruzam na espiral de pesquisa que consta no centro. As estradas que representam estes percursos e as paisagens que surgem nas andanças que tenho feito na pesquisa de campo. A época em que me deslocarei, no verão, para observar os folguedos juninos: Pássaro Melodrama Fantasia e Boi de Máscaras, e no inverno amazônico, em dezembro, a Marujada Bragantina. Penso que esta organização vai ser importante na divisão de capítulos do trabalho final, pois nomeei uma subdivisão do trabalho da seguinte forma: "Ateliês do Sol " e "Ateliês de Inverno", e assim dentro do texto, falarei da forma como os ateliês funcionam em cada período do ano.

QUANTOS?

O NÚMERO TRÊS ME ACOMPANHA, POIS ESCOLHI TRÊS FOLGUEDOS PARA PESQUISAR, EMBORA ELES SE DESDOBREM EM UM NÚMERO QUE AINDA ME PARECE INFINITO NO MOMENTO. DA MESMA FORMA, AINDA NÃO VEJO UM NÚMERO CERTO DE AUTORES QUE ME AUXILIARÃO NA CONSTRUÇÃO DO "COISÁRIO" TEÓRICO.

COSTURO AS HISTÓRIAS DE PESSOAS ENVOLVIDAS NO PÁSSARO JUNINO ROUXINOL, HOJE, COM MAIS DE QUARENTA BRINCANTES, PORÉM, ME INTERESSA BASTANTE O GUARDIÃO DELE, SR, WANDERLEY E SUA ESPOSA, QUE É A COSTUREIRA E BORDADEIRA QUE HOJE PRODUZ OS FIGURINOS DO GRUPO.

QUAIS?

COMO SE VÊ EM BACHELARD "E O SONHADOR DO MUNDO SE PÕE A PENSAR O MUNDO MEDIANTE PENSAMENTOS ALHEIOS" (BACHELARD, 2006, P. 169). TRAGO QUEM ME ACOMPANHOU NESTA ESCRITA:

REFERÊNCIAS

BACHELARD, GASTON. A POÉTICA DO DEVANEIO. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 2006.

DERDYK, EDITH. LINHA DE COSTURA. BELO HORIZONTE: C/ ARTE, 2010.

ITALIANO, ISABEL/ VIANA, FAUSTO/ BASTOS, DESIRÉE/ARAÚJO, LUCIANO. PARA VESTIR A CENA CONTEMPORÂNEA: MOLDES E MODA NO BRASIL DO SÉCULO XIX. SÃO PAULO: ESTAÇÃO DAS LETRAS E3 CORES, 2015.

NERY, MARIE LOUISE. A EVOLUÇÃO DA INDUMENTÁRIA: SUBSÍDIOS PARA CRIAÇÃO DE FIGURINO. RIO DE JANEIRO: SENAC NACIONAL, 2009.

PRECIOSA, ROSANE. PRODUÇÃO ESTÉTICA: NOTAS SOBRE ROUPAS, SUJEITOS E MODOS DE VIDA. SÃO PAULO: EDITORA ANHEMBI MORUMBI, 2005.

VIANA, FAUSTO/ MOURA, CAROLINABASSI DE.DOS BASTIDORES EU VEJO O MUNDO:CENOGRAFIA, FIGURINO, MAQUIAGEM E MAIS. SÃO PAULO: EACH/USP, 2017

# *NTRE*MARGENS, UMA POLÍTICA

**Lívia Condurú Gurjão Sampaio**

liviaconduru@gmail.com

*(...) a orquestra reforçava tudo com uma grande fanfarra, as pessoas se dispersavam e ninguém tinha o direito de ficar insatisfeito com o acontecimento - ninguém a não ser o artista da fome, só ele, sempre (KAFKA, 1998, p. 55).*

## *A PRIMEIRA MARGEM DO RIO*

**Figura 1 - Fotografia da obra Mastarel, de Elaine Arruda. Mercado do Porto do Sal, Belém, Pará. Crédito: Débora Flor.**

Sábado de mês qualquer. Nove horas de sol intenso, capaz de desnudar as casas mal engendradas, construídas com retalhos de madeira de desiguais tamanhos. Moradias quase insalubres em suas ausências, entre elas a de espaço para os muitos *alguém* que as coabitam. Um sem fim de barcos – e suas carcaças – a ornar a orla de rio, de maré baixa agora. Porto que há mais de século liga margens ribeirinhas. Entreposto de especiarias amazônicas

fundamental nos 1930, hoje todo gambiarra de precária beleza. Lugar há muito esquecido. Porto do Sal. Cidade Velha. Belém

É lá, em bairro decadente e histórico, que a avó acorda os netos ao som das palmas que a lembram do compromisso firmado dias antes. Nove horas de uma manhã de sol intenso de 2014. Netos ligeiramente arrumados, de idades pouco diferentes, rumam em direção ao mercado [octogenário] do Porto do Sal, com apatia equivalente às suas faltas de perspectiva. Estudantes distantes qualquer coisa da série da alfabetização, que mal escrevem seus nomes nas folhas em branco que os aguardam em programação sócio-educativa ofertada por um grupo de artistas e educadores atraídos pela fronteira ~ quase invisível ~ entre as margens.

Capital de estado nortista, Belém do Grão Pará é dirigido, tal qual canoa desequilibrada em correnteza forte, há quase vinte e quatro anos, com breve intervalo de quatro anos, pela*(indi)*gestão PSDBista que deu as jóias da coroa, a cultura de tão rica ~&decrépita~ civilização amazônida a Paulo Chaves[39] ~ capitão do mato & eterno & atual secretário executivo da Cultura do Estado do Pará. Incapaz de gestar e parir políticas culturais que alimentem os famintos náufragos de terra sem lei. "*Só com esta barra na mão, como é que posso viver" (KAFKA, primeira dor, 1998, p. 35 ).*

Mesmo que o pleno exercício dos direitos culturais seja garantido pela Constituição Brasileira de 1988, são poucos os que usufruem de tais regalias. *Cidadãos invisíveis*. Sujeitos ativos na construção diária desta cultura a que têm direito, cujo acesso lhes é constantemente negado. Cabe então à avó confiar seus netos a estranhos, de aparente boa vontade, que começam a coexistir naqueles becos e palafitas nuas em esgoto, oferecendo seus tempos e talentos em troca de espaço, platéia, saberes e experiências. Uma alternativa segura de programação para os netos em sábados comumente preenchidos pelo tédio televisionado e violência.

---

[39] Paulo Roberto Chaves Fernandes, 1946. Belém-PA. Arquiteto de formação, é atual secretário executivo de cultura do Estado do Pará. Cargo que ocupa há mais de duas décadas, com breve intervalo de quatro anos, quando o governo do Pará ficou a cargo de Ana Júlia Carepa (PT) entre 2006-2010.

Em paragens ideais, cujos cursos dos rios desembocam em mar límpido e salgado, políticas culturais, crêem grande parte dos estudiosos, é um conjunto de ações bem criadas e postas a caminhar com as próprias pernas por meio de redes que envolvam: ”*Os poderes público, as instituições civis, entidades privadas e grupos comunitários, dentro do campo simbólicovisando a satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população.”* (CALABRE, 2009, p.12).

Mas não se trata da paragem idealizada. É Belém. É Pará. Brasil. [Não esqueçamos]. Terra dos vícios e balcões, onde o mercado é quem dá as cartas, dita as regras, transpõe rios conforme os cursos que os interessa.Transforma artistas em náufragos~marginalizados pelas suas escolhas~ e cidadãos em seres sem significados. Afônicos. ”*De resto o silêncio o cercava.” (KAFKA, 1998, p. 12).*

Artistas tão marginais quanto o território que agora crêem ocupar. Cansados da dependência a que foram obrigados a se submeter em troca de qualquer sobrevida, vil metal, passam a subverter as margens  no desejo de agir e fazer a diferença por meio da arte. Transformar desilusões e dificuldades em oportunidades. Maré cheia para todos os navegantes, independente da margem que aportam. Novas possibilidades de produção enraizadas na real compreensão de comunidade brota .

Aparelho[40] é o nome do projeto que aporta desde 2014 nas margens enlameadas e cheias de identidade do Porto do Sal. São as múltiplas histórias de (sobre)VIDA deste lugar, a ausência de políticas públicas e sua comunidade cheia de saberes e vontade que oferecem, também, terreno propício e fértil ao se fim de artistas, hoje desgarrados de estado, que ali constroem, de maneira comunitária sua arte e ações. Uma ponte de mão dupla, onde não se sabe ao certo quem ensina e quem é ensinado. Potencias de inúmeras grandezas que fazem da arte do (des)encontro terreno fértil.

[40] Filho das ocupações ocorridas na Oficina Santa Terezinha, metalúrgica de 1935, o projeto Aparelho tem como objetivo promover ações socioculturais em diversos pontos da cidade de Belém, trazendo à tona o status quo das artes versus o uso dos espaços públicos urbanos, por meio dos trabalhos, em diversas linguagens, de uma rede pulverizada de artistas. Atualmente desenvolve suas atividades junto à comunidade do Porto do Sal na Cidade Velha, Belém, Pará.

## *O OUTRO LADO DE LÁ*

Em margem oposta de mesmo rio, a poucas quadras dali,o bairro decrépito ganhou ilhas com ares de arrogante elegância.Era 2001. Casarios e palacetes antigos, repaginados, recebem obras de arte, turistas e a alcunha de museus.Espaços projetados a partir de traços de políticas culturais ancoradas no desejo de salvaguardar e difundir a alta cultura para seus ilustres consumidores. (Re)criados pelo Estado com o objetivo claro de tapar buracos. De responder a demandas.Inclusive aquelas dos artistas [hoje] marginalizados, por quase quatorze anos silenciados em alguns de seus caprichos, mas que agora, em 2017, ecoam palavras de ordem em busca de novas margens onde se fixar: um dos espaços que pretende dialogar com a arte contemporânea local e nacional, o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas[41], encontra-se ameaçado. "*Certamente os bons tempos de jejum um dia também voltariam, mas para os que viviam naquela época isso não era um consolo". (KAFKA,1998, p.??? ).*

Quatorze anos de história artística ancorada em margem de solo firme. Muitas narrativas dispostas em paredes históricas. Um sem número de gente que embarcou por entre portas e onze janelas, ávidas de se verem representadas nas pinceladas ou imagens (estáticas ou em movimento) deste confluir de ideias que também é o mundo. Uma arte até então enaltecida e abastecida pelo Estado.

> A sua localização é privilegiada e tornou possível estabelecer relações próprias com o entorno, o rio, o horizonte – a área externa tem obras instaladas, feitas para permanecerem ali, em diálogo com o que há dentro do espaço (SEQUEIRA[42], 2016).

---

[41] Unidade integrante do SIM – Sistema Integrado de Museus e Memoriais do Estado do Pará – inaugurado em 2002. Desde então possui perfil museológico bem definido sendo espaço de difusão e reflexão sobre a arte contemporânea brasileira.

[42] Alexandre Romariz Sequeira,1961. Belém-PA. Artista plástico e fotógrafo, é Doutor em Arte e Tecnologia pela UFMG. Texto extraído de entrevista concedida ao Portal Aprendiz em matéria sobre o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas – 2016.

## *O DECRETO*

Em dia qualquer de manhã chuvosa, mais de década depois de seu surgimento, decreta-se o fim de garboso museu contemporâneo. É o rei de calças curtas Paulo Chaves, por meio de um de seus súditos, o Governador do estado do Pará, enfadado com o emaranhado de traços agora já desbotados, vê no alimento ancestral dos povos da floresta novo nicho capaz de gerar correntezas rentáveis.

> *D E C R E T O Nº 1.568, DE 17 DE JUNHO DE 2016*
>
> *Cria o Pólo de Gastronomia da Amazônia e dá outras providências.*
>
> *O GOVERNADOR DO ESTADO DO PARÁ, no uso das atribuições que lhe confere o art. 135, incisos V e VII, alínea "a", da Constituição Estadual, e tendo em vista o previsto no art. 174 da Constituição Federal, art. 230 e seguintes da Constituição Estadual e a Lei Estadual nº 7.570, de 22 de novembro de 2011, alterada pela Lei Estadual nº 8.096, de 1º de janeiro de 2015, e Considerando que é atribuição do Estado regular e fomentar as atividades econômicas, conforme prevê o art. 174 da Constituição Federal e o art. 230 da Constituição do Estado do Pará; Considerando que, conforme prevê o inciso IV, do art. 230 da Constituição do Estado do Pará, cabe ao Estado, "na promoção do desenvolvimento e da justiça social", a "elaboração e implantação de políticas setoriais que respeitando os princípios constitucionais, priorizem a desconcentração espacial das atividades econômicas e o melhor aproveitamento de suas potencialidades locais e regionais, a elevação dos níveis de renda e da qualidade de vida, e possibilitem o acesso da população ao conjunto de bens socialmente prioritários, dando tratamento preferencial ao setor industrial, mineral, energético, comercial, turístico, agropecuário e de serviços"; Considerando que o § 2º do art. 230 da Constituição Estadual prevê ainda que: "além do tratamento preferencial mencionado no inciso IV deste artigo, o Estado e os Municípios promoverão e incentivarão o turismo como fator de desenvolvimento social e econômico, adotarão política buscando proporcionar condições necessárias para o incremento do setor, assegurando respeito ao meio ambiente e à cultura das localidades onde vier a ser explorado"; Considerando que a criação de centros gastronômicos enseja a promoção do lazer, o estímulo à atividade econômica, a valorização do patrimônio e o interesse turístico, ou seja, enseja o desenvolvimento econômico da Região; Considerando que, de acordo com a Lei Estadual nº 7.570, de 22 de novembro de 2011, alterada pela Lei Estadual nº 8.096, de 1º de janeiro de 2015, compete à Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, Mineração e Energia - SEDEME formular e executar de forma sustentável, dentre outras, a*

*política de desenvolvimento econômico, no Estado do Pará, D E C R E T A: Art. 1º Fica criado o Pólo de Gastronomia da Amazônia, denominado simplesmente de Pólo de Gastronomia, visando o desenvolvimento ambiental, social e econômico do Estado do Pará, nos termos deste Decreto. Art. 2º Compreende o Pólo de Gastronomia: I. a Casa das Onze Janelas, localizada na Rua Siqueira Mendes s/nº, Cidade Velha; II. o imóvel localizado na Rua Padre Champagnat, s/nº Praça Frei Caetano Brandão, entre as Ruas Dr. Assis e Siqueira Mendes, Cidade Velha. Art. 3º O Pólo de Gastronomia terá como atividades: Escola de Gastronomia, Restaurante, Museu de História de Gastronomia e Laboratório de Gastronomia, podendo: I. recolher, abrigar, conservar, pesquisar, investigar, documentar, preservar e comunicar o Patrimônio Histórico, Científico e Natural, Material e Imaterial da Gastronomia da Região Amazônica, além de preservar, fomentar e divulgar a criação/experimentação dos recursos e das características dos frutos e produtos da Amazônia; II. realizar a comunicação das referências patrimoniais da Região, por meio de exposições e ações educativo-cultural-gastronômicas; III. empreender múltiplas ações educativo-cultural-gastronômicas, voltadas para o desenvolvimento dos diversos segmentos de público da gastronomia, como escolar, turistas, famílias ribeirinhas, entre outros, aliando conteúdos patrimoniais, literários, folclóricos e ambientais; IV. divulgar os resultados de ações de pesquisa, preservação ou registro de referências patrimoniais da Região; V. promover sistematicamente uma ampla programação educativo-cultural-gastronômica capaz de incentivar o turismo gastronômico como instrumento gerador de emprego e renda para a população local; VI - implantar programas voltados ao desenvolvimento da população e do Estado. Art. 4º Compete à Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, Mineração e Energia - SEDEME a gestão do Pólo de Gastronomia, passando os imóveis constantes do art. 2º, incisos I e II, à sua administração. Art. 5º Poderá, dentre outras, a SEDEME: I. expedir normas complementares para a fiel execução deste Decreto; II. celebrar convênios, contratos, acordos, ajustes e outros instrumentos congêneres com entidades, instituições e organizações públicas ou da iniciativa privada. Art. 6º A gestão do Pólo de Gastronomia poderá ser em parte ou integralmente delegada à iniciativa privada, por meio de Contrato de Gestão a ser celebrado com entidade privada sem fins lucrativos, qualificada como Organização Social. Parágrafo único. As entidades privadas sem fins lucrativos cujas finalidades institucionais tenham afinidade com as atividades do Pólo de Gastronomia poderão requerer a qualificação como Organização Social perante a Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Mineração e Energia - SEDEME. Art. 7º O Museu de Arte Contemporânea e todo seu acervo permanecem sob a gestão da Secretaria de Estado de Cultura do Pará - SECULT, assim como seu funcionamento no local atual até o início das obras do Pólo de Gastronomia, quando então serão transferidos para novo espaço a ser definido pela SECULT. Art. 8º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.*

*PALÁCIO DO GOVERNO, 17 de junho de 2016.*

*SIMÃO JATENE Governador do Estado. (DIÁRIO OFICIAL Nº 33.151; 20 de junho de 2016).*

São agora obras contemporâneas sem casa, história em acervo que se vê desabrigada. São os ventos do mercado que mudam, agitando os rios, causando desordem e ruído. É o Estado que desempenhando com maestria o seu papel de mecenas do capital, deixa naufragar toda a rede das artes visuais que em muito depende, das mais diversas formas, da política impregnada nas paredes centenárias de imponente casario. É a vez e a hora da cultura alimentar. Da tal gastronomia que poucos tem a possibilidade de provar. "Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo mundo". (KAFKA,1998, p. 35).

*Figura 2 - Ato em prol da permanência do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, outubro de 2016. Foto: Movimento Casa das Onze Janelas.*

A deriva, artistas se agarram aos poucos tapumes submersos em maré revolta. Articulam-se. Uns se permitem bubuiar em busca de caminhos marginais. Ainda sim resta abraçar prédio histórico, em ato-manifesto em prol da sobrevivência de seus rasos sonhos pictóricos, enquanto o ônibus passa ao largo, repleto dos netos da avó de sábado de sol intenso a caminho das suas

margens, logo ali, mas agora já mais donos de si, cientes de suas potencias, despertados.Já nem tanto invisíveis, depois de manhã de precária educação.

## *NO CÉU, ESTRELAS A GUIAR CAMINHO*

> *A relação entre o Estado e a cultura é milenar, entretanto é contemporâneo o olhar do Estado sobre a cultura como uma área a ser tratada sob a ótica das políticas púbicas (CALABRE, 2009, p. 9).*

*Quando as iniciativas independentes encontram políticas públicas inclusivas e bem estruturadas de fomento à cadeia produtiva, o mercado tende a consolidar-se. (SOBRAL[43], 2013).*

> *Do ponto de vista da área cultural, considerando tanto o setor público quanto o privado, a produção e sistematização de dados no campo da economia e da sociologia da cultura geram informações que permitem não apenas avaliar o aporte dos diversos segmentos culturais na economia, e seu peso no conjunto das "contas nacionais" do país mas também analisar tais aportes do ponto de vista da formulação de políticas. (...) A pesquisa nessa área cumpriu um papel importante no sentido de legitimá-la frente as demandas consideradas mais importantes do ponto de vista governamental (BOTELHO, 2016, p.139).*

*A indústria cultural é uma das que mais cresce. É geradora de impostos e empregos, e não pode ser tocada de forma amadora. Além disso, precisa funcionar em todo o estado, não apenas em Belém (PROENÇA[44], 2013).*

> *A personalização excessiva faz mal. É uma pessoa de extrema qualidade, mas não sabe trabalhar nos limites do serviço público. Paulo Chaves é uma pessoa polêmica, mas que trava essa polêmica de uma posição de poder, como secretário. Usando o poder institucional que tem, Paulo Chaves não vai a nenhum debate, não*

---

[43] Armando Sampaio Sobral, 1963. Belém-PA. Gravador e professor. Conclui curso de graduação em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado Faap, São Paulo, em 1990. Mestre em Artes pelo Ppgartes UFPA. Em entrevista concedida ao portal de notícias G1, sobre o movimento Chega que reinvidicava mudanças no setor cultural do Estado do Pará.

[44] Edyr Augusto Proença, 1954. Belém-PA. É um premiado escritor, dramaturgo e jornalista. Trecho retirado da matéria realizada pelo Portal de notícias G1, sobre o Movimento Chega e suas reivindicações para o setor Cultural no Pará.

*se expõe. Continua na posição do déspota. Tem coisas que ele fez que são maravilhosas. mas o critério que ele adotou, a hierarquia da obra, o custo... ele não vê limites para o próprio desejo (PINTO[45], 2013).*

## *NO CHÃO, GRITOS A PROVOCAR TORMENTA*

*Quando entrei na secretaria de cultura, o primeiro cuidado foi acabar com algo que se fazia aqui, que era transformar a cultura em uma espécie de balcão de negócios. As pessoas sentavam e pediam dinheiro para o cordão de pássaro, para publicar o livro de poesia... Se você era apaniguado do governo, facilitava. Trabalhamos para mudar isso. Criamos a Lei Semear, proposta por mim e aprovada na Assembléia Legislativa. Isso transformou parte dos recursos do Estado, através dos incentivos fiscais, em projetos culturais aprovados por mérito. Isso incentivou projetos mais bem elaborados, avaliados e fiscalizados. Imagine: o presidente da minha primeira comissão que selecionava e escolhia os projetos era Benedito Nunes. Não precisa dizer mais nada, não? (FERNANDES, 2016).*

*Eu me sinto cúmplice de um processo de renascimento que ajuda a cidade a superar o longo período de decadência, de destruição de seus bens, de perda de sua memória (FERNANDES, 2005).*

*Toda política cultural é seletiva. ( MELLO[46], 2013).*

*A partir do momento em que o poder público cria um museu, ele não pertence mais ao Estado, e sim ao público, e não pode ser extraído segundo o interesse particular de uma gestão. O Museu é da comunidade e ocupa um lugar estratégico da produção artística contemporânea não apenas do Pará. (...) quem deve procurar um novo lugar é o Polo, e não o Museu (KLAUTAU[47], 2016).*

---

[45] Lúcio Flávio de Faria Pinto, 1949. Santarém – PA. Professor, sociólogo e um dos mais importantes jornalistas independentes do Brasil . Trecho retirado da matéria "Secretário de Cultura Fecha as Portas para o Diálogo", jornal Diário do Pará em 04 de agosto de 2013.

[46] Alex Bolonha Fiúza de Mello, 1955. Belém – PA. Foi reitor da UFPA nos períodos de 2001 a 2005 e 2005 a 2009. Possui graduação em Ciências Sociais pela UFPA. mestrado em Ciência Política pela Universidade Federal de Minas Gerais (1982), doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (1998) e pós-doutorado pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris (1999/2000) e pela Cátedra Unesco de Gestión y Política Universitaria, da Universidad Politécnica de Madrid. Atual Secretário de Promoção Social do Governo do Estado em entrevista concedida ao portal de notícias G1 em 19 de julho de 2013.

[47] Mariano Klautau Filho, 1964. Belém-PA. Atua como artista e pesquisador. Doutor em Artes Visuais na ECA/USP e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professor da Universidade da Amazônia e coordenador e curador independente em projetos como "Fotografia Contemporânea Paraense – Panorama 80/90", "Colóquio Fotografia e Imagem" da Fotoativa e "Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia". Trecho retirado da matéria "Em

*No momento em que se retira a arte dali, você não tem noção do que representa esse prédio para a cidade. Passar por cima dessa história é uma falta de respeito muito grande com um lugar constituído e uma atitude de poder arrogante que atropela um território cultural já constituído (SAMPAIO[48], 2016).*

## *ENTRE margens, A MESMA POLÍTICA*

*Era impossível lutar contra essa incompreensão, contra esse mundo de insensatez (KAFKA, 2005, p. 30).*

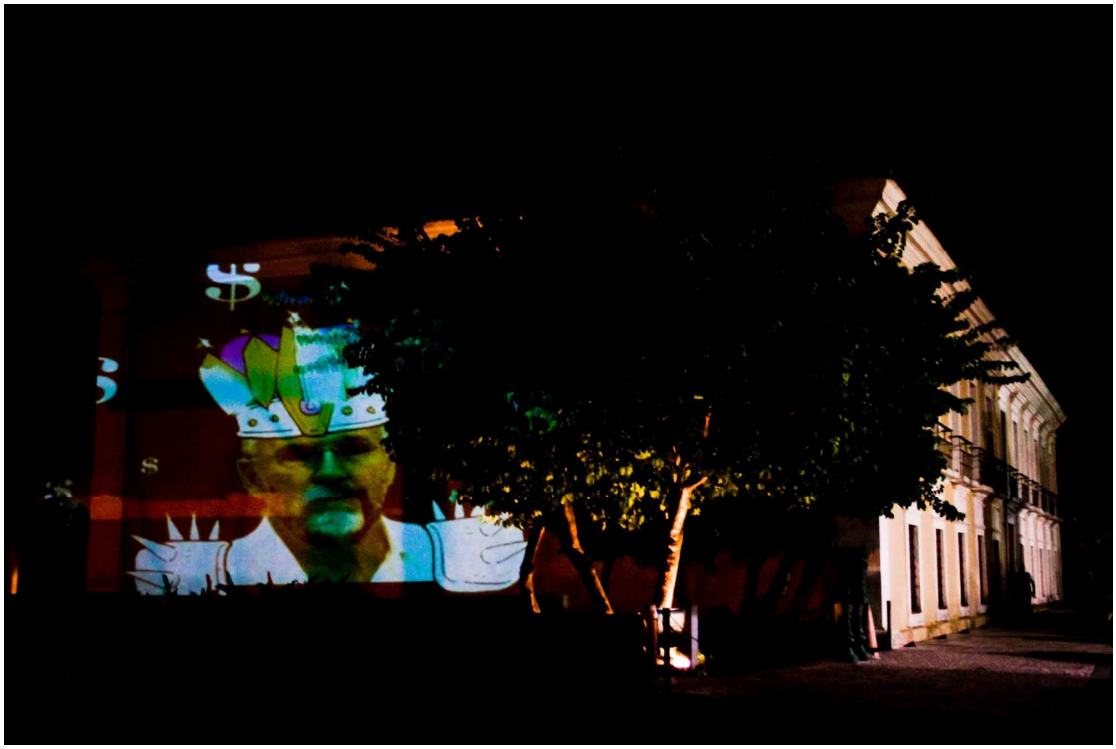


*Figura 3 – Projeções feitas pelo Movimento Chega, 2013. Belém-PA.*

---

Belém do Pará, mobilização comunitária quer a permanência de museu na Casa das Onze Janelas", escrita por Danilo Mekari para o Portal Aprendiz em 22 de julho de 2016.

[48] Valzeli Figueira Sampaio, 1964. Belém-PA. Artista visual, produtora e curadora independente. Tem experiência na área de produção, pesquisa em poéticas e e crítica em Artes, com ênfase em arte contemporânea, design e novas mídias. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) e Pós-Doutorado em Poéticas Digitais (ECA/USP). Trecho retirado da matéria "Em Belém do Pará, mobilização comunitária quer a permanência de museu na Casa das Onze Janelas", escrita por Danilo Mekari para o Portal Aprendiz em 22 de julho de 2016.

Independe de margem. Independe de lado. Artistas, comunidades, estão presos entre os preciosismos do rei. Náufragos sem direito a ter direitos. A deriva em meio a políticas culturais elitistas, nada populares. Não há fomento. Não se quer diálogo. Gritos silenciados. Não há ouvidos que os escutem. Resta a indignação. A subversão é o caminho possível. A criatividade segue a ser o devir de todo e qualquer artista, a ver fazer seus esforços brotarem em chão já tão maculado pela meritocracia, quase infértil de possibilidades estatais, mas tão ricos em expressões, tradições e talentos. Empoderar a si e aos outros, restabelecer os laços, difundir e se fazer valer da ideia de comunidade parecem ser os únicos trajetos viáveis em meio as tormentas em que se transformaram nossos rios amazônicos.

> *Não tenho arrependimentos. Errar, é claro que possivelmente erramos, principalmente num tempo tão longo. São duas décadas, e evidentemente algumas prioridades podem ter sido deixadas pelo caminho. O importante é que trabalhamos para passar com dez (FERNANDES, 2016).*

## *Referências*


BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura. Políticas Culturais e seus desafios*. SÃO PAULO: Editora SESC: 2016.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil:* dos anos 1930 a século XXI. SÃO PAULO: FGV de Bolso/ Série Sociedade e Cultura: 2009.

FERNANDES, Paulo Chaves. *A Manutenção é tão ou mais importante que o fazer*– Entrevista com Paulo Chaves Fernandes. *Revista Arco*, Edição 301. Brasil: Março de 2005. *Disponível em: <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/paulo-chaves-fernandes-01-03-2005>* .

FERNANDES, Paulo Chaves. *Não há limites tão rigorosos entre o que é popular e erudito.* Entrevista com Paulo Chaves. Disponívem em: *<http://www.seplan.pa.gov.br/não-há-limites-tão-rigorosos-entre-o-que-é-popular-e-erudito---entrevista-com-paulo-chaves>*. Portal Governo do Estado do Pará. 2016.

KAFKA, Franz. *Um artista da Fome & A Construção*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

KLAUTAU, Mariano; SAMPAIO, Valzeli; SEQUEIRA, Alexandre.*Em Belém do Pará, mobilização comunitária quer a permanência de museu na Casa das Onze Janelas*. Matéria escrita por Danilo Mekari para o Portal Aprendiz em 22 de julho de 2016. Brasil.

MELLO, Alex Fiúza de**.** *'Toda Política Cultural é seletiva' diz secretário Alex Fiúza de Melo***.** Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/07/toda-politica-cultural-e-seletiva-diz-secretario-alex-fiuza-de-melo.html>, para o Portal de notícias G1 em 19/07/2013. Brasil.

PINTO, Lúcio Flávio. Secretário de Cultura fecha as portas do diálogo**.** *Jornal O Diário do Pará, Caderno Você, Capa*, 04/08/2013. Belém-PA. Brasil. Disponível em: <http://www.diarioonline.com.br/entretenimento/cultura/noticia-252984-.html>.

PROENÇA, Edyr Augusto; SOBRAL, Armando**.** *Artistas Paraenses reivindicam mais investimos para a Cultura***.** Disponível em: *<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/07/artistas-do-para-reivindicam-mais-investimentos-para-cultura.html>* , para o Portal de notícias G1, por Gil Sotér em 11/07/2013.

# CADERNOS DE ENCENAÇÃO

*Luciana de Andrade Moreira Porto*
*lucianaporto@ufpa.br*

Até que os leões tenham suas histórias, os contos de caça glorificarão sempre o caçador[49]

XLVI
Talvez eu seja
O sonho de mim mesma.
Criatura–ninguém
Espelhismo de outra
Tão em sigilo e extrema
Tão sem medida
Densa e Clandestina

Que a bem da vida
A carne se fez sombra.

Talvez eu seja tu mesmo
Tua soberba e afronta.
E o retrato
De muitas e inalcançáveis
Coisas mortas.

Talvez não seja.
E ínfima, tangente
Aspire indefinida
Um infinito de sonhos
E de vidas.[50]

Ela tem razão. Essa minha maneira de forçar os tempos verbais anula o presente, torna–se artificial e gera equívocos. E principalmente pode ficar parecendo que estou afastado de meus companheiros. Mas sinto este "deslocamento temporal" como uma obrigação e uma necessidade (BARBA, 2014, p.13).

---

[49] Provérbios Africanos. Disponível em: www.frasesepoemas.com.br (Acesso em 06/06/17).
[50] HILST, Hilda. **Cantares**, 2004. p. 82.

*Encenador–a,* corpo construído paralelamente à cena. Estrutura vital dos elementos colocados em *visibilidades* no palco, ou mulher detentora dos sentidos do espetáculo. Ela pensava em todas essas imagens quando pensava em si mesma e no seu ofício. Não tinha confiança o suficiente para grandes embates quando questionada por amigos, mas na sua *casa–teatro,* era dona da maneira que construiu a si, pondo em cena.

Começou a pensar nos elementos do espetáculo aos seus quinze anos, enquanto dirigia o seu primeiro espetáculo fora da escola de teatro. Falaria sobre os pecados. Nunca foi religiosa o suficiente para se sentir culpada por questionar doutrinas. Não é para isso que elas servem? A estreia seria perto do natal, período em que algumas pessoas resolvem fazer planos para o futuro e reavaliar posturas durante o ano todo. Ela não. Dificilmente olhava para trás, morria de medo da possibilidade de acumular arrependimentos. Foi o suficiente para conceber a si mesma.

*Setlight*, luz aberta, queria que tudo fosse visto claramente, sem *obscuridades,* não compreendia ainda as *simbologias do guardado* e nem que mais tarde sentiria uma necessidade enorme de revelar *ocultações*. Como se esperam dos quinze anos, ela ainda quis entrar em cena, em parceria com a irmã. Essa idade as prendia ainda nas dicotomias e achavam que deveriam representar o bem e o mal. Ela seria obviamente o mal, queria ser. Aprendeu a cuspir fogo indicando a chama interior, ela incendiava. Foi o suficiente para, naquela apresentação, queimar as sobrancelhas, a língua e o esôfago. Estava radiante.

*Aprenda a prever o incêndio com a máxima precisão depois vá e queime a casa para que a profecia se cumpra.* (Czeslaw Milosz, Menino da Europa).

Que bom que, assim como as gentes, a visão de encenadora também amadureceu. Aos poucos, foi dominando a cena, apreendeu a iluminar, as concepções de figurino e cenografia foram se atualizando, aprendeu a trabalhar com *imagens-força,* roubava tudo o que encontrava no caminho como inspiração e também desenvolveu, com muita dificuldade, a técnica da maquiagem (Começou também aos quinze, quando assinou, junto com a irmã, a maquiagem do Grupo Experiência), O espetáculo era *Perdoa-me por me traíres*, Nelson Rodrigues (sua paixão).

Com as obras Rodrigueanas, aprendeu que o poder da encenadora é o de contágio, contaminar os espectadores com o discurso escolhido por ela.

Mais tarde, já na faculdade, regida pela disciplina de Direção Teatral, se conheceu encenadora. O texto era do novo amor: ítalo Calvino, nas Cidades invisíveis. Estavam (Ela e o ator escolhido na aula de dança, deslumbrados por Isidora). Era essa a primeira imagem da cidade, um homem solitário que vagava por *terrenos selváticos.*

A cena seria no mesmo lugar dos ensaios, paixão nas tardes vagabundas, quando os devaneios da criação fecundavam paixões. Não poderia ser em outro lugar senão o *foyer*.Salão de teatro, entre escadas em caracol e um elevador. Emprenhando os ouvidos, foi escolhido minuciosamente *O Cordel do fogo encantado*, a música *transfiguração* já incitava o devir encenadora.

O desejo invadiu a cena em âmbar, com a briga de dois pintinhos de dar corda, manipulados por um quixote *desterritorializado,* velho demais para desejar e ainda sim esperava por essas redes (paixão como *rede de contágio*). A iluminação artesanal, feita em latas de leite, indicava um foco pequeno, fazendo sombra no quixote alto e desconcertado.

*Neste livro, os tempos verbais estarão quase sempre no passado. Para dizer o que faço, direi que fazia. Para dizer o que penso, direi que pensava.*

*É injusto e necessário. (BARBA, 2014, p.13).*

As paredes do *foyer* eram o cenário, três paredes minuciosamente desenhadas pela irmã da encenadora, com escrituras, rabiscos, intenções de não lugares ou nenhum lugar. Construiu no desenho um murinho dos velhos que veem a juventude passar. O público estava ao lado deles, eram eles. Desejos como recordações.

Essa foi sua despedida daquele lugar, ali não tinha ninguém, de quem sentir falta. A cena foi a despedida da encenadora com o público, sem que ambos percebessem isso. Suspeitou quando deu o último abraço no ator convidado, ganhou uma carta de despedida e nunca mais o viu.

Hoje, todos os espetáculos são uma despedida. Do processo, das pessoas, dos amores, do público. A *poética* também é feita na falta de contato com o espectador. Há essa necessidade de abandono, na solidão, passou a pensar mais sobre o que se faz, olha para trás criticamente para atualizar o acontecido e faz projetar futuros.

O público nota esse afastamento e sente ânsia pela volta, como a encenadora também. Achou tempo para compreender que sua luz é *under*, uterina, que ela gesta processos, necessita desse tempo para que ele amadureça, nasça e crie autonomia. Aprendeu a pensar a luz enquanto concebia (dava luz) a outros grupos de teatro, cativou parcerias, perdeu tantas outras, viu os pais sofrerem com as idas dos amigos. Ela precisava assumir a casa dos quatro integrantes da família, não deveria mais deixar a poética da família nas mãos do desconhecido. Aprendeu isso, porque perdeu (outros levaram todos os seus registros,

os e-mails dos espectadores mais presentes, tudo o que acreditava ser imprescindível para sua sobrevivência na cidade). RECONSTRUÇÃO.

A encenadora, filha e agora também gestora, aprendeu a resistir sem aquilo que lhe levaram, inventou *procedimentos de captura*, abraçou mais amigos, ganhou experiência, tomou *consciência de si.*

*Eu gostaria que o leitor folheasse estas páginas sobre a técnica como se elas descrevessem um antiquado ofício medieval. E depois faça com isso aquilo que quiser ou puder. (BARBA, 2014, p.13).*

Podem faltar elementos técnicos de outros autores que confirmem o que ela aprendeu sozinha na casa-teatro, ainda há muito para ser visto, mas esse caminho de mapa tracejado por ela,é imprescindível para a compreensão dessa formação em um âmbito mais amplo. E de paralela forma, outros encenadores, que formam uma rede na cidade de Belém do Pará, se descobriram na mesma função formados pela prática.

> *Muitas vezes, na origem de um caminho criativo, há uma ferida. No exercício do meu ofício, revisitei essa íntima lesão para negá-la, interrogá-la, ou, simplesmente, para estar perto dela. Era a causa da minha vulnerabilidade, mas também a fonte das minhas necessidades (BARBA, 2014, p. 29).*

A ferida escolhida para visibilidade é um olhar de encenadora para revisitar e atualizar essa visão nos sete processos criativos.

a) *Frida e Alejandro*

b) *Isidora*

c) *Os três mal-amados*

d) *Lindanor nas Estradas do Tempo-Foi*

e) *O Teatro de Sombras de Ofélia*

f) *O ciúme e eu*

g) *O caso do vestido.*

Para poder penetrar nos objetos pensantes dos processos criativos se faz imprescindível tocar na poeira que os envolve. Assim, como um desafio, vinte perguntas foram propostas pela Orientadora **Wlad Lima** na disciplina Atos de Escritura. E, de forma a ser dialogada, alterada e comunicada, as respostas estão fragmentadas. E o leitor será o detentor do sentido dessa escrita.

1) **Você poderia começar com um poema?**

**Poema sem norte**
É sempre quando se fecha a porta que desejo voltar
E a saudade jáé este hoje que desprezo
Ante o beijo brotando da memória
Frio, mas vivo.

Caminho sem horizontes
Ao passado infalível.

Nunca prosseguir. Venho apenas,
Ferindo troncos, plantando marcos.
Ser como o mar, voltando sempre
Sempre na praia.[51]

Recomeça com Max Martins, ensaiando este retorno à casa (praia). Ou mesmo quando lembrares de *Lavoura arcaica*, numa referência a Raduan Nassar, pouco importa o caminho, estamos sempre voltando para casa. Reintegra teus pensamentos aos entes da casa, mesmo sentindo como um peso a fala do Barba, como um deslocamento temporal, parecendo que estás distante dos teus companheiros. E de certa forma estás.

Pensa os teus pontos de partida, dos processos criativos como o beijo brotando da memória. Frio, mas vivo. Essa é a tua matéria, renovar passados infalíveis, por não deixar de suceder, ele ainda é agora, devir urgente.

[51] MARTINS, Max. O estranho, 2015. P.45.

E não quero ir embora deixando as dívidas para trás (BARBA, 2014, p. 14).

2) Você pode terminar o seu texto com uma citação Científica?

> Temos muitas *origens* porque muitas são as vidas em nossa vida. Encontramos essas origens no meio do caminho, assim como encontramos nossa identidade e nossa verdadeira família. Contar uma vida significa optar pelos saltos de perspectiva e repudiar a ideia de uma única origem que se desdobra num fio cronológico.
> De onde venho?
> Venho de um mundo que estava aos pedaços, e que nesse estado encontrava sua normalidade.
> Venho daqueles passeios solitários em busca da sorte.
> Venho do medo de apanhar o animal sagrado no escuro do poço.
> Venho daquela caixa de botões.
> Venho de uma noite que dura uma vida inteira.
> Venho daquele pequeno armário de vidro, que o capitão Rossi abria com uma chave de boneca.
> Venho daquele cordão umbilical cortado por minhas próprias mãos. Isso também quer dizer queimar a casa?
> Venho de um pai que não chegou a envelhecer e a sofrer por um filho que se tornou estrangeiro.
> Venho da tara de família.
> Venho daquele lugar, daquele nó de dinamismos e impulsos.
> É assim que eu poderia responder à pergunta "de onde venho?", citando nomes e fatos escolhidos no passado, na vasta selva de sombras que habitam o presente (BARBA, 2014, p. 32-36).

Podes terminar o teu texto com as reflexões que tens no início dos teus processos criativos. Tenta comunicar que tu negas a ideia de uma única origem, que se desdobra em um fio cronológico, comungando com Barba, porque tu viveste isso. Escreve tu, as tuas origens antes que os outros o façam, ou que te contem uma história de como chegaste aqui.

*Primeiro ensaio sobre dizer:

Tenho muitas origens porque renasci em cada história diferente do meu nascimento.

Venho de um encontro em que conheci primeiro a minha irmã para, dois dias depois, conhecer a minha mãe.

Venho de Fortaleza e de uma família biológica que entregou eu e minha irmã gêmea para a adoção.

Venho de dois pais brancos com duas filhas cafuzas.

Venho com estradas no corpo, conheci primeiro na vida essas distâncias.

Venho do orgulho de contar como cheguei aqui.

Venho do apego da casa e, mesmo assim, detestar móveis fixos.

Venho das madrugadas dormindo nas coxias dos teatros, enquanto minha mãe ensaiava.

Venho da felicidade de ter aprendido o ofício da minha mãe e ele ser meu também.

Venho da raiva que sinto quando me dizem mimada e privilegiada, esquecendo meu esfor o para abrir meus caminhos.

Venho da tristeza e mágoa pela falta de *sororidade* com a minha irmã ao fim de um relacionamento abusivo.

Venho dessa força que brota, não sei de onde, quando me vejo vencida nas batalhas.

Venho da luta diária que é ser filha de santo.
Venho da esperança no amor.
Venho da forma como olho para trás.
Venho da falta de compreensão da relação que tenho com meus pais.
Venho desses lugares onde nasci e não lembro que estive.
Venho desse vento cigano.
Venho do teatro que me permite dizer tudo.
Venho dessas feridas abertas.
Venho dos amores que abandonei.
Venho de sete relações abusivas.
Venho pra te dizer o que me tornei.
Venho pra te dizer que não me conheces mais.
Venho me apresentar outra vez.
Venho te apresentar esse retorno a casa.
O que tu foste
E és (MARTINS, 2015, p. 50).

3) Poderia usar a fala do poeta uma vez em cada página?

O poeta escolhido para esse lugar e outro, quem falará nas páginas, de forma poética, sobre o próprio fazer é o *encenador,* Eugênio Barba, ser que pensa e cria os elementos (sentidos) da cena.

4) Para quem escrevo?

A escrita se direciona aos encenadores formados na prática teatral, dentro dessa rede, a escrita busca uma visibilidade da voz escrita feminina, do olhar poético para a cena, uma linguagem própria e uterina, que também é abrigo das reflexões e *empoderamento feminino.*

5) Que conceitos você consegue marcar no seu texto?

Encenadora, Visibilidades, Casa-teatro, Obscuridades, Simbologias do Guardado, Ocultações, Imagens-força, Terrenos selváticos, Desterritorializado, Rede de contágio, Poética, *Under*, Procedimentos de Captura, Consciência de Si, Origens, Sororidade, Empoderamento feminino.

6) O que é próprio da tua linguagem?

Própria é quem fala, ser que dá visibilidade ao que pensa, cria conexões entre referências aparentemente desconexas, reinventa.

Pessoal e característica se torna a poética da encenadora, criatura com caminhada única que pode comunicar ao leitor e expectador de teatro suas experiências.

7) O que te diferencia?

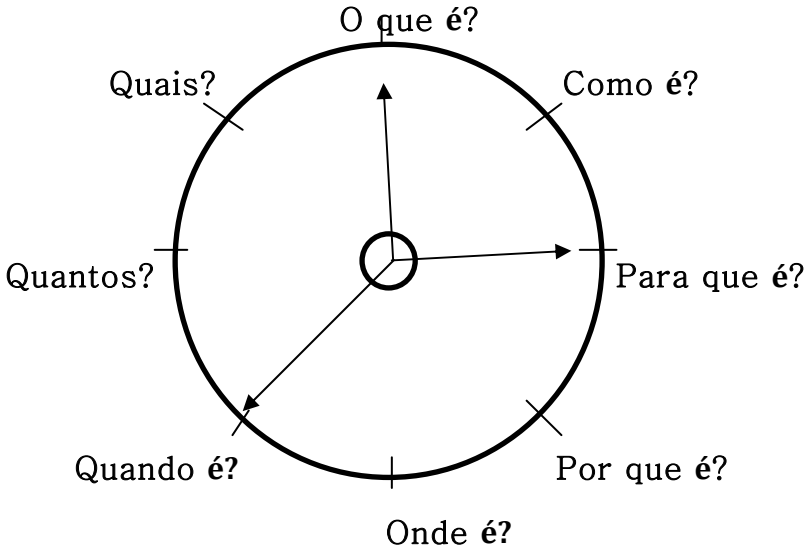
O que diferencia é a própria voz, da mulher encenadora, que vive na casa-teatro, com os pais e gere esse espaço. A forma como recebe o público, amigos antigos, com bolo e café, comungam das histórias da casa da cidade e acabam reconhecendo nessa fala a própria vida.

8) O que você põe no mundo?

O que se pare no mundo é a própria imagem, imagem distorcida pela ideia de ser algo que é, senão o próprio engano, experiências e experimentos.

O público *voyer* é convidado a assistir as intimidades da família, suas feridas, o que há de mais latente nas suas obscuridades.

9) Como você responde  s perguntas do relógio?




O que é? – O relato de uma encenadora sobre sete espetáculos.

Como é? – Um caderno de encenação reflexivo e atualizado desse olhar.

Para que é? – Para registrar e comunicar os procedimentos de uma encenadora.

Por que é? – Porque a sua poética é constituída de sete amores silenciados.

Onde é? N' A Casa da Atriz.

Quando é? – De 2009 até2017.

Quantos? – 7 espetáculos.

Quais? – Frida e Alejandro, Isidora, Os três mal–amados, Lindanor nas Estradas do Tempo–Foi, O Teatro de Sombras de Ofélia, O caso do vestido, O ciúme e eu.

10) Quais são as dobras da tua pesquisa?

As dobras são camadas conectivas secundárias, são as demais áreas do conhecimento acionadas para dialogar com o teu objeto de pesquisa.

Feminismo

O teatro feminino

O erotismo

A fabulação/Filosofia

As sociabilidades

A Cartografia

A Psicologia do Sagrado

A poesia

11) Quem são os teus intercessores?

Pedro Victor

Fábio Jorge

André

Bernard

Saulo

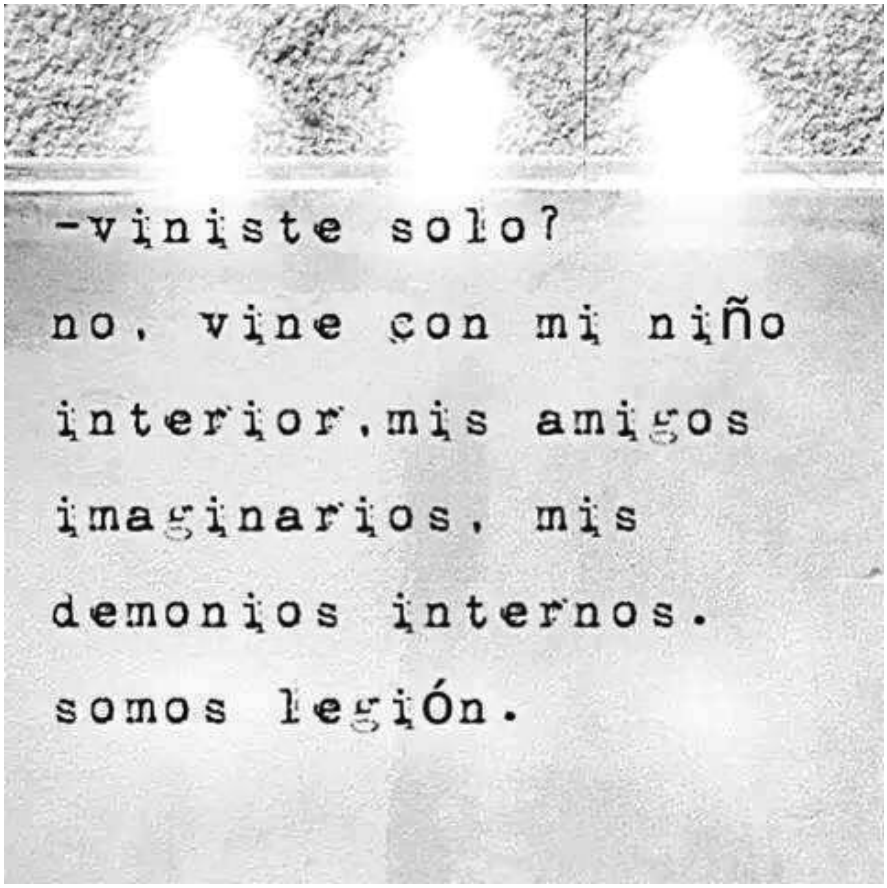
Gustavo Vinícius

Luciana

12) Como os intercessores se mostram na tua pesquisa?

Se mostram no mapa afetivo, nos espetáculos, nos elementos de cena concebidos pela encenadora.

13) Qual a imagem do teu objeto de pesquisa?




14) O que ou quem te for a a pensar?

Os intercessores.

15) Que espa os a tua pesquisa propõe?

O próprio corpo, a casa–teatro, a cena.

16) Que lugares o teu objeto ocupa?

Os lugares das intimidades, as revelações na cena.

17) Qual o teu interesse na construção do texto?

Dar voz à encenação feminina, revelando os próprios procedimentos dos processos criativos.

18) Existe um mapa metafórico ou poético na tua pesquisa?

As linhas do corpo, as ocultações da cena.

19) Onde?

O corpo abrigado n' A Casa da Atriz.

20) Qual a pista do teu mapa?

Entre só, nessa casa, para que eu possa te acompanhar.

# Oito perguntas inspiradas na trajetória do herói de Joseph Campbell:

1) Quem ou o que funciona como mentor?

As sete encenações escolhidas como embrião de encenadora.

2) Quem é teu guardião?

A casa da atriz é guardiã das encenações e a família Porto é guardiã do corpo encenadora.

3) Quem são os teus aliados?

Os encenadores outros que escrevem sobre seus processos

Ex: Wlad Lima, Eugênio Barba, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Pina Bausch, Peter Brook e Ariane Mnouchkine.

4) Quem é o teu vira-casaca?

Luciana Porto, em enfrentamento consigo mesma.

5) Quem é o teu inimigo?

Wlad Lima.

6) Quem são os teus adversários?

O tempo, o amor e a morte.

7) Quem é o Bufão?

Despereaux, ser risível de si e do outro.

8) Quem é o vilão?

A agenda e o Calendário controlados pela própria encenadora.

# A CASA DOS MORTOS OU UMA POÉTICA EM ARQUIVOS

**Madalena D'O Felinto**

mariamadalenaflnt@gmail.com

a casa dos mortos
rui knoplifi

Sub-reptícia, uma certa gravidade
se apodera de nós: um travo
residual morde as comissuras
do sorriso. No olhar com que olhamos
se demora outro olhar. No aceno
da mão pesa uma lentura inusitada.
Percebemo-lo na aresta de indefinido
mal-estar, na amargura que dura
enquanto dura o tempo de uma
lembrança furtiva. No ar, talvez
que respiramos de tudo o que foi
e fomos e reverbera em nós
ardências e crepitações. Como um soluço
represo e interminável, eles persistem
desgarradamente presos à curvatura
dolorida dos nossos gestos. Eles
doem em nós uma presença muda
e grave. E emprestam a tudo
o que fazemos uma harmonia melancólica.
Com a maré baixa do seu terno desespero,
moram em nós que somos os vivos.
rui knopfli

*memória consentida: 20 anos de poesia 1959-1979.*

Paisimagem. Paisimaginar. No armário à esquerda, adentrando o espaço fatal, repousam minhas e tuas imagens. Ambas são conhecidas de um tempo que trama o encontro como o olho encara a poeira que a tudo abraça. Paisimaginar que os tempos recuados incrustam as letras das fichas que teimam identificar sombras que estão e não estão lá: os rios das margens sujas, as pontes interrompidas, o aceno de uma criança, as mãos de um infeliz. Tudo pulsa e tudo morte. Tudo restos e tudo excessos! Lá, nos gavetários que rangem grunhidos há muito conhecidos, se embatem o menino e o homem, a década de 50, a tia carmelita, o colecionador de selos, os interiores amazônicos, o interior, o interior! A Colecionista vibra, são estilhaços que precisam ser catados a cada fala articulada. Eu e tu, testemunhas dessa árvore de ramos que adentraram o solo paisimaginado do pequeno quarto. Tomaram o lugar das raízes, forçaram morada nas paredes, latejam como se uma pele lhes encobrisse o respirar: perigas explodir pelos ares a tia carmelita e o pai sentado a pensar na sala. O pai que nos olha como se há muito soubesse desse entrecho no qual nos perderíamos! No fundo dos óculos, no fundo de tudo, no fundo mais fundo, entrechou os segredos de família. A Colecionista sopra a ponilha da imagem, sem saber que o persistente pó conhece os ramos que cismam nos tocar. Como Pessoa, amamos tudo o que foi. Esse pó, que agora se desprende do teu pai, um dia partilhou daquele olhar cravado.

A Colecionista os segue: o olhar do pai, a ponilha das criaturas. Tudo pulsa e tudo morte! Repousam e se entrechocam como exércitos se embatem solitários. A trajetória do pó convida a pisar as memórias espraiadas nos objetos... "não é por uma paisagem que eu caminho agora/ e sim pela imagem que eu tenho dela" (2016). Caminhemos. Estantes de ferro ponilham a tudo também. Despi-las é alegrá-las com a frescura dos objetos remexidos. Agora me lembro: a Colecionista já adentrou esse espaço uma vez. Do escuro mais escuro do sonho, como um ladrão, empurrou a porta de madeira-falsa e se permitiu lá ficar. Alegria em terra alheia, invasora de memórias outras. Em tudo desprendeu o olhar e as mãos nervosas até que um baque, desta vez da porta de cá, forçou-a a acordar da delícia malandra. Nos reminiscenciamentos, o gosto intruso de abrir-fechar as paisimagens alheias. O pai também lá estava: desta vez consentia a bisbilhotice como se confortado estivesse ao dividir o que o tempo lhe segredou. Agora nada perde, pois nada mais possui. As estantes de ponilha que, por acaso, se moldaram em ferro, cansadas de sustentar as tristuras desse mundo, vergam propositadamente sobre álbuns e caixas e fotos perdidos, que nos olham implorando um mudo socorro. Reminiscenciam suas utilidades de outrora, quando a guarda de um mundo era tudo o que a confiança

humana lhes depositava. Esses homens suam nos escaninhos onde se escondem, deitados de olhos arregalados para as embalagens que os envolvem, esfarelando-se na acidez da pele plástica. Estamos aqui! É uma caixa que cai. São as imagens desfeitas. Asseguro que caíram sozinhas. A Colecionista, oportunamente, lê o desenho arranjado por esse feliz acaso, de onde foram atiradas como uma vida sem importância os registros de burburinhos familiares. Burburinhavam casos alheios à impunidade de Cronos, serenos na ignorância que nos atravessa ao matar o tempo. Segundo Machado, ele nos enterra.

Toma, essas são tuas memórias. Abafadas nesse cheiro de bolor, disputando espaços cá dentro e lá fora, onde, gemendo vislumbram mais que esse céu metálico. Será que só sonham o lado de lá? O batizado e a primeira viagem, como convivem com essa saudade louca? E os velhos e as visagens, será que têm medo do tempo? Os metais, os papéis, as máquinas: tudo gritando por um pouco de luz. A Colecionista gosta da grande árvore que se desenha nesse espaço, pensa em seus frutos como aquelas lembranças fugidias que pendem de galhos imaginários, nem caem nem recuam, teimam como coceira da ponilha que engastou na pele. A tristeza é o seu nome; sua paga, o rememorar. Entretanto, mais armários se avizinham, gavetas e mesas solenes. O que pensam enquanto o pensamos? Não nos foi permitido adentrar o espaço por meio de uma muda concessão? Estreito esse lugar, eu estreito esse lugar. A Colecionista diz que vê fantasmas no exíguo das paredes que disputam o ar. Fiada da própria lucidez, certa vez, confiou que algumas imagens pousadas, tranquilamente, sobre a mesa resistiriam ao dia seguinte para um estudo detalhado. Ao adentrar o locus de desejo, as imagens malaborizavam no chão. Velhos demônios sucumbiram à meticulosidade estudada.

Esquecemos que essa é a casa dos mortos que teimamos reanimar e, como uma casa, seus habitantes ainda aqui adormecem. Nesse espaço amado, no qual despejamos sentidos, fingimos ignorar que é um quarto no qual deitam suas horas que não são as nossas, sua cozinha que desprende o cheiro das paredes mudas, sua cama. A Colecionista pensa em colchões macios que abrigassem os corpos fatigados de tanta procura, mas ali os habitantes não cederiam à pausa que não suas. Como ela, penso que se apertam entre as paredes criaturas outras que não só as que ali se escondem. Pairam entre mim e ti, dialogam por entre nossos corpos, fuxicam nossas faltas, riem-se do dia de amanhã. Ao encerrarmos portas e gavetas, principiam-se os vozerios do que foi pressentido mas sempre escondido, vão-se pelos ares Cronos e

seus asseclas, perturba-se o que quer silenciar. Essa é a casa dos mortos. Será que teria espaço o vaso do jasmineiro em flor?...

Adentremos onde não há mais espaço. A Colecionista credita milagres ao afastamento. Pelo sensível que nos impele ouvir os mortos, credita à gastura dos sentidos o menor esforço que fazemos para nos aproximarmos dos finados. O quarto apertado obstrui o ir e vir, obriga pés e mãos a negociarem gestos, o corpo qual vidro mole esbarra aqui e acolá. Tudo pede um abrigar-se para dentro, para lá onde esses mortos talvez dialoguem mais. O corpo vai, a alma fica. Se ficarmos bem quietos, é possível ouvir ranger de móveis e o abre-e-fecha dos armários. Temos necessidade deles para aprender o medo. Esse mesmo medo, abruptamente aprendido, vai nos ensinar a suspensão da vitalidade que estanca diante daquilo que não conhecemos. Fincados no mesmo chão, quase-também mortos, lentamente escorreremos para aquele lugar onde gostaríamos de nos esconder, para atrás dos olhos. Mas a Colecionista acha que os mortos é que nos temem. Sempre que ficamos o dia inteiro naquele quarto, algo nosso se desprende, ininterruptamente, e invade a paz daqueles. Todos eles têm medo de nós. Ao voltarmos, desestabilizam os objetos com o qual contávamos para nos certificarmos de nossa lucidez. Sim, eles têm medo de nós. São loucos, enquanto mal finda o dia acenam com perspectivas de uma mal-ajambrada melancolia, dão cambalhotas internas e desassossegam aquele que vive tranquilo na própria ignorância. Eles têm medo. Pintam das cores mais sisudas simples recordações, aliás, inventam cores! Criam sentenças para simples palavras, modulam tons causticantes, sussurros, choros e maldições. Medo. Querem tuas lágrimas duramente contidas, folgam com promessas desfeitas e estendem a mão para ti no escuro. Querem te apalpar, só para certificar que a carne desfalece. Quem tem medo? Já não se diferenciam na escuridão, minhas lembranças são também tuas, embolamos tudo nas imagens dispersas. A Colecionista suspeita que os mortos dão a ver pelas gentes o que eles não mais podem ver, como se fazendo uso da vitalidade alheia adentrassem o sopro que não mais existe. Como um Bécquer derrotado, tudo és tu e sou eu também! Covardes, emudecem diante do pulso quente e das pernas frouxas. Mas como assustam até se fartarem de ausências! Talvez o embate seja entre eles e a terra, é duro esvanecer por meio de homens rotos e papéis amarfanhados. O objetivo é adentrar. Por entre corpos, por entre imagens, mas adentrar. Paisagear as imagens, imaginar paisageiros. Mas adentrar. Atravessar as paredes carcomidas desse quarto, forçar imagens suspeitas nos desenhos que o fungo calcou na cal, mas adentrar. Alvoroçar pensamentos, mentir sentimentos. Criar afeto pela tia mal-amada, adocicar os resmungos de um avô-solidão. Perdoar. Refazer os

desfeitos, abandonar os pecados. Ponilhar o que foge ao tempo, o que arrebata a alma, o que não morre nunca. Bolor, bolorear objetos, ossos, língua, nervos. Mofo-mofear fotos e aquelas que prometemos copiar. Os mais gentis, aqueles mortos que chegam como que num sonho, remotas memórias, tempos idos, provavelmente muito pouco levam dos pedaços remexidos. Talvez um vestígio, um cheiro, uma carícia. Sabem que não a força e sim a sombra é o que habita a terra.

A Colecionista faz uma pausa. Vai à cozinha, passa um café. Como todos os dias. Emula ritos que mais tarde não saberá como pagar. Imprime, cotidianamente, essa história no rol das que estão por vir. O tempo é uma cera a ser moldada, esses gestos cumprem a arqueologia dos tempos. Senta-se, mexer com os mortos cansa um pouco. A fumaça da bebida é um perigo para objetos tão delicados: a umidade se desfaz em pequenos desenhos sujos na celulose. Pausa. Toma o álbum, folheia um rosto qualquer. Dedos ponilhados. O olhar do pai que volta na imagem da sala, tão familiar. Sopra a ponilha. Ponilha a mesa. Esse fiapo de poeira, dançando a dança louca de Aion, vai se deter justamente na porta da passagem de um cômodo a outro. Da fresta, os mortos espiam. Como Berque, devemos duvidar da paisagem.

***

Guimarães Rosa: “abro a paisagem”. Minha referência é a abertura de paisagem de Rosa. São paisagens-modos-de-fazer, são jeitos-memórias-desenhadas, maneiras-incorporações-desformas. Essas paisagens bebem numa concepção de memória tão incorpóreas quanto elas, rejeitam Cronos e convocam Aion para as escrituras. Portanto, estão mais afeitas aos modos de fazer, à observância dos procedimentos, às invenções memorialísticas: uma memória como de uma velha louca que não reconheceu as marcas do tempo, no próprio corpo, e persiste no verbo as vivências de outrora. Tem horror às ditas “presentificações” do que houve por meio do verbo simplesmente porque seu tempo é o agora.

Toma, esse é o teu corpo, come-o!

Geraldo Ramos

E essas são tuas memórias...

Geraldo Ramos

Assim sendo, o presente projeto-devir propõe o estudo de um arquivo fotográfico constituído, ao longo de mais de quarenta anos de atividade profissional, do fotógrafo paraense Geraldo Ramos (1950), em face dos estudos que tangenciam a apropriação de arquivos no âmbito das artes e em diálogo com as contribuições epistemológicas advindas da ciência antropológica, especificamente, em relação às discussões que tratam sobre as paisagens arquivadas. Embora os estudos sobre arquivos estejam no domínio de um campo que os tomam, primordialmente, enquanto repositórios documentais e fontes de consultas, não se trata aqui, enquanto proposta de estudo, das elucubrações técnicas que envolvem a arquivística, mas de experimentações de cunho conceitual e metodológico que, para além dos usos tradicionalmente tributados aos arquivos, refletem os usos que são dados a eles pelos seus detentores. Desta forma, o percurso investigativo do arquivo em questão

será conduzido na perspectiva do olhar do seu detentor, Geraldo Ramos, por meio dos sentidos que o fotógrafo dá às imagens que estão em repouso em armários, pastas-arquivo, gaveteiros e outros suportes. Essas imagens, inicialmente, retiradas do seu *locus* de guarda, serão "desdobradas", literal e conceitualmente, à maneira das reflexões empreendidas no campo da imagem pelo historiador da arte, francês Georges Didi-Huberman (1953), segundo o qual as imagens devem não só ser observadas, mas também "desdobradas e abertas" (2007). Imagens-força, imagens pensadas ou não pelo interlocutor das experimentações em diálogo constante com a propositora desse percurso. No regime das imagens que compartilham das experienciações epistemológicas, dos saberes produzidos nesse percurso, inventariamos uma espécie de tipologia das imagens dessa pesquisa. Temos imagens que nos "dão as mãos" nessa escritura, aquelas mesmas que se alvoroçam no meu interlocutor de pesquisa e me atravessam como que por osmose. São as histórias, as deambulações pelas paisagens, os esforços por narrar os asteriscos que a ponilha deformou. Já, outras, irromperam o desenho da pesquisa: pastas-arquivo, fotos de uma Amazônia paraense. Elencamos, também, as imagens que vêm sendo produzidas no decorrer desse desenho epistemológico, são os "produtos" da pesquisa: Paisimagem (poema/ conceito); Paisagens de lance (Como desarquivar um arquivo, instalação); Feeling Blue (projeto artístico que dialoga arquivo e cianotipia); Flumen (proposição artística que conjuga arte e documento); Sonoras Paisagens (áudios, narrativas). Em suma, a nossa pesquisa elegeu o conceito imagem como propositor desse desenho epistemológico, e como o atravessamos é o mote desse itinerário. Chamamos de "poiésis epistemológica" ao movimento de produzir conhecimento por meio da pesquisa, à essa convocação epistemológica a qual é acompanhada de obras artísticas como experienciações, atravessamentos no meio da pesquisa acompanhada de escrituras dissertativas.

O movimento de 'desdobrar" a imagem de arquivos vistos não só como espaços de guarda pretende, ao abrir os suportes e espraiar seu conteúdo imagético, repensar sua forma organizacional e propor novos movimentos de montagem de um arquivo, agora fruto de uma imersão nas paisagens da memória do seu detentor. Por que remexer numa ordem que já fora estabelecida? Qual a necessidade de cavoucar documentos imagéticos para deles emular o que estava arquivado? A perspectiva de uma desmontagem de acervo vai ao encontro da concepção da heterogeneidade que funda a construção da imagem e, também, da construção de um atlas da memória, pautada na obra Bilderatlas Mnemosyne, Atlas de Imagens Mnemosyne, obra inacabada do historiador de arte considerado, pela literatura especializada, o

pensador fundante da iconologia moderna, Aby Warburg (1866-1929). Esse pesquisador concebia o atlas como um dispositivo que pressupunha uma escolha diante das imagens e a consequente possibilidade de remontagens imagéticas, já que essas escolhas seguiriam um fluxo não cronológico de se pensar a história. As imagens, vistas como montagens constituídas de heterogeneidades, de "tempos suplementares- fatalmente anacrônicos e heterogêneos entre si" (Didi-Huberman, 2006, p.51), se permitem na própria constituição o movimento de montagem, pensar o seu (movimento) contrário também é concebível. Montar e desmontar, na proposta de estudo ora apresentada, se funda como movimento criador enquanto processo de criação e também como um percurso cognitivo enquanto pensamento por imagens. As imagens desdobradas do título dessa pesquisa vão obedecer a uma forma de se manifestar própria dos meandros das paisagens arquivadas, nas quais estão sempre imbricados tempos sucessivos e heterogêneos. Considera-se que as paisagens estão inscritas nos arquivos. No jogo de montar e desmontar imagens arquivadas procede-se a um processo de desarquivamento: "desarquivar" por meio de desdobramentos na perspectiva de Didi-Huberman (2007) e na esteira da reconstrução de um arquivo mais afeito às memórias afetivas do seu detentor. O gesto de desarquivar convoca um certo movimento espiralado, labiríntico, cíclico, não se detém no minimalismo do abrir-fechar (imagens, gavetas, memórias). Se as imagens estão imersas nas bricolagens temporais com as quais dialogam, há de se esperar movimentos irmanados nessa superposição vertiginosa de tempos.

No jogo de montar e desmontar imagens, no intuito de reconfigurar o tempo, há que se pensar com qual concepção ela está irmanada a ponto de permitir tais desdobramentos. Usualmente, parte-se da noção de imagem a partir da configuração de algo que toma corpo, presença diante do nosso olhar, isto é, a imagem é aquilo que se assoma diante de nós, enquanto realidade mais imediata. Entretanto, essa realidade mais imediata é perpassada por, pelo menos, três instâncias: a realidade mesma do objeto que se dá a ser visto; a visão, ou reflexo, desse objeto numa dada configuração de tempo e espaço; a perspectiva do olhar de quem está diante desse objeto. Diversas serão as interpretações sobre esse objeto, como diversas serão as perspectivas que se põem diante dele, assim como tal objeto dar-se-á ao olhar do outro, segundo condições específicas de sua aparição (do objeto). Estaremos diante de um objeto que se dá a ser visto, mas estaremos, também, diante da possibilidade de jogar com o que ele é em-si-mesmo e com o que ele permite, digamos assim, que seja visto. Lidaremos com a perspectiva de relação entre uma imagem, com a formatação de algo que se assoma diante de nós, e o que diremos que é uma

imagem. Nessa aparente instabilidade na qual estão as imagens mergulhadas emerge o binômio de presença e ausência, daquilo que se dá a ser visto e que, concomitantemente, se retrai no que escapa a toda configuração. Embora essa aparente instabilidade das imagens cause uma certa insegurança, diante do que é possível ver e apreender da essência delas, o interstício aberto, a partir desse movimento flutuante, força-nos a tomar as diferenças, que necessariamente acompanharão as interpretações sobre a natureza da imagem, de forma positiva. Entraremos num universo onde a imagem "cessa de ser segunda em relação ao modelo" (BLANCHOT, 2007, p. 34). As brechas, as fendas, os intervalos, as aberturas advindas de uma concepção flutuante do trato com as imagens apontarão para a possibilidade sempre recorrente de interpretações que não mais se assentarão na ilusória estabilidade de sentidos que, supostamente, acompanhariam essas imagens. O jogo, aqui, é a via de acesso ao que elas deixam escapar naquilo que se retraem ao se darem a "ser vistas", assim como o contrário é verdadeiro; na ausência delas, os rastros do que estava diante do nosso campo de visão serão os indícios da permanência do horizonte do que qualificamos como imagens. O jogo entra na esfera da dialética de uma compreensão de imagem que não é a mensurável, a objectualizada, a factível. Antes, ela está no entre, nos espaços intervalares, nos interstícios, nos hiatos, no terreno fértil das ambiguidades e das discordâncias e, quiçá, dos possíveis desvios. Aqui, a diferença se instaura como norteadora da leitura que as imagens suscitam.

Certas palavras-chave abraçam o jogo perceptual do desenho epistêmico: poética em arquivos, paisagens da memória, etno-biografia/biografema de artista, desdobramentos-barroquismo das imagens. Esses vocábulos convocam algumas atitudes metodológicas: gestos de cartografar, mapear, derivar, deslocar, deambular, flanar, apontando para a opção do lidar com a pesquisa. A poética em arquivos pode ser uma atitude metodológica (método) e também um conjunto de procedimentos metodológicos (como fazer), congregando uma poética epistemológica no binômio método-procedimentos. Quais são esses procedimentos metodológicos? Abrir o arquivo; selecionar paisagens da memória significativas para o artista (nessa seleção de paisagens/imagens já deslocamos as imagens dos lugares onde repousavam no arquivo. Esse movimento implica, por extensão, um deslocamento de sentidos na memória do artista e, concomitantemente, os deslocamentos que empreendemos quando da pesquisa de campo); ir ao encontro dessas paisagens.

Diante da abertura que a natureza ambígua da imagem coloca, os espaços serão redimensionados enquanto elementos partícipes das interpretações dessas imagens, assim como o tempo. Reitera-se que um estudo sobre imagens que reconhece uma condição flutuante da natureza delas em conformidade com as imbricações de perspectivas de tempo-espaço e olhar do outro, não se fixa numa suposta natureza "essencialista" das imagens, como se elas tivessem entranhadas algo no próprio âmago que escapa ao outro. Quando se diz que elas "se dão a ver", tal assertiva está sempre aspeada, compatível com as posições claudicantes que se nos impõem em relação ao "o que vemos e o que nos olha" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 32). A proposta de estudo, aqui, se funda pela relação, sendo assim, tocar no binômio espaço-tempo é tocar especificamente no objeto dessa proposta de pesquisa, um arquivo fotográfico. O arquivo enquanto um espaço, não só repositório de documentos imagéticos, mas também locus de memórias carregadas de afetos, dialogando com um tempo que se faz presente, a partir do momento no qual imagens fotográficas são retiradas desses *loci* repositórios e ressignificadas pelos afetos do detentor do arquivo. Tempo ausente que se presentifica pela paisagem que é desarquivada, pelas imagens que são sintoma de algo que não elas mesmas, que apontam para algo que não elas mesmas, numa tentativa de extrair do visível o que está latente no invisível, na esteira do conceito de sintoma, como manifestação de algo que não se expressa, mas está lá: "A imagem é um rastro, uma esteira, um arrastamento visual do tempo que quis tocar (...)" (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 51). O que é sintoma no presente já foi manifestação no passado, assim como o que qualificamos como espaço arquivístico no presente já foi o vivido num tempo pregresso. Esse espaço arquivístico, ao abrigar imagens que, por natureza, se permitem a imprecisão, e na esteira das relações que estão imbricadas num e noutro enquanto jogo de alteridades, não pode repousar na qualificação de espaço sem embates dos jogos de memória. A metáfora da esteira em Didi-Huberman estende nosso olhar de um tempo recuado, mas sempre presentificado, esgarça a compreensão de arquivo para um lugar de devir e, também, para o espaço arquivístico como exercício de pensamento. Ainda com o historiador da arte, concordamos com a concepção de arquivos como não só *locus* de informação, mas o espaço privilegiado de onde se pode tirar "emoções e bocados de memória, imaginação e bocados de verdade" (2012, p. 123). O arquivo é portador de imagens que são sintomas de tempos heterogêneos os quais, nesse jogo de heterogeneidade, permitem montagens e desmontagens de tempos, idas e vindas, o presente-ausente: sempre a dialética, o jogo.

A partir do momento que efetuamos o gesto de abrir um arquivo (seria redundante classificar o arquivo de "imagético"? Todo espaço se funda numa construção de imagem, afinal), colocamos em movimento pelo menos dois atos: o de repensar sua organização e desenhar outras maneiras de manejá-lo. Essa pesquisa pretende investigar o arquivo como o *locus* prenhe de potência estética, para além do espaço repositório, o lugar no qual estão "adormecidos" documentos que servem para a ponte investigativa em áreas distintas do conhecimento, como a história, a antropologia, a sociologia e a própria arquivística. A classificação e ordenação usuais de um arquivo obedecem a dispositivos internacionais de organização, que os assentam no lugar ilusório da ausência de conflitos, do apagamento das idiossincrasias, do silêncio dos ruídos da memória. Embora os documentos institucionais tenham um trato diferente dos documentos de detentores físicos, mesmo assim, há como que um forçoso refutar dos indivíduos que elegeram esses documentos como aqueles que merecem a guarda e consequente lugar de destaque na história. Como lembra Ana Pato (2015), o estudo dos arquivos nas artes, suas práticas imbuídas de um novo repensar desses espaços repositórios estão circunscritas no que se convencionou chamar, na história da arte ocidental, de "conceitualismo" (1960-1970). Questionava-se o sistema da arte a partir dos espaços, tradicionalmente, elencados como meios expositivos e de classificação do que merece o estatuto de arte, entre outros. Destaca-se aqui, por ora, esses dois elementos, espaço expositivo e classificação de objetos, porque são questões caras a um campo disciplinar que se pretende organizador de conteúdos imagéticos fugidios e fruto da história de indivíduos, nem sempre concordantes, quanto ao que mereça ou deva ser guardado. A par dessas reflexões, a eleição do arquivo do fotógrafo Geraldo Ramos (1950) se insere na perspectiva de constituição de arquivos de artistas na Amazônia paraense, um arquivo que vem sendo trabalhado há pelo menos 40 anos. Geraldo Ramos foi, ele mesmo, um dos diretores do Museu da Imagem e do Som (MIS), a partir de meados da década de 80, até o início dos anos 90. Isto é, deparou-se com as mesmas questões que envolvem a seleção e guarda de material imagético.

Diante do exposto sobre as imagens e seus loci de guarda, intui-se que não basta armazená-las e organizá-las em repositórios arquivísticos. Há que presentificá-las no gesto de desdobramento, há que fazê-las imagens desdobradas. Se permitem o desdobramento é porque algo na sua natureza condiz com as dobraduras que se lhe interpõem. Pelo exposto até aqui, esse algo é o entre que se desvela quando diante dela estamos. Esse entre, expondo as dobraduras, permite do mesmo modo se repensar em novas montagens. Portanto, a partir do entrelaçamento de imagens

instáveis dispostas, como registros fotográficos em *loci* repositórios como arquivos, somos desafiados a repensar como estão dispostas essas imagens efêmeras em depósitos "estáveis".

Posto isso, retomamos os questionamentos que foram dispostos no segundo parágrafo dessa Introdução a partir de outros: por que abrir um arquivo? Que sentidos são dados pelo detentor do arquivo às imagens-paisagens que nele estão guardadas, no arquivo, e como acessar essas imagens-paisagens que estão espraiadas em armários, gavetas, pastas-arquivo e outros materiais de inventário? O que será feito dessas imagens? Alguns movimentos possíveis para essa pesquisa serão tratados adiante.

Quanto à abertura de arquivo de artista, a hipótese com a qual trabalhamos é de que o arquivo, independentemente de sua classificação nominal em acervos ou outra que aponte sua natureza de guarda, é o espaço privilegiado no qual as paisagens da memória estão arquivadas. Arquivadas, mas não silenciadas; antes, empreendem um diálogo unívoco sobre o que guardam nesse território privado de todo contato. A concepção de arquivo se esgarça para além do espaço tradicionalmente eleito como tal. Nosso corpo, por exemplo, posto que tem na pele aparente ou nos sistemas neuronais as marcas das vivências atravessadas enquanto constituintes da memória, configura-se como um arquivo vivo (VIGARELLO, 2003, p. 29). As memórias que estão sendo processadas no presente são um arquivo, quiçá um arquivo do futuro. No tocante às paisagens, George Simmel (1996) postulou que os recortes são inerentes à concepção de paisagem, paisagem que tem sua forma oriunda da natureza e das suas continuidades infinitas. Essa possibilidade de recortes originou o enquadramento e intersecção de quadros assentados de forma expansiva na natureza. Isso é visível na representação pictórica, no ocidente, a partir do século XVI, no qual o enquadramento foi a via de acesso a esses recortes em potência.

Simon Schama (1996) postula que o olhar humano estabelece a percepção transformadora entre matéria bruta e paisagem, relegando ao bruto o trabalho objectificador da ciência e inserindo a paisagem na ordem do estético. Mesmo estando perceptíveis as cisões que engendram o conceito de paisagem, como algo que está "lá", dentro do meu campo de percepção humana, mas apartado de uma configuração subjetiva da memória, ainda assim abriu-se espaço para pensar as paisagens enquanto representações simbólicas que fazem os grupos humanos. E no tocante às artes, há que se ressaltar o caráter fabulatório que esse campo disciplinar ensejou e, embora o recorte pictórico tenha reforçado uma suposta cisão entre

paisagem e subjetividade, ainda assim, esses recortes enquadrados assentavam-se no aspecto criador e na imaginação do artista diante das paisagens. Anne Couquelin (2007), por exemplo, mostra que a paisagem foi idealizada para inaugurar uma prática pictórica, cuja idealização influenciou, de forma decisiva, nossas categorias cognitivas e espaciais. No jogo das representações e sob influência dessa idealização, natureza e paisagens se confundem, se imbricam e, quase sempre, são tomadas por sinônimos. No exposto, opta-se por "paisagens" no plural na mesma esteira de raciocínio que toma as imagens como formas múltiplas, porque múltiplas são as depreensões que repousam nelas.

Outro aspecto que vale ressaltar é a concepção de imagem mesclada à de paisagens, algo recorrente na escrita dessa proposta de pesquisa. As paisagens, assim como as imagens, estão situadas nos entrelugares. É nesse entrelugar que instalamos esse instante do reconhecimento de ambas, paisagens e imagens, no qual elas estarão imbuídas de uma forma que procura por outra forma, não devendo se tratar a imagem-paisagem original como uma imagem-paisagem que, meramente, deposita informações de um tempo ou de um lugar, os quais estão inscritos nas classificações arquivísticas dos seus inventários. As paisagens estão inscritas nos arquivos, assim como estão as imagens. No jogo de mexer e remexer no arquivo, no montar e desmontar das imagens, no arquivar e desarquivar de conteúdos imagéticos procedemos ao reconhecimento de que ambas obedecem aos movimentos claudicantes da memória, configurando-se assim como "paisimagens". Afinal, mesmo a concepção mais tradicional de paisagem fundou-se, necessariamente, a partir de uma *imagem* de paisagem, idealizada, recortada e imutável na sua estrutura originária. E as elucubrações contemporâneas, que fundem a subjetividade humana e não-humana nas construções paisagísticas, apoiam-se em outro estatuto de *imagem* para as desconstruções que pretendem empreender. Nessa esteira discursiva os vocábulos se mesclam apontando para a potência mesma que atravessa suas constituições.

Quanto à segunda pergunta que norteará essa pesquisa, iremos proceder, junto às indagações que norteiam o percurso investigativo, a uma experimentação no trato com o arquivo do fotógrafo, já que os sentidos que o detentor porventura atribua ao seu acervo imagético implica o primeiro gesto supracitado nessa proposta, que é o de abrir o arquivo. Diante da abertura, que não pode estar destituída de uma intenção, os sentidos dados pelo fotógrafo ao próprio acervo serão justificados pela memória afetiva que se espraia nas imagens produzidas num tempo recuado, a partir

da seleção de algumas imagens mais carregadas de sentidos para ele. O acesso a essas imagens selecionadas dar-se-á pelo "desarquivamento" das paisagens arquivadas, por meio do diálogo empreendido entre a pesquisadora e o fotógrafo e de desdobramentos da imagem na perspectiva de Didi-Huberman. Aqui nos depararemos com o princípio das "imagens desdobradas". De fato, as imagens serão desdobradas a partir do arquivo, no gesto de abrir armários e cavoucar os registros imagéticos, nos quais estão assentadas as paisagens da memória afetiva do fotógrafo. Nesse gesto de abrir e fechar espaços repositórios, as paisagens arquivadas virão à tona, como numa ação arqueológica. É importante frisar a interlocução que atravessará todo o percurso de abertura e seleção das imagens do arquivo, o papel da pesquisadora não só na elaboração conceitual de trato do objeto ora investigado, mas também com intenso acompanhamento desse desdobrar e redescoberta das paisagens afetivas.

De posse das imagens selecionadas, resta saber o que fazer com elas, com essas memórias imagéticas que se abrem em outra perspectiva no presente. Entraremos na terceira pergunta que norteará a pesquisa, na qual trabalhar-se-á com a hipótese de que as imagens selecionadas, antes dispersas nos espaços escuros, não só da memória como também dos armários arquivísticos, podem ser redispostas ou remontadas na confecção de um livro de artista. Montar e remontar, aos moldes de um Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg. A concepção de Atlas nessa pesquisa se estende para a elaboração de um livro de artista, isto é, passaremos de um arquivo para um livro. O livro de artista enquanto um espaço expositivo privilegiado está ancorado, também, na concepção de arte conceitual (MELIM, 2013). O campo expositivo do livro vai de encontro ao sistema da arte que insiste numa produção seriada, marcada por diretrizes mercadológicas, as quais aferem o que deva ou mereça ser publicizado. Tratar de livros de artista implica uma escolha cuidadosa dos elementos que dele farão parte, desde a escolha do suporte livro, aos materiais que participarão do conceito que está em elaboração. A escolha do iconólogo pelo Atlas conjectura a possibilidade de abertura inerente ao suporte que dele se depreende. Atlas implicam escolhas, redistribuições de imagens e seleções carregadas de sentidos por alguém. Assim como os livros de artista, agora frutos de um processo que, mais que apontar as paisagens que foram desarquivadas, serão escolhas imagéticas carregadas de sentidos para aquele que com elas sempre conviveu.

Exporei, inicialmente, alguns dados da minha trajetória no campo da pesquisa com o tema proposto para esse processo seletivo, os quais justificam a opção pelo

estudo de arquivos ora apresentado. Minha formação acadêmica inicial, em Letras, proporcionou-me o contato com as teorias que embasam a Crítica Genética, com seu objetivo de compreender os processos de constituição de uma obra literária, por meio do estudo dos registros do escritor encontrados em manuscritos, rascunhos, cadernos de campo, cadernetas, enfim, todo e qualquer material que apontasse para o processo de elaboração do escritor. Aí entraram no campo da pesquisa os arquivos de escritores institucionalizados em bancos de imagens. Embora, nesse primeiro momento, meu contato estivesse circunscrito aos processos teórico-críticos de criação na literatura, o gérmen do se debruçar sobre o processo de criação de outros campos disciplinares já estava lançado. Posteriormente, com meu ingresso em vários grupos de estudo e pesquisa institucional, pude estender a paixão pelo estudo do processo, dos arquivos e pela pesquisa na perspectiva transdisciplinar a esses grupos. Destaco dois: em antropologia, integro o Grupo de Pesquisa Antropologia das Paisagens: Memórias e Imaginários na Amazônia (CNPq-UFPA-PPGSA-ICA), no qual o estudo dos arquivos de artistas e pesquisadores é tomado enquanto um campo de pesquisa, isto é, aqui o campo é o arquivo. Como ouvinte, fiz disciplinas tanto na graduação, como na pós-graduação em estudos antropológicos, as quais tangenciaram o estudo da imagem, do imaginário e dos processos de arquivamento da memória. Em artes, integro o Grupo de Pesquisa Arte, Corpo e Conhecimento (CNPq-UFPA-PPGARTES). Os estudos empreendidos por esse grupo foram de importância capital, no tocante ao pensamento e as obras de Didi-Huberman e Aby Warburg. Há exatos um ano e meio, as ideias empreendidas por esses dois teóricos da imagem vêm sendo exaustivamente pesquisadas e trabalhadas pelo grupo de pesquisa. Temas como o estatuto das imagens, sua permanência e desdobramentos, as concepções de montagem e desmontagem que delas são depreendidas vêm suscitando inquietações que se estendem, não só ao repensar da imagem enquanto ideia, mas também um possível pensar por imagens, assim como novas perspectivas no que tange aos métodos de empreender um estudo por imagens.

No tocante ao estudo de arquivos na arte e em outros campos disciplinares, como a antropologia, o caráter transdisciplinar da proposta é de fundamental importância. Inicialmente porque, de certa forma, todo e qualquer campo disciplinar acaba criando um espaço arquivístico sobre o qual o conhecimento que é produzido é acumulado. Não há como fugir do arquivo e, consequentemente, do acúmulo de conhecimento. Reitera-se aqui uma noção ampliada de arquivo a qual extrapola os dispositivos usuais de espaço ordenador de objetos. Na antropologia, o arquivo tomado enquanto campo de pesquisa, questiona os espaços tradicionais que

normatizam que apenas grupos sociais têm a capacidade de aferir o que deve ser validado na pesquisa. O trato com o material documental é de elemento que viabiliza o acesso às informações, e não tomado em si mesmo o campo sobre o qual repousam as diretrizes que conduzirão ao que pode ser novo na pesquisa. É no campo das artes que o estudo sobre arquivos tem mostrado um certo vigor, ao propor elaborações estéticas ao que é visto como repositório, mas não só isso. Questões como espaço expositivo estão na ordem das inquietações, pois como pensar o arquivo, enquanto *locus* de exposição, diante do tradicionalmente fechado e pouco acessível espaço no qual repousam documentos e outras fontes. Segundo essa proposta interdisciplinar de estudo, a presente proposição de pesquisa vem ao encontro do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, especificamente da linha de pesquisa Teorias e interfaces epistêmicas em artes. Um dos autores elencados para a pesquisa, por mim apresentada, debruçou-se nas bricolagens empreendidas pelos campos da Antropologia e Artes, tendo o estudo sobre as imagens a porta de entrada para essas interseções, o pensador alemão Aby Warburg que, nos inícios do século XX, já antecipava o que, posteriormente, tomaríamos como ordem para os estudos sobre as imagens. O estudo do arquivo de um fotógrafo paraense pretende, também, abrir novas perspectivas de estudo no que tange ao colecionismo nas artes produzidas na Amazônia paraense, não só como um campo pleno de potencialidades, mas também por conta das preposições heurísticas que serão levantadas por essa pesquisa, especialmente no que toca às propostas de métodos investigativos de conteúdos arquivísticos e na elaboração de um novo suporte para as imagens, fruto da abertura do arquivo, que será a confecção do livro de artista. Livro produzido aos moldes de desmontagem e remontagem de imagens, isto é, produzido segundo a definição de atlas tal qual a ensejada por Warburg, na qual as imagens selecionadas serão consequência da releitura do conteúdo do arquivo.

Reitera-se que o debruçar sobre o arquivo de um artista paraense conclama as memórias coletivas que jogam na constituição do arquivo. Especialmente quanto ao arquivo sobre o qual empreenderemos nossa pesquisa, do fotógrafo Geraldo Ramos, entrarão em jogo um acervo que é iniciado no período pós-abertura política no país, por volta de 1974, arregimentado pelas atividades de técnico fotográfico e, posteriormente, de diretor do Museu da Imagem e do Som-MIS, durante uma década que privilegiou o registro de uma determinada concepção de cultura na Amazônia paraense nos espaços institucionais. Há uma memória desse registro institucional que se entrelaça à memória do artista: acessá-la é o que dá sentido à constituição de um arquivo.

A realização dessa pesquisa é orientada pela busca de possíveis respostas acerca das inquietações que envolvem o acesso e a abertura de um arquivo de artista, com os sentidos que são dados pelo seu detentor. Essa pesquisa tem um cunho teórico e empírico. Desse modo, para iniciar as atividades investigativas, recorreremos ao desenvolvimento de uma pesquisa bibliográfica, a fim de mobilizar o aporte teórico que a questão requer, pois se faz necessário recorrer às teorias formuladas por pesquisadores que têm incursões nesse campo temático e publicações científicas e poéticas que subsidiem o desenvolvimento dessa investigação, assim como repensá-las no âmbito do inusual que uma poética em arquivos mobiliza.

Como podemos observar, este item fundamenta a pesquisa, por meio do levantamento de autores que dão a sustentação teórica necessária ao estabelecimento do diálogo com os dados empíricos mobilizados. Desse modo, com este tipo de pesquisa, buscaremos fundamentar o processo investigativo, por meio do levantamento de teóricos, em cujas formulações intelectuais edificaremos o *corpus* teórico, metodológico e epistemológico que o presente estudo requer.

A fim de mobilizar dados empíricos acerca do objeto de estudo desta pesquisa, será realizada também uma pesquisa de campo. Neste tipo de pesquisa, buscaremos, na condição de pesquisador, estabelecer contato direto com o interlocutor da pesquisa, e construir um olhar de maior proximidade com os processos de significação que este estabelece entre si, diante do arquivo, na mediação das tessituras do objeto de estudo desta investigação. Estudo de campo busca aproximação com a realidade que se deseja analisar. Será realizado por meio da observação participante, observação direta e contato direto com as atividades do sujeito pesquisado junto ao seu arquivo, para coletar os dados sobre o objeto e o interlocutor da pesquisa. Na pesquisa de campo, é possível conhecer mais de perto as tessituras que amalgamam as relações construídas entre os indivíduos numa determinada sociedade e, especificamente, em um determinado *locus* de investigação. A opção de desenvolver a pesquisa, com o arquivo de Geraldo Ramos, é perpassada pela história do fotógrafo entrelaçada com uma história de constituição da fotografia produzida na Amazônia paraense, assim como a intimidade que a proponente da pesquisa tem com o arquivo do interlocutor desse estudo, já que em outros âmbitos de estudo acadêmico, o referido arquivo do fotógrafo tem sido o campo de pesquisa usual.

Após a coleta de dados, através de observação participante e observação direta, o passo seguinte será a definição de uma ação metodológica para interpretá-

los, articular as evidências com as fontes teóricas mobilizadas, a fim de construir sentido e significado para as informações coletadas. Os teóricos levantados para essa reflexão são, inicialmente, Aby Warburg (os procedimentos metodológicos tangenciados pela montagem e remontagem das imagens; a construção de um atlas na mesma proposição da construção de um livro de artista); Didi-Huberman (as imagens e seus desdobramentos; os estudos empreendidos sobre Aby Warburg) e George Simmel (paisagens na ordem da subjetividade; as paisagens arquivadas da memória).

O caráter empírico da pesquisa é perpassado pelo estudo exploratório do arquivo. Sendo assim, justificam-se a mobilização das seguintes etapas de natureza experimental, um experienciar, tanto conceitual quanto metodológico, os quais resultarão na confecção de um livro de artista aos moldes de um atlas warburguiano, no qual as imagens falarão por si mesmas: abertura do arquivo; seleção de imagens enquanto paisagens da memória; de posse das imagens selecionadas, confecção de um livro de artista. Ademais, a pesquisa tem produzido proposições artísticas as quais, definitivamente, serão inseridas no corpo dissertativo que se desenha. Como Guimarães Rosa, estamos abrindo as paisagens.

**REFERÊNCIAS**

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2*: a experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998 (TRANS).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

MELIM, Regina. Performances Impressas. *Revista Poiésis*, v. 1, p. 25-30, 2013.

PATO, ANA Matos Porto . Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3a Bienal da Bahia. *Revista CPC (USP)*, v. 20, p. 112, 2015.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIMMEL, George. *A filosofia da paisagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. *Pró-posições*, Campinas, v. 14, n. 2 (41), p. 21-29, maio/ago. 2003.

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I*. Der Bilderatlas Mnemosyne (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2ª ed. 2002 (que retomaro). Versão castelhana (de Fernando Checa) Atlas Mnemosyne (Trad. Joaquim Chamorro Melke). Madrid: Ediciones Akal, 2010.

# Uma Aventura Iluminante

**Marckson Davi de Moraes Lisboa**[52]

marcksonmoraes@gmail.com

**Não podemos ser o que queremos ser porque o que queremos ser queremo-lo sempre ter sido no passado**[53]

Balbuciava uma voz de fora daquela sala.

- Vou desligar tudo, hein. Ainda tem alguém por aí?

Voltando à leitura.

**"Tudo é muito e nós não sabemos nada..."**

E logo em seguida, a sala de espetáculos ficou em silêncio e no escuro. As atividades daquele dia já estavam encerradas. Apenas a vigilância do prédio, vez ou outra, abria a porta principal e pincelava a luz da lanterna pelas paredes. Aquele espaço que por diversas vezes já tinha sido transformado em castelos, cidades antigas, um navio afundado ou um planeta distante, agora era uma sala vazia.

Porém, um choro contido ecoava por entre os equipamentos que passaram o dia e a noite em constante atividade. Quase não dava para se ouvir o lamurioso som, por causa do barulho dos carros que passavam em frente àquele prédio antigo, localizado em uma avenida bem movimentada do centro da cidade. Era necessário se concentrar para identificar a origem daquele lamento.

---

[52] Graduado em Letras pela UFPA e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA. Ator e fundador da Companhia Cênica de Cínicos. Iluminador Cênico da Fundação Cultural do Pará.

[53] O marinheiro, Fernando Pessoa.

O pranto abafado, que ecoava pelos armários, vinha de uma caixa de madeira manchada e coberta de poeira. Clara, uma lâmpada halógena de tungstênio sentia-se abandonada naquele lugar. Aquela caixa era o triste destino dos materiais e equipamentos que o Iluminador, de certa forma, não utilizaria ou foram selecionados para serem descartados.

Clara não concordava em estar ali. Durante anos, foi a estrela de muitas soluções cênicas naquele espaço. Figurou com sucesso ao iluminar artistas famosos das mais variadas linguagens. O seu brilho a fez ser a primeira escolha do iluminador quando ele precisava destacar uma cena.

Todos os refletores adoravam a presença de Clara. Sua alegria e vitalidade contagiavam Pcs, Fresnéis e Elipsoildais.

- O que está acontecendo, minha menina?

Perguntou D. Bulbosa. Uma lâmpada mista robusta, a mais antiga em funcionamento no teatro. Todos que precisavam de conselhos e palavras doces a procuravam.

- O iluminador, D. Bulbosa. Ele não pensa mais em mim. Me abandonou aqui.

Clara respondeu, com a voz fraca.

- Não, minha criança, não pense assim. Por que você está dizendo isso?

Clara começou a sussurrar para que não fosse ouvida:

- Olhe onde eu estou. Na caixa dos esquecidos. Veja ao meu redor. A Família Palito está toda bem ali. O sr. Palito, a Sra Palito, os Palitinhos todos e até aqueles primos chineses deles. A Candle também está aqui.

Candle, lâmpada bolinha usada na cenografia de uma Cia de atores que esqueceram dela no camarim, durante uma temporada. Apesar dos esforços de tentar encontrar seus amigos, ela nunca conseguiu revê-los. Passou anos pelos cantos e, de repente, ninguém mais a viu. Clara descobriu que ela estava na caixa. Havia outras meninas: as dicróicas, as fluorescentes, as incandescentes.

Muitos encaravam aquela caixa como uma prisão. Para outros, estar lá era uma constatação de que não seriam mais úteis às atividades daquele local e que, em algum momento, poderiam ir para no lixo.

- A culpa é daqueles garotos! Nunca gostei deles!

A voz estridente do Sr. Riba chamou a atenção de todos.

- Desde quando esses garotos chegaram, vários de nós se tornaram inúteis!

- Sr. Riba, não exagere. Os pequenos não têm culpa.

**"A quem sonha de dia e sonha de noite, sabendo**
**Todo sonho vão,**
**Mas sonha sempre, só para sentir-se vivendo,**
**E a ter coração"**[54]

(*Disse D. Bulbosa tentando amenizar a situação*).

Sr. Riba, foi a única lâmpada das luzes cênicas que permaneceu no teatro. O canhão seguidor é o equipamento mais antigo ainda em funcionamento, por isso, ele sente ser o dono da razão.

[54] Manhã dos Outros, Fernando Pessoa.

O teatro passou por uma reforma nas instalações elétricas e, consequentemente, alguns equipamentos foram substituídos. Algumas das lâmpadas e refletores passaram a ficar nos armários e para o Sr. Riba o motivo era a chegada dos LEDs.

Refletores de LED, luminárias de LED, luzes de emergência de LED. Até a nova lanterna do iluminador, era de LED.

- É verdade!

- Concordo!

- Apoiado!

Várias lâmpadas agitaram-se e começaram a concordar com as palavras do Sr. Riba.

(*D. Bulbosa, em sua sabedoria maternal solicitou compreensão a todos*):

- Meus Amigos, temos que estar abertos às mudanças. O teatro precisava dessas novas tecnologias. Com o passar dos anos, as possibilidades técnicas dos elementos cênicos vêm sofrendo uma evolução significativa. Eu tenho certeza de que o iluminador não irá nos abandonar. Há lâmpadas aqui há muito tempo e ele só está decidindo o que fazer. Como reutilizar.

> **"Nada perdeu a poesia. E Agora há a mais as máquinas Com sua poesia também, e todo o novo gênero de vida"**[55]

Ela explanou sobre as vantagens e os motivos da presença dos LEDs. Sobre custos, economia, luminosidade, modernização.

- Mas, o que vai acontecer conosco? – Indagou Clara.

- Calma, gente. Vou explicar tudo. Disse Nádia, a lanterna de cabeça do iluminador. E continuou:

---

[55] Ode Marítima, Fernando Pessoa.

- O iluminador disse que vai levar grande parte do material que não está sendo utilizado, para um espaço alternativo que eu não lembro o nome. Lá eles reciclam materiais, adaptam equipamentos.

- O que é um espaço alternativo? – Alguém perguntou.

(*D. Bulbosa respondeu*) "É um espaço que pode funcionar como o teatro, menor, mas que não possui todo o aparato técnico que temos aqui".

Nádia continuou:

- Então, o iluminador está selecionando o que vai embora e o que vai ficar. Essa caixa não é para jogar coisas fora, ele está escolhendo o que vai para o outro espaço.

- Acho isso tudo muito estranho. (*Resmungou Sr. Riba*).

- Mas, se lá não tem os recursos que temos aqui, como, por exemplo, eu poderei iluminar lá? – Questionou Clara.

Nádia tentou explicar:

- O iluminador disse que iria experimentar umas adaptações. Falou um nome lá, que eu não me lembro, e que daria para utilizar o que levasse daqui.

- Gambiarras, ele fará gambiarras conosco! Ficaremos expostos a riscos. – Bradou Sr. Riba.

Alguns ficaram a favor e outros contra esta ideia de ir para outro lugar. Uma mistura de sensações, de receio, excitação e curiosidade diante das novas possibilidades ficou no ar. Eles não sabiam como seria e o que poderia acontecer. Só lhes restava confiar no iluminador. Descobrir um novo mundo.

- Sem Pânico, meus amigos. Vamos esclarecer algumas dúvidas.

Eram os PAR. Jovens, robustos, todas as meninas suspiravam quando eles iluminavam. Uma mistura de potência e luminosidade que deixavam qualquer um admirado. O mais velho era o PAR 64, centrado, responsável, maduro. O PAR 56 era mais jovem, descolado e de bem com a vida. O PAR 20 se tornara a diversão de todos. Pequenino e engraçado, mas tão charmoso quanto seus irmãos mais velhos.

- Aqui somos equipamentos de iluminação convencional. Tecnicamente falando, fomos criados para atender as necessidades de iluminação do teatro. Dimmers, mesas controladoras, refletores, projetores, canhões, máquinas de fumaça são alguns dos recursos que só existem dentro de um teatro – Esclareceu o PAR 64.

- Sendo mais claro, somos equipamentos de iluminação cênica profissional – Resumiu o PAR 56.

- Isso, correto. Concordou o PAR 64.

- Mas, não se esqueçam da concepção alternativa de iluminação que o iluminador experimenta. Ele é uma espécie de cientista maluco, usa uma lâmpada daqui, em um outro equipamento dalí. Pega materiais que não são comuns para iluminar e faz a tal da gambiarra. Pega colegas nossos e usa nos espetáculos. Vocês se lembram daquela vez que ele encheu a sala de espetáculos com pisca-pisca, aquelas luzinhas de Natal? Até lâmpada de poste de rua ele já usou aqui dentro – Acrescentou o PAR 20.

- Ah nem me lembre, eles ficavam falando todos juntos ao mesmo tempo, foi uma temporada que demorou a acabar – Reclamou Seu Riba.

O PAR 20 prosseguiu:

- Então, essas coisas de iluminação alternativa que o iluminador está organizando. Clara, você pode não estar mais aqui no teatro, mas estará em algum espaço executando a sua função.

Clara ficou mais tranquila. Ela ainda poderia exercer sua atividade preferida: iluminar.

**Triste de quem vive em casa,**
**Contente com o seu lar,**
**Sem que um sonho no erguer de asa,**
**Faça até mais rubra a brasa,**
**Da lareira abandonar**[56]

Criar a magia do espetáculo. Mesmo que fosse em um espaço menor. As outras lâmpadas ainda estavam com dúvidas sobre o que seria a tal gambiarra, mas, o importante era não ficar ali. Naquele armário escuro. Amontoadas dentro de uma caixa de madeira velha.

No outro dia, ao entrar os primeiros raios de sol pelas frestas das janelas, uma pequena quantidade de luz passou por uma abertura na parte de cima da porta do armário das lâmpadas. Uma vela, que ouviu todo o burburinho da noite anterior, com todo esforço, sozinha, querendo ajudar seus amigos rabiscou na parede do fundo, onde o foco se formou:

"*A gambiarra é uma maneira de sobrevivência, de burlar o sistema e ter nas mãos as condições de sobrevivência social, cultural e política*"[57]

---

[56] Os Symbolos, Fernando Pessoa.
[57] SOUZA, 2011. p. 69.

Clara, ao ler esta mensagem, se sentiu motivada em fazer parte do grupo que o iluminador organizou para atender as necessidades em outros espaços. Mesmo que fosse um mundo novo e desconhecido para ela, a possibilidade de conhecer novas maneiras de iluminar e poder fazer parte disso, lhe despertavam uma ansiedade em logo querer ir para o outro espaço.

Algum tempo passou e o dia a dia do teatro estava normalizado. Espetáculos, mostras de Dança, shows, ensaios, reuniões. Montagens, desmontagens, tira panada, coloca panada.

Porém, uma visitante inusitada causou uma reviravolta na rotina daquele lugar.

As lâmpadas ficavam todas excitadas quando havia algum show no palco. Era o momento de usar todo o equipamento do espaço e, às vezes, ainda vinham uns parentes de fora. A festa ficaria completa, pois ia acontecer um show de Rock.

Seria um evento tão grandioso que se fazia necessário dois dias de montagem. O iluminador precisou de ajuda para realizar a montagem das luzes. Neste dia, até os Set Light, pouco utilizados e por isso ficavam quietinhos apreciando todo o movimento, tiveram que esquentar seus soquetes.

De repente, as lâmpadas percebem umas caixas diferentes. Material nunca visto antes, uns nomes estranhos. Uma lâmpada toda eufórica começou a puxar assunto:

- Hi guys, I am a strobo?

Ninguém entendeu o que ela disse, parecia ser outra língua. Ela também tinha uns traços que lembravam ser da família dos Palito. Mas, seu comportamento era estranho.

(*D. Bulbosa, sempre elegante, tenta estabelecer uma conversa com a visitante*)

- Hi! I am Mrs. Bulbosa. Nice to meet you! Do you speak Portuguese? Can you understand me?

- Nice to meet you, too. Of course my dear. Sou brasileira. Mas, estou tão acostumada com termos estrangeiros que, por vezes, me confundo na nacionalidade.

- Ótimo, em português fica melhor. Assim, todos podemos participar desta conversa. Respirou aliviada D. Bulbosa.

- Nossa, você já deve ter viajado o mundo todo? Conhecido vários lugares. Que tipo de lâmpada é você? Eu vi que tem vários amigos seus ali. Quem são eles? Nunca estiveram aqui antes. São de luz também?

Disse clara quase sem fôlego.

- Calma, litlle lamp. Meu nome é Lucimar. But can you call me Alanis. É o meu nome artístico. Deixa eu apresentar a vocês meus Companheiros de *tournée*: estes são Cage, o nosso amigo Sky Paper, Richard nosso Dry Ice Machine and Emilly a Fog Machine, they are siblings.

Clara sentiu-se muito feliz com a presença deles. E Alanis continuou:

- Well Darling, eu sou uma lâmpada stroboscópica, você já viu alguém com brilho como o meu?

Alanis começou a piscar freneticamente. As outras lâmpadas mais novas nunca viram antes aquela rapidez ao piscar. Algumas ficaram tontas. Clara ficou admirada com a intensidade das estórias e do bulbo de Alanis.

Tudo estava pronto para o show. As luzes em funcionamento, som verificado, efeitos visuais previamente testados. O público já começava a chegar.

Durante o show, Clara ia se maravilhando, cada vez mais, com as coisas que Alanis ia lhe relatando. As viagens, os diversos lugares conhecidos, teatros, casas de show, arenas e toda a aventura de não pertencer a um lugar específico.

A lampadinha toda impressionada também narrou suas poucas aventuras. A possibilidade de ir para outro espaço. A ansiedade de conhecer novas lâmpadas, refletores, equipamentos. A insegurança sobre a sua adaptação. A incerteza acerca de sua ida para um espaço desconhecido.

A conversa se desdobrou por horas e as duas lâmpadas pareciam se conhecer há muito tempo. E, entre risos e descobertas de cumplicidade, Alanis teve uma ideia. Sugeriu que Clara fosse conhecer aonde seria a sua nova morada. Que, talvez, poderia ser uma boa forma para perceber esse ajustamento de espaços.

**“ Tudo vale a pena se a alma não é pequena”**[58]

A ideia de ir visitar o espaço alternativo despertou em Clara um sentimento aventuroso. Sentir as emoções declaradas por Alanis e se permitir a encarar as descobertas que essa transição poderia causar.

Clara, então, decidiu relatar sua inquietação às amigas lâmpadas. Todas concordaram em ajudá-la, desde que fossem juntas em busca deste mundo desconhecido, desbravando-o e o conquistando.

Mas, onde seria o tal espaço alternativo? Como chegar lá?

As dicroicas logo se apagaram de tristeza. Como essas lampadinhas iriam encontrar o tal lugar se elas nunca haviam saído do teatro? Todas as suas lembranças foram construídas dentro de caixas. Da fábrica para a loja, em caixas. Da loja

[58] Mar Português, Fernando Pessoa.

para o teatro, em caixas. E agora estavam ali, na indesejada caixa de madeira.

D. Bulbosa ouvindo toda a conversa e percebendo a euforia das lampadinhas lhes deu um conselho:

- Meninas, sugiro que vocês procurem a Nádia para saber onde fica este espaço. Ela está sempre acompanhando o iluminador em todas as tarefas. Porém, hoje ela não está aqui. O iluminador a levou para casa.

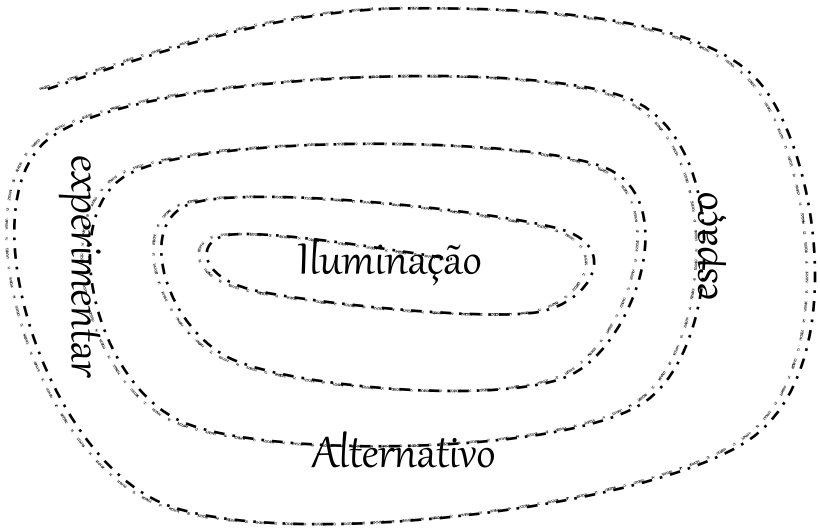
- Sem problemas, amanhã pegaremos todas as informações com Nádia. Vamos descansar. Teremos um dia longo, amanhã.

**Para ser grande, sê inteiro: nada**
**Teu exagera ou exclui.**
**Sê todo em cada coisa. Põe quanto és**
**No mínimo que fazes.**
**Assim em cada lago a lua toda**
**Brilha, porque alta vive.**[59]

Clara passou a noite pensando sobre o espaço alternativo, o que é? Como ele é? Existe mais de um? Quantos? Quais outros? Várias indagações em torno da possibilidade de ela se tornar um elemento de iluminação alternativa.

Mas o que é esse negócio de concepção alternativa de iluminação? Clara tentava compreender, ver como ela poderia se enquadrar nessa nova maneira de iluminar. Os pensamentos iam e vinham como um espiral que não parasse de girar, onde as dúvidas e os sentimentos iam e vinham.

[59] Para ser grande, Fernando Pessoa.




Amanheceu, quando Nádia chegou ao armário das lâmpadas, Clara foi logo lhe abordando:

- Nádia, Nádia me ajuda. É urgente.

- Bom dia, princesa. O que lhe aflige?

Clara, falando rapidamente, tentou explicar à Nádia a situação:

- Ah, sim Bom dia. Eu preciso saber onde fica o tal espaço alternativo para onde o iluminador pretende me levar. Nós vamos lá, conhecer, saber como funciona. Alanis me deu a ideia para eu visitar, assim vou me adaptando logo.

- Calma, Calma. Respira. Primeiro, nós quem?

- As meninas, as dicroicas, as incandescentes, todas iremos lá.

- Certo. Segundo, vocês nunca saíram do teatro, como irão acertar o caminho para o espaço alternativo?

- Pois é, nós pensamos da seguinte forma: o iluminador não possui uma caixa com mapas? Eu me lembro disso, só não me lembro

aonde fica. Então, quem sabe, lá dentro não tem um mapa com a indicação do espaço alternativo. Você, que passa a maior parte do tempo com ele, deve saber onde fica esta caixa dos mapas do iluminador. Não sabe?

- Sim, sei. Mas não tenho certeza se existe esse tipo de mapa que vocês procuram. Lá, ele guarda os mapas de iluminação dos espetáculos. Um mapa de luz é uma descrição esquemática dos equipamentos de iluminação que serão utilizados, durante a montagem e apresentação dos grupos e companhias. Acredito que este tipo de mapa, que mostre a localização de um lugar, não esteja lá. Mas, podemos verificar.

- Ai Nádia, nos ajude. Posso ir lá com você?

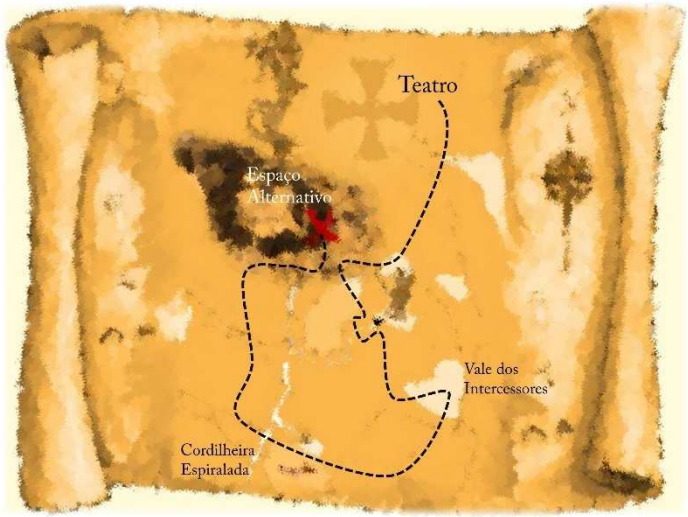
E as duas foram procurar se havia algum mapa ou pista que pudesse dar informações sobre o local que Clara queria conhecer.

De fato, existia uma caixa com vários mapas, na realidade, aquela caixa estava cheia de diversos papeis, plantas baixas, mapas de luz, notas fiscais, desenhos, planilhas. Clara já se sentia cansada, quando viu um pedacinho de papel enrolado. De material diferente aos outros papeis, com cor e textura que revelavam a ela que este seria o objeto de sua busca. Ela puxou delicadamente para não rasgar, o que para ela seria uma relíquia.

Sim se tratava de um mapa. O iluminador estava lendo sobre os espaços alternativos na cidade. E, dentro do livro, havia um mapeamento desses locais feito por ele. Clara, em sua fascinação por encontrar um mapa que a levasse ao seu destino, após anos iluminando no teatro,

percebeu que existiam vários espaços alternativos. Qual deles?

Clara teve outra ideia, pegou o mapa e traçou um trajeto. As outras lâmpadas a auxiliaram, cada uma dava uma informação, algo que ouviu, coisas que o iluminador deixou como pista e elas, finalmente, traçaram uma rota para seguir em aventurança. Visitar cada lugar, após a criação do mapa.




Agora cabia à Clara descobrir em qual espaço ela ficaria.

E começou a saga daquelas meninas. Andando pela cidade, seguindo a sua fantasiosa ideia de descobrir um tesouro. Com os dois mapas, elas conseguiriam localizar todos os espaços.

Um mundo novo cheio de perigos e desafios se abriu para elas. Aquelas lâmpadas que antes nunca tinham se aventurado para fora do teatro, neste momento, desbravavam lugares desconhecidos.

Clara e as lampadinhas se divertiram muito. Andaram pelo centro histórico e a parte mais antiga da cidade. Por ruas onde a cidade começou antes de se tornar uma grande capital. Elas ficavam maravilhadas com os casarões antigos, a arquitetura de prédios centenários, a magnífica capacidade do homem em

construir belos prédios. Porém, se depararam com casas abandonadas. Lugares cheios de histórias, mas que, aos poucos, estavam cedendo ao descaso e à ação do tempo.

Elas se deslumbravam com a modernidade ao lado de casarios clássicos. O novo e o velho juntos. Como a vida que Clara teria pela frente. Uma nova casa, um novo lar para continuar exercendo a fantástica magia de iluminar.

Conheceram, também, o centro comercial. O que Clara, em seu mapa, nomeou de vale dos intercessores, lugar que o iluminador sempre falava que gostava de estar. Clara conseguiu entender o porquê ele adorava estar ali. As cores, formas, materiais, intensidades de lâmpadas e materiais que ele podia experimentar faziam aquele lugar se tornar um parque de diversões. Ao contrário daquele ritmo frenético e impessoal das pessoas nas ruas, sempre apressadas, Clara admirava cada coisa que percebia. Cada lâmpada que já viu no teatro e não sabia de onde vinha. Lembrou-se de Alanis e das extraordinárias estórias contadas por ela. Dos brilhos que a cidade tem.

A cada novo lugar visitado, uma nova impressão acerca do que seria essa coisa de alternativo. Os espaços, cada um à sua maneira, proporcionam diversas possibilidades de fazer iluminação. Clara ia percebendo a necessidade do iluminador em adaptar equipamentos. O tamanho dos espaços e a utilização deles – salas, cozinhas, porões, corredores, quintais – despertava em si uma vontade de colaborar com a transformação daquele ambiente em um mundo mágico onde se faz teatro.

Clara foi percebendo a peculiaridade de cada espaço. E em sua imaginação ia florescendo possibilidades de iluminar. Ela foi compreendendo a maneira que o iluminador experimentava materiais para descobrir o ponto certo de luminosidade adequada,

aos seus projetos de iluminação. Outras formas de iluminar que ela desconhecia.

Como a vontade de iluminar era maior que a o medo de não se adequar ao espaço, assim, a cada lugar que ela visitou lhe despertou uma sensação diferente. Em todos, ela pensou em uma forma de se encaixar como uma nova integrante e a importância de sua função como elemento cênico.

Após as andanças, Clara e a lampadinhas voltaram ao Teatro, já era muito tarde e noite. Todos estavam preocupados, quase em curto. Elas saíram sem avisar e apenas descobriram sua jornada, em busca dos espaços alternativos, quando Nádia retornou e informou aonde elas tinham ido. Nervosos que algo pudesse ter acontecido, que alguém tivesse se machucado. D. Bulbosa aflita investigou:

- Como estão? Tudo Certo? Todas estão bem?

Todas estavam muito alegres com as descobertas e tinham muitas estórias para contar sobre tudo que viram. Novidades que durariam semanas para serem narradas.

Clara, um pouco afastada, admirava a sala de espetáculos como um lugar que não via houvesse tempo. D. Bulbosa chegou próximo à Clara disse:

- D. Bulbosa, hoje eu me encontrei. Não quero ser uma lâmpada presa a um equipamento. Iluminar é algo magnífico para eu ficar aqui. Limitada. Estou feliz pelo iluminador ter me colocado naquela caixa de madeira. Se isso não acontecesse eu continuaria sendo uma lâmpada halógena, com medo de sair do teatro. Não conheceria a possibilidade de um mundo novo e a importância que existe na minha ida para algum espaço alternativo. Eu sinto o dever de colaborar para que a magia

cênica, por mim instaurada deste espaço, seja eternizada, em qualquer lugar que eu esteja.

As luzes de serviço se apagaram.

# ABRIR OS OLHOS PARA OS SONHOS:
## inventar a desinvenção

**Mateus Moura**[60]

cinemateusmoura@gmail.com

> Existe sim, um lugar secreto na Amazônia. No âmago de suas terras encontra-se a origem de todos os homens. Ela é infernal e paradisíaca, é a síntese dos contrários e a inversão da estética do belo, pois a beleza pode surgir do infernalmente horrível porque exige um olhar primordialmente novo.
> (Neide Gondim).

A *Amazônia* é um fantasma. Nasce como projeção complexa do velho Mundo. Uma construção aceita como verossímil e que tem sido atualizada até hoje, reformulando exotismos e opressões, espetacularizando encantamentos e forjando monstruosidades.

A imaginação ocidental constrói, destrói e reconstrói uma região imaginária denominada *Amazônia* – nome próprio que designa o que, a princípio, era a terra e o rio das Amazonas, míticas guerreiras que adquiriram fama no imaginário grego e que são importadas, pela via atemporal, nos idos de 1500, à região da selva tropical, situada logo abaixo da linha do Equador.

É possível que essa região que se convencionou chamar *Amazônia*, além de ser a mais rica em diversidade natural, seja também a mais rica em diversidade sobrenatural. Muitos humanos imaginaram, além da natureza, a tal *Amazônia* – uma criatura forjada, desde o seu batismo, pelas forças paradoxais da fantasia e da violência.

Materializando estes delírios em formas verbais, visuais, sonoras, entre tantas traduções, esta região irreal tem, prolificamente, reproduzido ecos dissonantes rumo ao infinito. A superfície dessas reverberações se apresenta como uma paisagem caótica de tom trágico, onde se ouvem estertores de espécies e povos, ruídos predatórios de exploração, lamentos de seres que não se reconhecem, utopias revolucionárias em botão, histerias coletivas, chistes, revoltas.

---

[60] Formado em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa (UEPA). Mestrando em Artes; bolsista CAPES. Realizador de cinema, teatro, música e poesia.

É certo que, ao mergulhar arqueologicamente, em territórios como a “África”, a “Europa”, a “Índia”, o “Brasil”, a “Sibéria”, tal ruído amorfo e complexo também se apresente. E ao tentar falar sobre “Amazônia”, por correspondência, acabaremos refletindo os processos de construção de cultura em geral, o fenômeno dramático de civilização como um todo, a relação de nossa espécie com a natureza, os conflitos étnicos insurgentes, as miscigenações e os sincretismos, as opressões e descobertas, as mutações.

Vários viajantes, geólogos, naturalistas forasteiros concordaram com a perspectiva de que esta região não era propícia para a espécie humana, devido ao clima e as suas opulentas forças naturais. Outros, no entanto, viram em sua rica fauna e flora, a sua “eterna primavera”, justamente o contrário. As contradições sempre afloram na dialética dos heterogêneos pontos de vista sobre a região. O que torna tudo, naturalmente, mais complexo. As contradições estão presentes de forma exemplar quando conflitamos, por exemplo, os epítetos mais difundidos do território: se para os adamitas pessimistas a *Amazônia* é um “inferno verde”, para os otimistas é o próprio “Jardim do Éden”, se para Euclides da Cunha é “uma página do Gênesis ainda a se escrever”, para Virgílio Moura é “a escola mais sofisticada existente sobre a vida no planeta”.

Se pudéssemos descrever, da forma mais bárbara, o que é, em seu sentido mais original, isso que aludimos sob o nome próprio *Amazônia*, apagaríamos suas sílabas e passaríamos ao exercício de tentar descrever a floresta, suas espécies vegetais, minerais e animais. *Im*ploraríamos sua matéria-prima! Quem por aqui vive, no entanto, sabe que a própria floresta se expressa muito além daquilo que os olhos podem enxergar…

Pela falta de documentos não é possível afirmar mas, salvaguardando os impulsos romantizadores, parece que o humano que aqui habitou antes da chegada do europeu era, na maioria dos casos, apenas mais um entre os seres que viviam na floresta. Entre onças, cipós, igapós e pedras, viviam também seres humanos, que tinham com a região uma relação de ocupantes, ao invés de exploradores. Eram integrados na paisagem, regidos pelas “leis da selva”.

A “modernidade europeia”, com seus “projetos de desenvolvimento”, suas luzes e cruzes, já havia mudado sua relação com a natureza há séculos. A civilização já

era um fato consumado, e a "vida silvícola" – apesar de existir ainda hoje e ser cultivada por indivíduos de todos os povos, debaixo do Equador ou nas margens do Mediterrâneo – não era mais o hábito da maioria e, principalmente, dos que detinham o poder político e econômico. Foi essa ansiedade, tipicamente moderna, de expandir, crescer, conquistar, que fundou os mitos de "El Dorado", a mítica cidade de ouro, e a própria "Índia", onde os navegantes europeus acreditavam estar aportando, quando pisaram nestas terras. O poder do batismo é tão forte quanto patético neste caso: por acreditar que eram as Índias, os forasteiros chamaram seus habitantes, genericamente, de "índios", apesar de existirem mais de 150 diferentes povos. Tal opressão, ocultadora de nuances básicas de compreensão do mínimo acerca do outro persiste até hoje, mais de 500 anos depois. Pois, desses mais de 150 povos, muitos foram exterminados, mas muitos outros ainda resistem até hoje, e é a sua visão desta região, provavelmente, a mais profunda, ainda que a menos divulgada.

As generalizações apressadas, as universalizações tendenciosas, a visão do outro como ser a domesticar, da natureza como mera fonte de recursos, do tempo como lucro, da arte como entretenimento, da espiritualidade como catequese são algumas das heranças deixadas pelos que, a ferro e fogo, forjaram esta ideia de região como conhecemos hoje.

Então, antes de tudo, é preciso perguntar: Como se fala esta palavra: *Amazônia*? Quem fala? De onde? Para onde? Para quê?

Para que o "giro descolonizador" principie, o primeiro passo é estar consciente desses "lugares de fala". Muitas vezes, por exemplo, se empregaram termos (como "amazônidas") para romantizar certo heroísmo ao se referir à região, enquanto os mesmos atores sociais, na verdade, protagonizavam lutas que não são diretamente suas, silenciando os que historicamente nunca foram ouvidos ou levados em consideração. Outra tantas vezes, termos como o referido foram usados para fazer deste território uma marca, que agrega valor de mercado a um produto, fetichizando e lucrando os privilegiados, enquanto sofrem no anonimato os oprimidos pelo sistema que seus representantes investem.

As tendências revisionistas atuais convocam os que desejam ensaiar pensamentos a outras questões mais urgentes, anteriores. Entender a colonização do próprio ser que fala antes, por exemplo, para, quem sabe, chegar, não a se colocar

como representante do outro (o que seria mais uma forma de opressão), mas simplesmente enxergar um pouco mais de perto a sua dor (e a própria vergonha).

Mas como fazer isso? Como argumentar se a própria língua em que se entoam estas inquietações é a mesma que nomeou, com violência e ilusão, esta região? Como pensar sobre as tantas imagens estereotipadas construídas sobre a região, se a formação estética básica de um universitário é eurocêntrica e, para se fazer entender, o mesmo se utiliza de uma lógica ocidental de silogismos?

Talvez, o maior processo de transformação de paradigma sobre tudo isso agora seja, antes de tudo, *desinventar a Amazônia*, a partir do deslocamento do foco, para a percepção ética da nossa responsabilidade dentro da construção dessa cultura, seja pela atualização ingênua de certos estereótipos e opressões que ainda cometemos, seja da consciência mesmo de não poder enxergar tantos e tantas outras.

Mas o que seria isso, afinal: desinventar a *Amazônia*? Talvez algo como um processo de cura de uma doença crônica, que não tem resultado, só processo. Consciência receptiva e aceitação ativa das limitações. Resiliência criadora. Talvez, investindo na *desinvenção da Amazônia,* possamos olhar fundo para as ilusões, mirar nos olhos os fantasmas. E percebendo-nos realmente enquanto seres condicionados genética, social, cultural e historicamente poderemos também nos reinventar, nos reposicionando com um pouco mais de lucidez, nos livrando das armadilhas das determinações fatalistas, das repetições ingênuas, da perpetuação de clichês. Pesquisar profundamente nossas limitações, as possibilidades de um outro que pode falar, quando buscarmos traduzir esse ruído amorfo em linguagem.

Em palavras mais populares: Se enxergar – mesmo que o espelho seja um “presente de grego”. Desconhecer-se a si mesmo, por outras cartografias.

Neide Gondim alertou que a “Amazônia é o mistério inventado pelo europeu”. Armando Queiroz, em ato de escrita performática, ao falar sobre *Amazônia*, preferiu dizer tudo que ela não é inclusive que não é dele. Vicente Franz Cecim preferiu inventar Andara, e assim pode falar dessa região que não cabia no nome *Amazônia*; disse também, em seu Manifesto Curau, como uma sentença mágica, a frase que finaliza este neófito texto:

"- Agora abrir os olhos. Agora começar a sonhar o sonho de ver como somos vistos".

REFERÊNCIAS

CECIM, Vicente Franz. *A asa e a serpente & Manifestos Curau*. Belém: Diário do Pará, 2012.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

DUSSEL, Enrique D. *Filosofia da Libertação na América Latina*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Loyola/UNIMEP,1977.

NEIDE, Gondim. *A invenção da Amazônia*. 2º edição. Manaus: Valer, 2007.

MENDES, Armando Dias. *A invenção da Amazônia*. Belém: UFPA, 1974.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

# CORPOCASARÃO

## Um casarão que se mexeu sozinho

**Paulo Ricardo Silva do Nascimento**[61]

pauloricardo@inbust.com.br

### Corpocasarão

barro

O alimento que fecunda vem da terra que te come
O alimento que fecunda vem na água que te inunda
o corpo cresce
o corpo míngua
a alma voa
o canto soa
a alma pousa
o corpo nasce

(04.11.2013)
(do blog Tradutora de Águas – Um olhar sobre as águas que habito.
https://tradutoradeaguas.wordpress.com/author/inaenascimento/ em 12/06/2017 22:30)

### CORPO NUTRIDO

Digamos de um casarão que tomou personalidade, se pôs a ter porte e posição política. Até viajar pela estrada e atravessar o rio, ele faz. Fez parcerias, conectou redes. Foi curtido e comentado.É compartilhado. Tem uma fachada, mas várias frentes, várias caras, vários modos de ser percebido, sentido, desejado, vivido, vivenciado. Tem

61 Atua em Teatro desde 1984. É integrante do núcleo condutor do Grupo In Bust Teatro com Bonecos, desde a fundação em 1996. Atua em todas as atividades do grupo, mas, principalmente na função de ator-manipulador, na direção de espetáculos, na gerência e produção de projetos, na jardinagem. Dirige os espetáculos do grupo circense Projeto Vertigem, desde 2012 e éContador de Histórias. Gerador de ações do Casarão do Boneco, experimentando um aprendizado em vivências compartilhadas, ações colaborativas e atuações em rede. Graduado em Licenciatura Plena em Teatro pela Universidade Federal do Pará em 2014.

voz.Um tanto polifônico, as vezes barulhento. Tomou corpo, parece que levantou e andou e saiu falando...Um corpo que se vê sendo nutrido, creio, ora se põe de pé.

Escrevo aqui de um casarão antigo, no número 815 da Av. 16 de Novembro, entre a Veiga Cabral e a Pça. Amazonas, no bairro de Batista Campos - bem na confluência com os bairros do Jurunas e da Cidade Velha, em Belém do Pará. É um prédio da arquitetura do início da primeira década de século XX (de acordo com registros nas fachadas de casarões do mesmo quarteirão), ciclo da extração da borracha na região norte, construído em estilo de arquitetura eclética. Não teve alterações significativas na fachada além das sérias infiltrações que o tempo impôs. Hoje, junho de 2017, ele é mais conhecido como Casarão do Boneco.

Vou tratar aqui da possibilidade de compreender esse corpo, o casarão, como um conjunto de partes que estruturam e fazem funcionar algo, como um objeto articulado, uma máquina. Um boneco, já que por vezes, me meto a bonequeiro entre as tantas funções do fazer teatro, eu que sou do núcleo condutor do grupo **In Bust Teatro com Bonecos**[62], que fundei com parceiros, e onde trabalho desde sempre, da jardinagem à construção de personagens, das encenações às obrigações da pessoa jurídica.Como disse Adriana Cruz[63], inbusteira como eu, em seus escritos de mestrado:

> Se eu, enquanto autora do texto, penso no boneco de forma fluida, maleável, o bonequeiro tenta encontrar no boneco uma arquitetura fundante do sujeito boneco, que

[62] Grupo In Bust Teatro com Bonecos, fundado em 1996 em Belém, esteve em quase 80 municípios paraenses e em 22 Estados brasileiros e no Distrito Federal, fazendo apresentações de seus espetáculos e oficinas em espaços teatrais públicos, centros comunitários, espaços particulares e escolas, com circulações por comunidades quilombolas, ribeirinhas e 06 temporadas na capital do Estado de São Paulo, alcançando um público direto de mais de 300 mil pessoas, sempre em permanente intercâmbio com grupos e profissionais do teatro de formas animadas do Brasil.

[63] Adriana Cruz é graduada em Letras - Língua Portuguesa e mestra em Artes, ambas pela Universidade Federal do Pará (UFPA), e doutoranda em Artes, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Durante a graduação, foi bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPQ, com o trabalho: Batismo de Sangue, Ponto de Partida e Que Bom Te Ver Viva - Performance e Espetacularização da Violência nas Narrativas da Memória Traumática, e diretora artística no Projeto de Extensão Mitológicas, da Faculdade de Filosofia. Atua na Escola de Teatro e Dança da UFPA como docente efetiva, coordenadora do projeto de extensão Poéticas Públicas do Gtrua: Encostos Solados - Intervenção Animação Autonomia e coordenadora adjunta do PRONATEC. É atriz, dramaturga e diretora teatral. Integra o Grupo In Bust - Teatro com Bonecos, grupo que realizou 98 programas CATALENDAS, na TV Cultura do Pará, no qual atuou como roteirista, dubladora e manipuladora de bonecos. Realiza atividades na área de teatro para crianças, nas oficinas da Fundação Curro Velho. É autora da Coleção Viagens de Zé Mururé, lançados pela Editora Estudos Amazônicos, com cinco livros infantis: A Boiuna e a Moça, No Olho do Mapinguari, Levanta Boi Bumbá, O Homem que Virava Porco e A Matinta Desencantada.

> anteceda a perspectiva estética, uma espécie de maquinaria do boneco - esqueleto estruturante capaz de suportar a força narrativa vislumbrada no texto (SANTOS, 2015, p. 85).

Se me atrevo a pensar como bonequeiroe estou falando de corpo, meu raciocínio vailogo na estruturae que ela deve servir ao que se pretende com o boneco, ao que o boneco vai fazer ou o que faremos com ele, como precisamos que ele tenha movimento. A estrutura será composta então de componentes, rígidos ou flexíveis, peças que se juntam, recursos para juntá-las, estruturas menores, diversas unidades, tudo e cada coisa se organizando de tal forma a ser um boneco de teatro. No raciocínio que quero te conduzir, não seria diferente para o Casarão do Boneco.

Então preencho essa estrutura, o Casarão do Boneco, por dentro, com uma ânima atribuída pelo movimento interno dos habitantes e de seus convívios e relações por entre as dependências da casa. Traço uns parâmetros que partem do teatro de animação, num paralelo entre os habitantes e os manipuladores, que atribuem movimento ao objeto inanimado, que via de regra, trata-se de um duplo do manipulador, como uma projeção, uma representação deste, que aqui também é habitante.*"A cópia, o duplo, ou a repetição de eventos vêm carregados de energia original."*(AMARAL, 2004, p. 17). O Casarão traz uma composição de energias originais, já que são tantos a o movimentar.

Com essa noção de duplo, chego aovaká, duplo da pessoa marubo, da Amazonia ocidental. Na elaboração da cosmologia marubo, a pessoa é habitada de outras pessoas, com qualidades distintas, tratadascada uma como um duplo. A pessoa é múltipla e o corpo, que é habitado, é tratado como maloca. A maloca é, então, um corpo, pois habitada por pessoas. Um corpo/maloca, conforme a pesquisa e tradução de Pedro Cesarino no seu trabalho de doutoramento. Corpo (kaya), gente/pessoa(yora), duplo (vaká), Vivente ou pessoa humana(kayakavi – 'como um corpo'), maloca (shovo), carcaça (shaká)

Sendo assim, atribuindo a ânima do casarão aos seus habitantes, considerando-os duplos,completo o corpocasarão. Habitado de outros corpos/gentes, sendo ele mesmo um corpo/casa e, como corpo, também habitante de um corpo, penso que se os corpos que habitam um corpo geram movimento para este corpo, ele mesmo, o casarão, habitante de um corpo (quarteirão, rua, bairro, cidade) gerará movimento adiante. Tudo então parece funcionar como um organismo, o que me faz adentrar ao jardim do casarão e puxar para este corpo a ideia de gaia, com o planeta terra em permanente autoregulação pela manutenção da vida. De cada partícula mais invisível(e talvez até ao universo em expansão),tudo interagindo em função da ânima.

## CASARÃO BONECO

Pois bem, para início deste delineio corporal, sugiro que considere o Casarão do Boneco como nascido do desejo de um lugar que tramasse as atividades do grupo In Bust.Que fosse para guarda de acervo e equipamentos que o grupo já materializara até então; para as muitas atividades de ateliê - pois o grupo estava em fase de realização do programa de televisão Catalendas[64] desde 1999 e planejava seguir em produção; mas, principalmente, para o que o In Bust considera como missão e, por isso, atividade principal: apresentar espetáculos.Claro que nesse lugar haveria de ter espaço também para ensaios e criaçãode novas encenações, um teatro ou um anfiteatro.Toda essa configuração coube bem no casarão 815 da 16 de novembro, mas ele só começou a ficar conhecido como Casarão do Boneco, desde que abriu as portas ao público em 2004, no quarto ano da *Semana de Bonecos*[65] - um ano depois de ter sido comprado pelo ator e bonequeiro Anibal Pacha[66] e virar a sede do grupo In Bust Teatro com Bonecos, que trabalha lá desde então, da criação à materialização das suas obras. Lá estão todos os objetos de todos os espetáculos do grupo, os de repertório, os "aposentados" e até os

[64] Programa infantil de Televisão, realizado pela TV Cultura do Pará por 10 anos em parceria com o In Bust Teatro com Bonecos, com mais de 100 episódios.

[65] Um festival de teatro de animação, realizado por 6 anos pelo grupo In Bust, em Belém do Pará.

[66] Desde criança mantém um crescente envolvimento com a arte. Sua trajetória artística se configura principalmente nos seguintes temas: teatro de animação (direção, ator-manipulador e bonequeiro); teatro (direção, cenografia, figurino e adereços); vídeo e cinema (direção, direção de imagem, direção de arte e figurino); televisão (programa Catalendas, da Tv Cultura do Pará, com o In Bust Teatro com Bonecos, na função de direção de arte, bonequeiro, cenógrafo e intérprete) e artes plásticas (quatro exposições individuais e duas coletivas). Possui graduação em Engenharia Civil (UFPA-1982) e mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA-2016). É docente da Universidade Federal do Pará (2011), locado no Instituto de Ciências da Arte - Escola de Teatro e Dança - UFPA.

que o cupim comeu. Também estão quase todos os objetos cênicos utilizados nos episódios do programa *Catalendas*. Além dos mais de 1000 bonecos, também estão os seus documentos, registros de imprensa, cartazes, projetos, livros, vídeos, fotos.

Dentro, tem pé direito alto, salas amplas, quartos interligados, grande corredor de passagem para o ambiente que comporta banheiros e cozinha. Ambientes, hoje, traduzidos em salão de ensaio, espaços pra conversas coletivas, ateliês, exposição, guarda de acervo dos grupos e pessoas que transitam nele, acervo impresso e audiovisual para consulta, secretaria e camarim. Na área externa, tem um jardim tão agradável, que afasta o clima caótico do centro da cidade onde está erguido. Lá no fundo, depois da casa, da Caneleira e da Mangueira tem um Anfiteatro com Lona e Aparelhos circenses. Neste casarão, muita gente assistiu muito teatro, mas teve também shows de bandas, contações de histórias, espetáculos circenses, de dança, oficinas e festas.

Na convivência com o casarão, vejo que as madeiras expandem e contraem com a variação da umidade e da temperatura, algumas apodrecem.Com o passar do ano, as telhas arredam, tendem a descer.Pequenos movimentos da arquitetura. Mas um casarão de 1903, mesmo sendo o Casarão DO Boneco, é completamente inanimado.Como coisa é exatamente um *imóvel*, não tem correias, catracas ou articulações, nem extensores para manipulação (tal ao boneco de teatro), como varas ou fios, além das dobradiças de portas e janelas, que indiquem movimento físico do Casarão. Pelo contrário, um movimento para além das telhas descendo e da madeira expandindo e contraindo,ou das dobradiças de portas e janelas, poderia significar uma demolição.

Mas isso, se olhares para o casarão com certo desdém e à distância, talvez pela sua fachada um tanto caída dando-lhe um aspecto acinzentado, e vê-lo como uma construção antiga numa das avenidas mais antigas da cidade. Se entrares lá para alguma experiência entre as tantas atividades de artes cênicas que acontecem, como assistir algum espetáculo no anfiteatro ou participar de uma roda de contato-improvisação, ou,mais habitante ainda, passas a viver mais tempo por lá, entenderás a minha querência em atribuir alguma ânima ao Casarão do Boneco, tratá-lo por analogias ao boneco de teatro ou como um boneco/personagem e dar significados aos

seus movimentos de prédio arquitetônico, do início do século XX, encarando as agruras do crescimento urbano. Então, como habitante dele desde o desejo de que ele existisse e manipulador de bonecos que sou, me autorizo a dar-lhe a devida ânima e te conto quenão sei se de medo ou de fraqueza, mas, às vezes, ele treme pela passagem de algum veículo muito pesado pela avenida 16 de novembro, vai ver que nisso as telhas saem do lugar, desfazendo seu penteado, o que o deixa um tanto sensível às tempestades dos fins de tardes de Belém e ele passa algumas noites ensopado. Pequenas alterações na estrutura, de temperatura, umidade, pequenos vãos, mas nada além. Nada que modifique sua organização de Casarão. Penso aqui como Humberto Maturana, que "Portanto, a estrutura de uma unidade composta pode ser alterada sem que a sua organização seja destruída. Se destruírem a organização não terão mais a unidade, mas alguma outra coisa" [67].

## BONECO HABITADO

Quando se tem só a estrutura de um boneco, digo daquela construção interna que mesmo que já contenha as articulações, pesos, extensores para a manipulação e tudo que precise para que o objeto boneco suporte as proposições de cena, isto será como um esqueleto e dará poucas pistas sobre aquele personagem. Sigo na comparação, como se olhasse o casarão apenas com sua fundação, colunas, vigas e pernamancas, até talvez já com algumas paredes. A princípio, poderia ser qualquer um. Qualquer um casarão, qualquer um boneco. Para o boneco, ainda lhe faltará as suas atribuições significativas de sujeito, visuais e de personalidade física, os preenchimentos, as modelações, os acabamentos, roupas, maquiagem/pintura, adereços. Paredes pintadas, arcos, caixilhos, pisos, portas e janelas, móveis, quadros, cortinas, forros, para a casa. Sobre (ou sob) tudo isso ainda tem as aplicações do ator manipulador, de movimentos, com intenções e intensidades, incluindo a voz, que darão mais camadas de significação e completude ao personagem boneco. Tem habitantes na casa que a preenchem, ocupam os espaços por onde é possível transitar, por onde o

[67] Ver *O que se observa depende do observador*, de Humberto Maturana, em Gaia – Uma Teoria do Conhecimento / William Irwin Thompso; Tradução Silvio Cerqueira Leite – (4ª Ed.) – São Paulo: Gaia, 2014. "Portanto, a estrutura de uma unidade composta pode ser alterada sem que a sua organização seja destruída. Se destruírem a organização não terão mais a unidade, mas alguma outra coisa" p. 69.

movimento pode acontecer, onde as relações se dão e atribuem significados aos móveis, às cores, enfim, os pequenos e grandes detalhes. Me disse Marina Trindade[68], uma das habitantes do Casarão do Boneco, numa conversa corriqueira, que "a casa é quem vive nela"

No campo da ânima e de como se estabelece no teatro com bonecos, este evento que passa por como o boneco diz muito de si, simplesmente ao aparecer e revelar signos próprios de sua construção visual de personagem, desde, ou até, a criação dramatúrgica; passa pelo que dá a ideia de vida ao objeto, seus movimentos, empregados pelos atores manipuladores como se o objeto, o boneco, fosse parte do seu corpo, uma extensão de si.

> A criação do boneco abrange um nível de vinculações que abarcam a concepção por associação de participações, transita pelas possibilidades corporais dos manipuladores, pelas condições que a obra-espetáculo cogita e pelas possibilidades técnicas que o criador do boneco articula nesse processo (SANTOS, 2015, p. 83).

Ou seja, quantas criações – se olharmos as etapas da elaboração - ou quantos criadores – se olharmos pelo tanto de funções - em volta desta única criatura. Comparaste à casa? Pois bem, "... Antes de o ator-manipulador animar um boneco, ou seja, antes de habitá-lo, no sentido de dar-lhe vida, quem o construiu já o habitou, já colocou ali um personagem." (AMARAL, 2004, p. 80). Quantos habitantes!

Dizer que o ator-manipulador é mais um habitante do boneco,ainda, o termo posto como o que vai dar vida ao inanimado,pode ser bem interessante para diferenciar a maneira como o casarão foi/é usado. Como se antes, mas já quando chamado de Casarão do Boneco, não houvesse habitantes além do In Bust. Como se todos os outros grupos e artistas que passaram por lá tivessem sido sempre visitantes. A casa sempre

[68] Marina Trindade Cruz é graduada em Licenciatura plena em Dança na Universidade Federal do Pará-2014. Integrante do grupo Projeto Vertigem, atualmente, desenvolve atividades com produção cultural no espaço Casarão do Boneco, juntamente com coletivo de artistas pertencentes a sete grupos que ocupam a casa. Atua com dança contemporânea, e técnicas circenses do tecido aéreo, lira, malabares, acrobacias de solo e acroyoga. Visa em sua prática processos colaborativos e pesquisa no caminho dos princípios holísticos do corpo.

cuidada, olhada, proposta, movimentada pelos inbusteiros e as demais, pessoas ou grupos, sempre chegavam como em casa alheia, por mais que alguns desses fossem visitantes corriqueiros. Só inbusteiros animavam o Casarão.Nos últimos anos há uma intensa ocupação no casarão que gera um cotidiano de convivência e colaboração e cria um sentimento coletivo de pertencimento, interferindo na rotina e no rumo, na maneira de gerir, de articular seus espaços, de compartilhar – além das suas coisas - memórias, saberes e possibilidades.

Ninguém mora lá, ao menos desde que é Casarão do Boneco. Estou aqui chamando de habitantes, as pessoas que estão sempre por lá, porque lá desenvolvem (algumas das) suas atividades, mas não só por isso. Posso, sim, ampliar o foco e enquadrar todos que desenvolvem (algumas das) suas atividades, mas, em momento de plena cartografia, ainda estou sentindo a necessidade de um outro filtro, algo que evidencie mais estes atores-manipuladores que animam o Casarão. Neste trânsito de grupos e artistas, os que chamo de habitantes, além dosintegrantes do In Bust,são os que vejo hoje cuidando, olhando, propondo, movimentando a casa, *mas com a intenção voltada para ele.*

Das quantas pessoas, são entre 10 (os mais assíduos) a 30 artistas/produtores diversos de cenas diversas, num aprendizado intenso e diário de colaborativismo. Entre as relações estabelecidas, transitam distintas linguagens artísticas, formações e práticas diversas, o que pressupõe muitos saberes. Pressupõe também experiências em comum, trocas permanentes dessas práticas e saberes, envolvendo não apenas os habitantes, mas também o público visitante dos eventos periódicos do casarão.

Esse corpo relacional que se forma permanentemente Casarão do Boneco é uma partilha de espaços, de tempos, de coisas e atividades. Indica que há um comum partilhado, que há consensos de pensamentos, ações e modos de fazer. Diz Michel Maffesoli (1996), em No Fundo das Aparências, de um consenso repousado sobre a partilha do sensível, do que é vivido e experimentado em comum, que gera uma liga essencial entre os que partilham. Cada meio é partilhado por quem pode tomar parte do que é comum em função do que faz, do tempo e do espaço da atividade. Assim, dá-se a ânima e o corpo/boneco/casarão se mexe.

Vejo hoje, (quando é?) no agora[69], que pressupõe um antes e talvez deseja um depois, que ele deixaria de ser este Casarão - patrimônio histórico meio com cara de mal cuidado - que trato aqui, se alguma parede caísse e duas salas emendassem, por exemplo. Mas, ao menos que ele desabasse inteiro, seria provavelmente o mesmo Casarão do Boneco, esse corpo/boneco/casarão, que trato aqui, se os habitantes, após destinar os entulhos, mantivessem seus fluxos internos de atividades cotidianas e abertas ao público, dispostos a relação com a cidade. Como o boneco de teatro, todo construído organizado para ser aquele boneco, mesmo que lhe quebre um braço e que isto aconteça em cena ele permanecerá aquele boneco se seus manipuladores lhes atribuírem movimento e mantiverem, assim, sua ânima.

Diz Ana Maria Amaral que "Sob o ponto de vista dramático, movimento é o que confere vida a um objeto." (AMARAL, 2004, p. 120) e que "Um objeto torna-se animado quando os seus movimentos são, ou parecem ser intencionais". (Idem). Uns amigos da Cia Truks de Teatro de Animação, de São Paulo, experientes que são na técnica de manipulação direta, com três, as vezes 4 manipuladores por boneco, contam que tem momentos que o boneco faz algo que nenhum deles esperava. Se assustavam e diziam depois: Passou um anjo! Até hoje são surpreendidos pelos anjos que passam.

Pois acho que foi isso que aconteceu: Passou um Anjo! Na interação dos corpos, dá-se a dança improvisada. É no encontro que o movimento ocorre. Na interação que as direções aparecem. É onde acontece o desejar, quando forças emergem e se conectam a forças, *energia ligando à energia, e gerando uma forma de agir transversal, não presa a hierarquias de sujeitos e objetos.* (GUATTARI; ROLNIK, 1986. - do verbo Desejar do Abecedário). O Casarão do Boneco se mexeu sozinho. E não demoliu.Expandiu ações para fora dos seus limites prediais e até geográficos. Gera diálogo e convivência entre grupos diversificados de diferentes regiões da cidade de Belém, integra uma rede com outros espaços semelhantes e entidades culturais não só desta cidade. Não como ação estratégica, mas por sentir-se apto a compartilhar-se, disponível para realizar fruição

[69] O tempo da palavra agora eu expando para o tempo desta pesquisa, ou seja, pouco mais que os 24 meses oficiais de relação institucional com ela, do quando intuí movimentos de reterritorializações, atitudes próprias de algo dinâmico.

coletiva de bens culturais e produções artísticas, de abrir-se aos encontros criativos vindos dos diversos lugares e indo até esses lugares. Claro que a construção arquitetônica não se levantou e andou, ou abriu a boca. Digo de algo mais sutil, não palpável, mas observável. Não vemos, mas acontece. Tipo antimatéria, ou não crer em bruxaso u em coincidências, ou que

Deus corrige o mundo pelo seu dominamento[70].

## VIVO NO VIVO

Estou me referindo ao casarão como se ele fosse a construção arquitetônica, cheia de tralha dentro, com muitas pessoas transitando e não tivesse uma área externa. Há também o jardim do casarão, que é parte do seu corpo, que jamais para de se mexer, de crescer e de se renovar, tem abundância de nutrientes e por isso é muito vivo. É cuidado para ser vivo, como um ser vivo, um organismo, e gerar o máximo de vida que lhe couber, por isso o máximo possível de tudo que ele produz volta para o chão, bem como toda a sobra compostável da casa, principalmente da cozinha, tudo vira terra ou brota ou alimenta, pois

Nascendo em cima da terra, nessa terra há de viver
Vivendo na terra, que essa terra há de comer
Tudo que vive nessa terra, pra essa terra é alimento

**Grande Poder.** Mestre Verdelino(de Alagoas)

Talvez seja preciso dizer que acredito que o planeta é extremamente eficiente na complexificação da energia em função da manutenção e geração de vida, num sistema altamente inteligente (não creio em algo mais inteligente que a própria natureza).

A terra gira com o seu grande poder[71].

Nós humanos, somos parte disso (ou deveríamos ser) e temos funções específicas como animais de grande porte que somos.

[70] Grande Poder, Canção de Mestre Verdelino (de Alagoas)
[71] Idem

- Ops! Falei mais ou menos o mesmo que já tinha dito de corpo que habita outro corpo. Estou me repetindo, desculpe! Mas,

> Os princípios em que a vida se baseia são processos que levam do simples para o complexo, onde cada uma das milhares de espécies,a humana entre elas, tem uma função dentro de um conceito maior. A vida neste planeta é uma só, é um macroorganismo cujo metabolismo gira num balanço energético positivo, em processos que vão do simples para o complexo, na sintropia (ERNST GÖTSCH, p. ??1997).

Em 20 dias, sem nenhum contato, parecia que ele tinha o triplo do tamanho, a começar pelo limo espalhado por toda a calçada, rodapés e parte das paredes externas, até o anfiteatro e arquibancadas estavam escorregadios. A população de Tajás se apertava pelo canteiro de trás. A Jiboia toda espalhada e subindo, já virando Boiuna e tomando conta do muro pronta pra descer pela casa vizinha.Todasas beiras de canteiros cheias de Dentes de leão roxo (elas adoram essa época de chuvas intensas), e a Unha de Gato cheia de galhos e arbustos sobre o muro, com o maracujá enrolando. Até a mangueira estava com um casaco de musgo e vários brincos e pulseiras de fungos e cogumelos embolotados e rendados. A caneleira com uma grande cabeleira. O pé de Cupú cheio de botão e o biribazeiro cheio de flor e galhos novos bem acima dos telhados e se confundindo com a goiabeira por entre as copas. E toda a toceira de palmeira de salão abarrotada, superpovoada e muito alta. Rente ao chão, em tudo que é resto de madeira, muitos e variados cogumelos e cupins. Aranhas por todos os lados, tecendo todos os espaços sem trânsito e enormes mariposas assustando os distraídos. Os bichos ficam mais entocados nessa época, mas mesmo assim: Lacraias, Centopeias, embuás, lesmas, minhocas. Gafanhotos, grilos, baratas, cabas, borboletas, percevejos, umas três espécies de formigas, entre elas, as tachis. Beija-flores, sabiás, bem-te-vis e outros pássaros que não sei o nome. Calangos, osgas e jias. Gentes. De noite, morcegos, ratos e gatos. Um transito interminável por dentro dele.

## CORPO DE CORPOS

Nesse tipo de jardim que funciona na lógica da natureza, a gente, nós, pessoas, somos (ou deveríamos ser) tão mais um quanto à aceroleira ou a bactéria das raízes das leguminosas. Um ser vivo entre outros tantos, juntos corporificando um ser vivo mais complexo, o próprio jardim(?).Este, por sua vez, corporifica o Casarão do Boneco junto com a construção arquitetônica, cheia de tralhas dentro, com muitas pessoas transitando. Como o maracujazeiro, a boiuna e a cortina-de-pobre, seguindo em direções diferentes, se encontram por entre a Cheflera e juntas, as quatro plantas, se confundem num pequeno túnel, mas é possível identificá-las conforme se ajusta o olhar, sem deixar de percebê-la como túnel. Numa transdução[72]. Na proximidade e no olhar por entre, o túnel é repleto de outras folhagens, se adaptam à sombra, ao chão e à umidade preservada em baixo, um pequeno consórcio, se vê as associações, as relações que elas estabelecem, os diversos agenciamentos, alguns possíveis devires, as vidas agregadas ao sistema formado. Prefiro mais assim dinâmico, algo mais orgânico, o casarão que me surpreendeu como um corpo é vivo, de um ser vivo,cujas partes que o estruturam - se resolvermos olhar como partes – também o fazem funcionar, são também corpos, também dinâmicos, não apenas fundação, colunas e vigamentos. Um corpo de corpos. De outros corpos.

Bem apropriado ao corpo da pessoa Marubo, que Pedro de Niemeyer Cesarino, em ONISKA, sua tese de doutoramento, evidenciou quando contou do seu estudo e tradução de exemplares das artes verbais Marubo (falantes de língua pano da Amazônia ocidental). Diz que a poética ritual desse povo se desenvolve em torno do emprego especial do paralelismo, do uso de metáforas rituais e de um sistema de classificação, cujo sentido extrapola os domínios das artes verbais, se articula em um amplo sistema de pensamento sobre a multiplicidade e numa maneira própria de ver o mundo e a alteridade, que define sua cosmologia e a noção de pessoa. O Cosmos é

[72] *"... é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. Justamente, a noção de meio não é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes".* (Mil Platôs, Vol 4. A Cerca do Ritornelo. P.103).

concebido em diversas camadas celestes e subterrâneas e a pessoa tem um suporte corporal e diversas almas ou duplos.

Estou considerando o casarão também como algo animado por seus habitantes, tal ao boneco de teatro habitado por seu manipulador, como disse Ana Maria Amaral, já citada neste texto. Este pensamento me ajuda a desenhar minha ideia de corpo com ânima para o casarão. Deixo Cesarino mesmo explicar:

> Memãpa dizia: "nokẽ vaká, nokẽ yora", "nosso duplo, nosso corpo". Outra sentença paradoxal, uma vez que o termo yora designa tanto corpo (humano, animal, mas também o tronco de uma árvore, por exemplo) quanto gente, sendo semanticamente próximo a noke, o pronome de primeira pessoa inclusiva plural, 'nós', por contraste a nawa, 'estrangeiro'. O que traduzimos por 'duplo', vaká, é equiparado ao que traduzimos por 'corpo', yora, termo que designa também a inclusividade, 'gente, nós', yora. Creio que não se trata de uma simples homonímia, mas de uma noção complexa, traduzível talvez por 'corpogente' ou algo assim. A questão está sujeita a revisões. Todavia, é certo que, assim como as carcaças (shaká), os duplos (vaká) possuem também corporeidade, justamente por serem gente e terem para si mesmos ossos e carne, mesmo que, em certos casos, sejam mais leves e sabidos do que o continente que os abriga. Todo corpo/gente têm dentro de si duplos que são eles próprios gentes/corpos... (CESARINO, 2008, p. 33-34)

Um corpogente ou 'assim como um corpo'[73], dito por Cesarino - ou como um boneco à imagem humana – habitado de outras tantas pessoas. Entre alguns povos ameríndios, não se compreende a pessoa como um indivíduo. Como singularidade ou como um ente, sim, pois tanto o humano, como o 'bicho' ou a árvore, se diferenciam e são determinadas por uma composição específica de elementos. Diz de pelo menos quatro variantes de pontos de estabilização de 'personitudes': a Pessoa Humana – o vivente; a pessoa híper-humana – espíritos; a pessoa infra-humana – espectros; e a pessoa extra-humana – pessoas, animais, plantas (estes podem ser considerados

[73] (*kayakavi*, "assim como um corpo"13, é a expressão utilizada para se referir às pessoas humanas ou viventes) ONISKA p. 26

também como espíritos ou espectros). Não quer dizer que apenas 4 duplos têm um corpo como casa, pode ser mais, entre estes a pessoa vivente, dona do corpo que o habita tal a uma maloca. O 'corpo' da pessoa marubo não é exatamente o dono de seus duplos/alma (os duplos/alma é que para si mesmos são donos disso que vêem como uma maloca, isto é, o nosso corpo) ONISKA Nt de rodapé 12.p.25.

O duplo no teatro de animação. Aquele que animado em cena é algo relativo ao próprio manipulador que o habita, não diretamente talvez, mas como uma representação ou reflexo, um simulacro de si. Máscaras, sombras, bonecos, objetos, robôs, imagens projetadas em desenhos e, cada vez mais, fotos e vídeos. Nesse sentido, o Casarão do Boneco é ele um duplo de cada habitante, ou um duplo de todos os habitantes juntos. Mas como "O corpo replica para dentro o espaço externo; o próprio espaço externo (a maloca) é pensado como um corpo" (CESARINO, 2008, p. 49), e "... *os duplos têm para si o corpo como uma maloca*, assim como, para nós, são casas ou malocas estes lugares nos quais costumamos habitar". (CESARINO, 2008, p. 29). Um corpomaloca, onde habitam corpomalocas.'Corpo humano' e 'maloca' são conversíveis e pensados como uma continuidade da relação entre 'interior' e 'exterior', chegando aomalocosmo. Nesse sentido, são os habitantes os duplos do corpoCasarão. Para encorpar ainda mais este pensamento, empresto da Oniska, de Cesarino, uma nota de rodapé, que parece fundir as ideias de duplo:

> A seguinte passagem de Gell[74] (partindo das análises de Wagner sobre a pessoa fractal) vai nessa direção, muito embora se refira à análise dos ídolos: "O que importa é apenas a reduplicação das peles, para fora em direção ao macrocosmo e para dentro em direção ao microcosmo, e o fato de que todas essas peles são estruturalmente homólogas; não há 'superfície' definitiva, não há 'interior' definitivo, mas apenas uma passagem ininterrupta dentro e fora, e é aqui, neste trânsito de e para, que o mistério da animação é resolvido" (1998: 148) (ONSIKA. Nt 35, p. 49).

Que o movimento do casarão é provocado então dos tantos corpos que o habitam, das pessoas que o expandem para fora de si e que constroem de dentro um delineamento

[74] Parece se tratar de GELL, Alfred. Art and agency: an anthropological theory. Oxford: Clarendon, 1998.

de pele, o seu limite sensorial, mas como uma reduplicação da própria pele.O corpocasarão, que parece ter levantado e respirado, que se move sozinho, o que mexe o casarão, esse corpo, são também corpos. Corpos vivos que geram o movimento que anima o Casarão do Boneco. Que corpos eu poderia imediatamente citar se não os que chamo de habitantes? Atuantes dos grupos que usam a casa, que transitam por dentro, geram fluxos internos, expandem seus próprios movimentos para movimentar o casarão, tal ao boneco de teatro, como extensão do próprio corpo. (o que é?) É O fluxo relacional que forma o corpocasarão, que territorializa o Casarão do Boneco, que delimita sua pele.

*Dia desses, inicio da tarde, se encontraram tantos na cozinha que até fizeram uma foto· Naquele momento entre horários de chegadas e saídas, tinha uns 15 (só vendo na foto), a maioria dos mais raros· Alguns realmente não se viam fazia tempo· A tarde meio que parou e logo outra jarra de café já estava acabando· Assuntos muitos, alguns já passados· Foi meia hora, mais ou menos, de aglomeração de conversas na cozinha·*

*Ich! Faz uns dois anos!*

## CORPO ENTRE CORPOS

Mas a ânima, essa sensação do boneco ser um corpo vivo está contida também no encontro com o fruidor da obra. Gosto muito de dar também responsabilidades à construção da ideia de vida no objeto, a ânima do boneco, para o expectador, que emprega no mínimo uma predisposição à imaginação e toda sua referência cultural e termina de delinear contornos de ações, gestos, reações do personagem boneco. As ações do Casarão do Boneco têm ampliado possibilidades de alcance e de diversificação de público visitante, não só apreciadores de teatro, mas adeptos, praticantes e fruidores de várias maneiras de expressões culturais. Deveria também acionar os não habitantes que frequentam a casa como corpos vivos também responsáveis por esta ânima. Os quantos habitantes, porém, já são tantos desejos diferentes, projetos outros, pretensões distintas, junta mais os não habitantes. Numa próxima escrita, talvez..

O corpocasarão é um corpo vivo formado de outros tantos viventes. Corpo que só é vivo porque formado de outros corpos vivos, que geram o movimento que anima o corpocasarão. Cada corpo com função específica, formado para esta função, localizado nesta função, exercendo certa qualidade de efeitos, afetando, consequentemente, toda a formação que manifesta a ânima. Cada um cumprindo funções individuais e grupais, como as organelas formam as células e estas os órgãos. Todas uma fisiologia só. Retornei à teoria de Gaia, em que todo o planetaTerra é tido como um organismo vivo, auto-regulador.Um corpo onde tudo que o compõe atua em função da vida, todos os seres dos uni aos multicelulares - incluindo nós - tudo mineral ou gasoso, todos os seus componentes agem para a existência de Gaia, que não é mais só um planeta. Mas, se continuo nesse rumo o próprio planeta tem funções interplanetárias e compõe um corpo vialáctio, um malocosmo para habitar.Fiquemos no corpocasarão e não nos expandamos tanto.

Se um corpo vivo, falemos dos que aprendemos como seres vivos, um animal ou planta ou fungo ou bactéria, cada órgão deste ser vivo então é um corpo. E para o órgão, corpos celulares.Para estes, suas próprias organelas, como nas bactérias... E sabe-se lá a que ser deveras delicado e oculto chegaríamos, qual *neutrino*[75] alcançaríamos na especulação desse movimento, na busca desta ânima. Não nos adentremos tanto.

Mas ainda neste plano, (onde é?) onde o fluxo transita no casarão,

pensemos que mesmo sem expandir ou reduzir muito, é preciso se ater a energia que faz gerar e se gera do movimento, e energia, como sabemos, não é de toda perceptível, não para a sensorialidade dos nossos corpos físicos. Portanto, posso acrescentar um corpo-entre-corpo(s), algo que se estrutura e funciona nos espaços onde as matérias não são visíveis e faz o movimento de um corpo chegar no outro, expande os ritmos dos corpos visíveis, espalha fluxos.

---

[75] "Esses seres, essas partículas extremamente delicadas, que atravessam cada centímetro quadrado de sua gloriosa pessoa e de cada um de nós, assim como cada centímetro quadrado do solo, à razão de sessenta bilhões por segundo, são inteiramente invisíveis, quase impalpáveis e, entretanto, realmente existentes e materiais... O neutrino é o oculto duplo do elétron".p38/39 /CASSÉ, Michel; MORIN, Edgar. **Filhos do céu:** entre vazio, luz e matéria. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, p. 73. Título original: Enfants du ciel.

Entre o nervo e o osso
Entre o eco e o oco
Entre o mais e o pouco
Entre a sombra e o corpo
Entre a voz e o sopro
Entre o mesmo e o outro[76]

(como é?) Um corpo perceptível de partilha do sensível, observado quando pelo que me afeta, pelas marcas criadas e/ou reativadas na minha existência com o Casarão do Boneco. *Ele mesmo parece me propor:*

Dedique-se a uma contagem:
quantas marcas há em seu corpo que o constituem?
Pergunte a cada uma das marcas sua história.
Escute detalhadamente todas as respostas.[77]

*É o mesmo que se perguntar* como se relacionam os seus habitantes? Ainda que toda pessoa tenha a rigor essa dimensão interna, variam os graus de relação que ela (a carcaça) mantém com estes seus próprios outros. (ONISKA, p. 43)

*Ora, se tudo é uma fisiologia só, como atuam as diferenças nesse corpo? Um corpo com tensões, calombos, coceiras, desejos? Algum órgão rejeitado ou com alguma disfunção? É possível um transplante ou amputação?*

*Qual o máximo de manipuladores para um único boneco? Quantas espécies de plantas que servem para alimentar cabem num quintal?* (quantos?) Quantos fluxos me tocarem por entre as pessoas da casa, por entre os seus espaços físicos e existenciais, por entre as ações coletivas.

*O ritmo é ao mesmo tempo imprimido e aprendido. O corpocasarão é animado pelos encontros dos corpos habitantes,* que ganham a potência de produzir novos enunciados, sempre coletivos, inventam outros corpos. (Abecedário, Desejar p. 70). *A matéria dos*

---

[76] ONDE O POEMA Maria Esther Maciel

[77] PEDAGOGIA PERFORMATIVA PARA O CARTOGRAFAR: OITOPROGRAMAS-PISTAS (E AS PERFORMANCES DA ATENÇÃO) Thaise Luciane Nardim, *Pista 7 - Cartografar é habitar um território existencial*

encontros é criativa, não escasseia, nem ocupa espaço até se materializar. É cimento e tijolo, espátula e tinta, risco, traço, almoço e composteira. É o que nutre a ânima, o que fluidifica o corpocasarão.(por quê?) É esse o fluxo relacional que deseja/delineia/engendra o corpocasarão.

Mas o que anima esses corpos que animam o CorpoCasarão? Posso deduzir respostas.

*Eles foram para a ilha do Cumbu fazer contação de histórias na escola pública, por perto do dia das crianças. Um contato em cima da hora, mas coincidiu de terem agenda. Foram logo depois do almoço, depois de uma manhã com um calor daqueles que só aqui. Em Belém uma chuvinha, mas lá não. Saíram da chuva no meio do rio Guamá, como se entrassem em baixo de uma marquise. Chegaram lá antes das crianças. Acompanharam atentos a chegada delas, a distribuição nas salas-malocas, a recepção das professoras etc.. Isso enquanto se preparavam pra contar as suas histórias, pôr figurino, arrumar adereços, afinar instrumento, aquecer a voz, essas coisas.. A sala maior serviu de sala de apresentações, todos da escola foram para lá. Ficaram pouco mais de uma hora nas contações de histórias, teve ainda uma distribuição de livros para as crianças e suas tarefas estavam encerradas ao meio de um lanche coletivo. Adivinha? Foram todos pra dentro d'água, bubuiar no furo. As crianças foram para as suas casas, mas umas poucas ficaram e se juntaram a eles. Não. Não teve cachê. Só queriam uma tarde na ilha, contar histórias, tomar banho de rio e chamar isso de Casarão Roda.*

*O Casarão Roda veio do desejo de juntar os ciclistas da casa pra itinerar (de bike, claro) com pequenas cenas e contações de histórias, por espaços da cidade e por cidades próximas.*(para quê?) Para juntar pessoas interessadas/dispostas à esse tipo de partilha...do sensível. *Além do Cumbu, foram para Santarém Novo, no Festival do Carimbó, e para a Terra Firme duas vezes. Lembro que foi em Santarém Novo - que fica no nordeste do Pará, uns 200 km de Belém - onde o bando que estava foi identificado como Casarão do Boneco. Foi um bando mesmo, uns nove ou dez. Mas só*

*foram de bike quando para o Casarão Flora. Disseram que foi uma das rodadas mais empolgantes, se juntaram com os amigos da TF e alguns que transitavam pelo Flora e foi mais de 2 horas de cenas na praça, muitas histórias, malabares de fogo, monociclo girafa, carimbó e coco e até cena do espetáculo Marahu das Madalenas, com poesias do Max Martins.*

*Ah, essa mania de querer colorir o mundo!* (quais?) Os fluxos ocorridos no compartilhamento são os que me interessam, pois essa ânima coletiva possibilita refazer os meios.

E por onde passa traz um pouco do lugar consigo. Um pouco de si fica no caminho. O quanto de histórias ele vem carregando?[78]

*Assim é que pretenso, penso que o Corpo-Casarão, como corpo, por sua vez compõe e faz mover outro corpo. Se movimento gera movimento e um é consequência de movimentos anteriores, de uma maneira simples diria que se os corpos que compõem um corpo vão para a esquerda, consequentemente o movimento do corpo será para a esquerda. Posso dizer que o estado de cada define o estado deste maior. Assim, Células felizes geram órgãos felizes e um corpo feliz, capaz de exercer sobre o meio, um corpo o qual é parte, tal movimento de felicidade.*

Entre as coisas que voam
e as coisas que ficam
voo e fico.[79]

*Se não é uma pretensão deste corpocasarão imprimir ritmos felizes, como habitante, não sei para que lado estou indo.*

---

[78] Do blog Tradutora de Águas – Um olhar sobre as águas que habito. https://tradutoradeaguas.wordpress.com/author/inaenascimento/ até desaguar ; em 12/06/2017 22:30)

[79] ONDE O POEMA Maria Esther Maciel

## *Referências*

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.

BLOG TRADUTORA DE ÁGUAS . *Um olhar sobre as águas que habito*. Disponível em: <https://tradutoradeaguas.wordpress.com/author/inaenascimento/ até desaguar> Acesso em: 12/06/2017.

CASSÉ, Michel; MORIN, Edgar. *Filhos do céu:* entre vazio, luz e matéria. Título original: Enfants du ciel. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. p. 73.

**CESARINO, Pedro de Niemeyer.** *Oniska:* A poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental/Pedro de Niemeyer Cesarino. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ, 2008.

FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012

GÖTSCH, Ernst. *Homem e natureza*. Cultura na agricultura. 2ª ed. Recife, PE: Centro Sabiá, 1997

**NARDIM, Thaise Luciane.** Pedagogia performativa para o cartografar: oito programas-pistas (e as performances da atenção). *Alegrar*, n. 15, jun. 2015. Disponível em: <www.alegrar.com.br>.

SANTOS, Adriana Maria Cruz dos. *Sobrevoos e pousos sobre a dramaturgia do grupo In Bust Teatro com Bonecos*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, UFPA, 2015.

THOMPSO, William Irwin. *Gaia – Uma Teoria do Conhecimento*. Tradução Silvio Cerqueira Leite. 4ª Ed. São Paulo: Gaia, 2014.

# *O DEVIR OUTRO DE UM PRODUTOR CULTURAL*

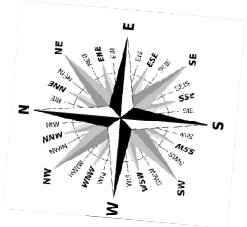
*Tânia Cristina Lima dos SANTOS*[80]

*tania.umji@gmail.com*

*Este texto é o resultado da disciplina Atos de Escritura que trabalhou os métodos de escrita para a dissertação de mestrado dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (Universidade Federal do Pará), dentre eles a cartografia, com o qual me identifiquei e que me possibilitou seguir pistas das travessias e atravessamentos de minha trajetória, até o encontro com o grande amor da minha vida, que me apresentou o teatro e me fez produtora cultural do Grupo de Teatro Palha. Trata-se de um Rizoma por meio do qual identifico as marcas por mim vividas, que me fizeram economista e especialista em elaboração de projetos, mas que me permiti marcar pelo amor e pela arte, desmanchando um mundo que outrora vivera, tornando-o menos determinante, para reconfigurar um novo mundo, expresso mais em afetos, movimentos de desejo, transformando-me em devoradora de sentidos para cunhar uma nova existência. E já como um ser autopoiético, ressignificado, tornei-me produtora cultural do Grupo de Teatro Palha, imbricada em seu processo criativo, ressignificando assim sua trajetória e de seus componentes. Optei por escrever este outro percurso em escrito não linear, em uma escritura de cartas, cartas nas quais me proponho mergulhar em uma geografia dos afetos que me atravessam, inventando pontes para poder atravessá-las.*

---

[80] *Mestranda em artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Economista, especialista em elaboração de projetos e presidente e produtora do Grupo de Teatro Palha. Email: tania.umji@gmail.com.*



*CARTA DEDICADA A VOCÊ*

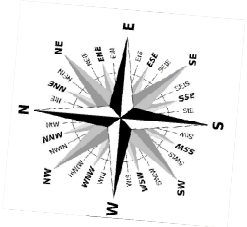
*Belém, 30 de março de 2017.*

*Caro (a) leitor (a),*

*Caro leitor, uso esta expressão dedicada a você, no momento em que abrir este trabalho, expressão substituída por alguns por prefácio ou introdução. Uso-a aqui para os prováveis leitores e/ou leitoras que buscam esta dissertação, acredito, que pesquisadores (as), iniciantes, velhos (as) conhecedores (as) da rotina de pesquisa, ou apenas aqueles (as) pesquisadores (as) que podemos chamar de curiosos (as).*

*Escrevo neste formato de cartas porque quero compartilhar com vocês um pouco da minha história de vida, minhas experiências e achados de minha pesquisa, minhas marcas. Nestas primeiras linhas, registro um pouco de minha trajetória, para que entendam o porquê da escolha de meu tema de pesquisa. Talvez, vocês se reconheçam nessas linhas, ou se distanciem muito e é por isso que considero importante escrevê-las.*

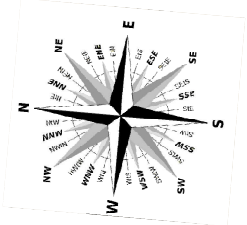
*Achei interessante esta forma de contar o que quero contar, tal qual vi em outros trabalhos realizados por pessoas interessantes que me deram inspiração, como as cartas à Théo escritas por Van Gogh, nelas o pintor fala abertamente sobre sua inquietação, sobre sua vida, sobre sua obsessiva convicção de que era realmente um artista, sobre seus abismos*



*e sua loucura. Fiquei maravilhada com a forma como ele, tão abertamente, fala da sua doença, reflete sobre ela e prevê suas crises. Ao ler tais castas me percebi atônica, é como se conseguisse me transportar àquele tempo, é como se as cartas também fossem endereçadas a mim ou a quem as lê.*

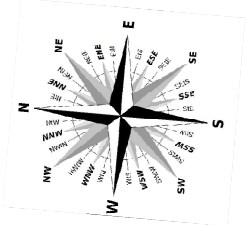
*Van Gogh utilizava as cartas para se expressar, para se comunicar e para transmitir, aos outros, suas angústias, desejos e seus ímpetos criativos, provocando no leitor uma curiosidade, um estar junto, um viver junto suas histórias. O mesmo que pretendo com esta pesquisa-escritura, convidar o leitor a adentrar em minhas memórias afetivas, aquelas que, segundo Stanislavski, permitem ao ser humano lembrar estados emocionais, anteriormente vivenciados,pela recordação das sensações físicas que o acompanham, e como essa relação afeta minha vivência, tudo isso baseado no caminho explicativo da objetividade entre parênteses, sugerida por Maturana. Meu escutar, neste explicar é um escutar que faz referência aos entes que existem independentes de mim, colocando-me aqui na condição de "ser vivo" e, enquanto ser vivo estou em um processo de contínuo acoplamento estrutural, em um processo denominado deriva natural, no qual não há um pré-determinismo nem no ser vivo, nem no todo do processo evolutivo, mas um determinismo que ocorre passo a passo no encontro do ser vivo com suas circunstâncias, ou com as circunstâncias que lhes oferece a vida.*

*Nesta deriva natural me coloquei, e esta me permitiu ser tocada de*



*uma forma diferente, fui tocada pelo amor, este me permitiu aos trinta e cinco anos de vida, uma mudança em minha trajetória, num toque de despertar, num toque que me diz: "SEI QUE DESPERTEI e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver, diz-me que é muito cedo ainda ... Sinto-me febril de longe. Peso-me não sei por quê." (PESSOA, 1949, p. 1). Isto aconteceu quando conheci Paulo Santana, um amor que me fez experimentar um torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, entre um sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. A partir deste encontro, minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundeza de um mar e a profundeza de um céu. Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher ... Uma grande ânsia passiva é a vida que me estreita. Agora é o eterno estar no bifurcar de caminhos! Eu sonho e, por detrás da minha atenção, sonha alguém comigo.*

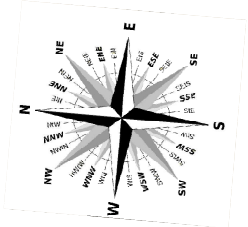
*Este amor me apresentou um mundo diferente de tudo que já vivera, um mundo onde tudo era mais vibrante, mais colorido, mais afetuoso e muito mais sincero, um mundo que só os artistas conhecem, o mundo das Artes. Esta que atravessou minha história e logo me vi imbuída em seus devaneios e em seus anseios, pois, como economista e especialista em elaboração de projetos, fui convidada a fazer parte do Grupo de Teatro Palha, detalhes que te contarei mais tarde, pois já se vão dezessete anos neste fazer, é isto que trago como proposta nesta escritura: mostrar o papel de transformação que o Grupo de Teatro Palha exerceu em minha trajetória de vida e, ao mesmo tempo, mostrar como minha entrada no Grupo provocou neste uma transformação, transformação que pode ser*



*percebida no quantitativo poético de obras por ele realizadas e compartilhadas em apresentações gratuitas, seja aqui ou em outros Estados da Federação, participando de festivais, mostras ou em temporadas de circulação regional/nacional. Trajetória de um Grupo vindo de um território, ainda marcado pela extrema improvisação e ausência de formação e de qualquer contribuição ao delineamento e consolidação da profissão do gestor cultural e o amadurecimento necessário para o setor.*

*Estou falando aqui, como uma pessoa que reside no extremo norte do país, às margens da Baía do Guajará, formada pelo encontro do rio Guamá com a foz do rio Acará, em Belém do Pará, uma capital de enorme riqueza cultural e que ainda não sabe manipulá-la, seja no âmbito de uma política cultural, seja no âmbito da profissionalização e geração de empreendedores culturais que se formam intuitivamente, aprendendo com erros e acertos. E, até bem pouco tempo, a prática era a única via de aprendizado para nós, que pretendíamos abraçar a profissão. Nesta pesquisa, pontuo o Grupo de Teatro Palha e seus exemplos de acertos nesta área que se multiplica de norte a sul.*

*Tudo isto a partir de uma narrativa de si, levando-se em consideração aqui o processo de conhecer, de me conhecer, colocando-me na condição de observador observando, e o observar, implicando-me na produção de sentidos nessa investigação.*

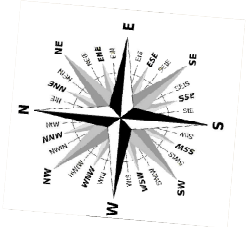


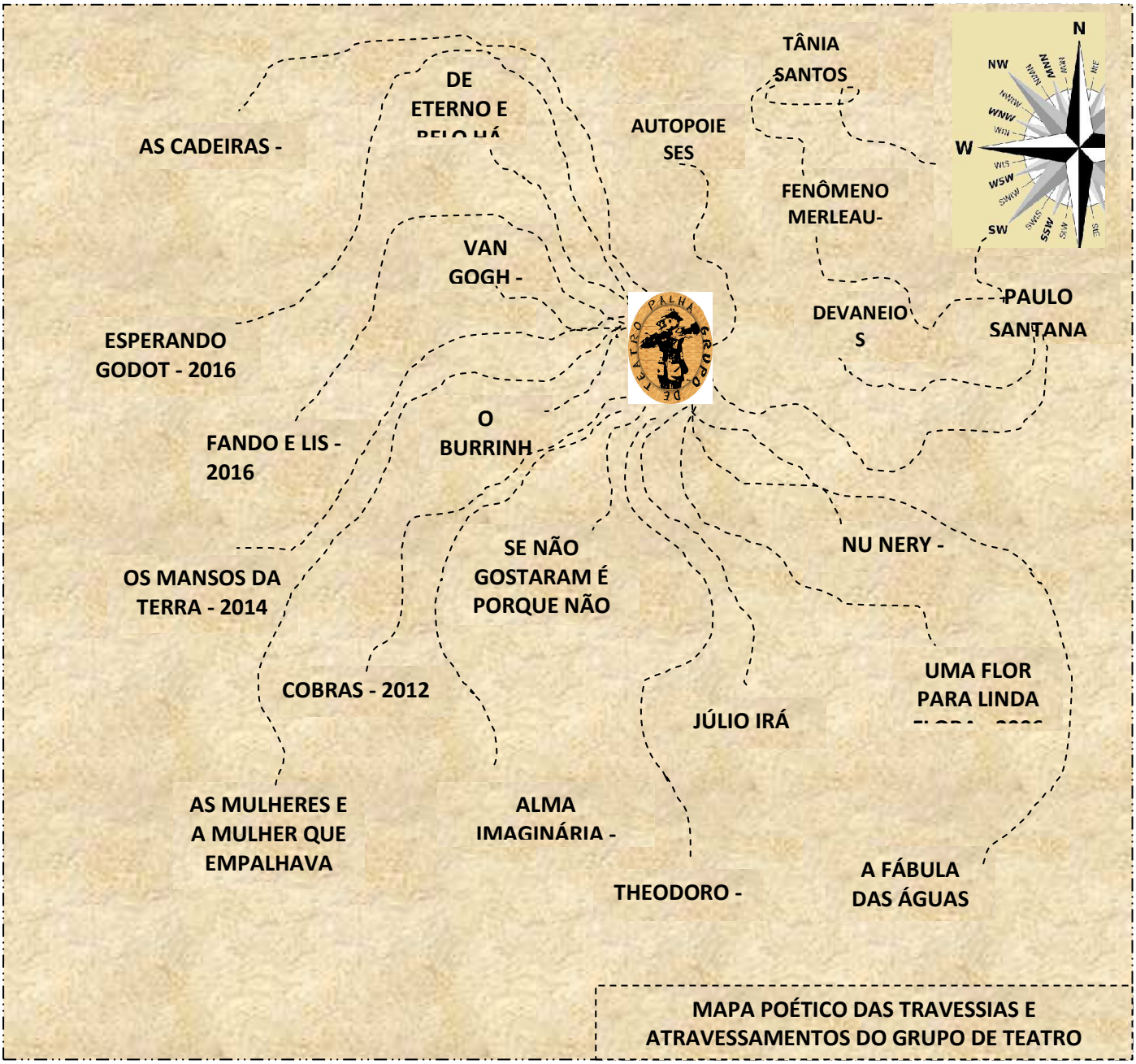
*Procuro aqui fazer tal qual Rousseau, quando declara no livro de suas confissões:*

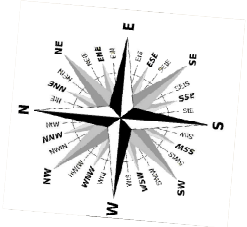
> *O objeto próprio das minhas confissões é revelar com exatidão o meu íntimo em todas as situações da minha vida. Foi a história da minha alma que prometi contar, e para escrevê-la fielmente não tenho necessidade de outras memórias: basta-me, como fiz até aqui, voltar-me para dentro de mim, de forma a entrar em contato imediato comigo mesma, revelando este imediato que tenho o incomparável sentimento de expor-me inteiramente à luz (ROUSSEAU, 1988, p. 10).*

*E, para finalizar, compartilho contigo um mapa que inventei, o meu Mapa Poético, tal qual propõe Jör Seemann em seu ensaio Tradições Humanistas na Cartografia e a Poética dos Mapas, no qual diz ser estes, formas diferentes e provocantes de (d)escrever e levam a uma poética do espaço, tratando palavras e mapas com respeito, reconhecendo o seu poder, um poder capaz de nos decifrar, de nos expor, expor nosso mundo em forma impressa, desdobrando nossa mente, num formato em que o significante preceda o significado, rompendo a ligação entre minha realidade e a representação que fiz, a qual compartilho contigo ao final desta carta.*

> *Lá fora a antemanhã tão longínqua!*
> *A floresta tão aqui ante outros olhos meus!*
> *(PESSOA, 1949, p. 3).*




N
NW
W
SW
TÂNIA SANTOS
DE ETERNO E
AS CADEIRAS -
AUTOPOIESES
FENÔMENO MERLEAU-
VAN GOGH -
PAULO SANTANA
DEVANEIOS
ESPERANDO GODOT - 2016
O BURRINH
FANDO E LIS - 2016
NU NERY -
SE NÃO GOSTARAM É PORQUE NÃO
OS MANSOS DA TERRA - 2014
UMA FLOR PARA LINDA
COBRAS - 2012
JÚLIO IRÁ
AS MULHERES E A MULHER QUE EMPALHAVA
ALMA IMAGINÁRIA -
A FÁBULA DAS ÁGUAS
THEODORO -
MAPA POÉTICO DAS TRAVESSIAS E ATRAVESSAMENTOS DO GRUPO DE TEATRO



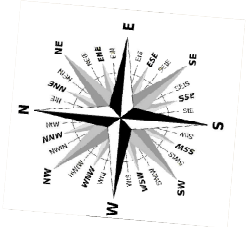
*CARTA DOS BASTIDORES DA CENA*

*Belém, 17 de abril de 2017.*

*Meu querido ou minha querida,*

*Meu querido, sei que gostas de poesia e que propus escrever para ti e para mim mesma, de forma poética, ou como diria Preciosa, como um alguém apaixonado que repete uma dúzia de vezes em voz alta o que escreveu para o outro, acreditando que sua escrita seja capaz de carregar seu afeto. É como se minha autopoieses pudesse ser transposta para o papel, ou como se a felicidade que sinto agora pudesse ser sentida nas linhas que escrevo, queria saber escrever sensações. Mas, nesta carta, não posso fazê-lo, pois preciso explicar para ti um pouco de uma realidade dura na qual não cabe poesia, não cabe muito amor, só uma dureza concreta e concretizante que é o mercado cultural, este que abriga o meu fazer e o fazer de tantos outros que lutam todos os dias para continuar existindo e resistindo no mundo das artes.*

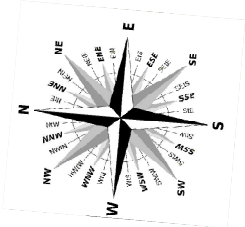
*Dia desses, lendo o livro de Rômulo Avelar, O Avesso da Cena, me deparei com algumas informações nas quais acreditava que só afetássemos que fazem cultura no Norte do país, a falta de profissionalização no setor, o que não é verdade, pois embora a expansão do setor cultural seja notável e ocorra em velocidade acelerada, o sinal permanece vermelho para muitos que escolheram este caminho. A capacitação de pessoal para trabalhar nesta área, ainda é um grande desafio.*



É notório que nos últimos tempos o improviso vem cedendo espaço para práticas menos empíricas. Percebe-se, no meio cultural, que é imprescindível dominar outras linguagens e buscar informações complementares àquelas assimiladas no dia a dia. Por outro lado, o aumento de recursos financeiros aplicados na cultura passou a atrair um número crescente de profissionais de outros segmentos, porém, o que se percebe é que aqueles que se aproximam não estão suficientemente preparados para o trabalho dos bastidores da cultura.

A carência de registro dessas experiências de aprendizado nesse campo é o fato que me trouxe a este fazer, que se inicia na FIDESA (Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia), em 2001, quando fui contratada como captadora de recursos para os projetos por ela administrados. Só para esclarecer um pouco as coisas, preciso te dizer que a FIDESA foi uma Fundação criada pela UNAMA (Universidade da Amazônia) para gerenciar seus recursos financeiros, dentre eles, seus projetos de pesquisa e de extensão universitária.

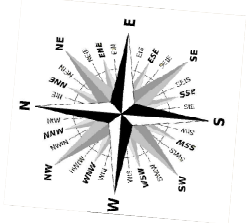
Na extensão universitária, destaco os projetos realizados por seu Núcleo Cultural, que abrigava o Setor de Artes Cênicas e Musicais, e este, por sua vez, abrigava a Usina de Teatro, cujo coordenador foi o professor Paulo Santana, ávido por seu fazer. Porém, como fazia parte de uma instituição privada, de um sistema capitalista, os recursos



*financeiros nunca chegavam fácil para a realização dos resultados propostos de encenação. Estes tinham que ser transformados em projetos para captação de recursos via FIDESA.*

*Minha primeira captação de recursos para a cultura foi para a montagem do espetáculo "O Direito de Sonhar", patrocinado pela UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância), em parceria com a antiga FUNCAP (Fundação de Assistência a Criança e ao Adolescente). O projeto tinha como objetivo ministrar aulas de artes cênicas (teatro, música e dança) para adolescente privados de liberdade, com apresentação de um resultado ao final do trabalho. A culminância foi o espetáculo "Um Tal de Dom Quixote", adaptação livre do texto "Dom Quixote de La Mancha", de Miguel Cervantes, com apresentação no Teatro Maria Sylvia Nunes, na Estação das Docas. Nesta experiência, a Arte cumpriu sua função de maneira muito natural, expandindo o universo dos sujeitos envolvidos, possibilitando a estes a reflexão sobre suas realidades e, provocando transformações comportamentais nos participantes do projeto.*

*Depois desta experiência maravilhosa, a arte entrou pelos meus poros e passei a fazer parte dos processos de criação da poética criativa do Setor de Artes Cênicas e Musicais da UNAMA. Iniciei com a adaptação do texto Ubu Roi, de Alfred Jarry, para encenação pela Usina de Teatro. Depois, tornei-me produtora dos projetos Revitalização das Pastorinhas, Vídeo Memória e das montagens realizadas pela Usina de Teatro da*

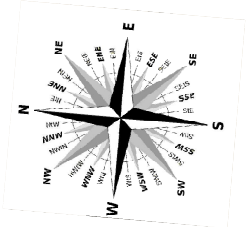


*UNAMA, no período de 2001 a 2004.*

*A partir daí, me envolvi cada vez mais profissionalmente neste campo artístico, fui convidada a integrar a equipe do Grupo de Teatro Palha, desta vez, como parte integrante do grupo, participando de todas as decisões e escolhas dos espetáculos propostos pelo grupo, desenvolvendo atividades voltadas para a escrita de projetos para as leis de incentivo, participação em editais, circulação e turnês, exercendo, também, atividades de produção.*

*Nesta época, já era evidente a necessidade de preenchimento desta lacuna, daí o impulso de registrar a soma de minhas pesquisas e vivências nesta área. A partir desta visão, adentrei-me no apropriamento de conceitos e técnicas de outras disciplinas, além da minha formação, como administração, comunicação, marketing, direito, buscando tomar emprestadas referências de trabalho usuais na área da produção e sua aplicação nas rotinas e na realidade dos grupos teatrais, procurando entender como se relacionar com empresas e instituições culturais, promovendo naturalmente o meu entendimento e as adaptações do Grupo Palha a esta realidade.*

*Por isso, é preciso entender o que se esconde na arte de produzir e organizar teatro, levantando uma série de questões sobre a poética imbricada na arte de produzir teatro e sobre a importância da figura do*

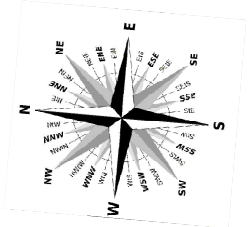


*produtor na coletivização do processo de fazer-conhecer e exprimir de um grupo de teatro na cena teatral belenense.*

*Neste esforço, pela sistematização desse conteúdo, o primeiro desafio está sendo reconfigurar muitas ideias que venho amadurecendo ao longo do tempo, a partir da observação do trabalho de terceiros e das minhas próprias experiências, como produtora e captadora de recursos, seja em empresas privadas e/ou instituições públicas e, ao perceber que nelas tudo é passageiro, adentrei no estudo da poética construtiva das produções do Grupo Palha, iniciada em 2002, quando realizei minha primeira captação de recursos. Foi para a montagem do espetáculo "De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho", com dramaturgia de Paulo Santana, inspirado na obra "O Marinheiro" de Fernando Pessoa. De lá para cá, foram montados mais dezessete espetáculos.*

*Em minhas divagações procuro explicar como o Grupo gera suas condições de trabalho, evidenciando ainda as dificuldades em relação às suas práticas de produção e administração, e como o Grupo lida com as leis de incentivo à cultura, com as práticas de mercado e com as dinâmicas do fazer artístico. Delineando sua construção autônoma, autonomia aqui entendida como a capacidade do grupo de decidir e traçar suas estratégias de ação, com plano próprio, agindo de acordo com seus desejos e metas, ou seja, com liberdade de ação.*

*E era por causa da contradição de saber isto que a nossa hora*



> *de ali era escura como uma caverna em terra de supersticiosos... (PESSOA, 1949, p. 3).*

*CARTA DO DEVANEIO*

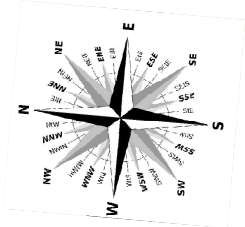
*Belém, 15 de maio de 2017.*

*Caro (a) leitor (a),*

*Agora, já de mãos dadas eu, Paulo Santana e o Grupo Palha, podíamos ver que nosso sonho de viver ia adiante de nós, alado, e nós tínhamos para ele um sorriso igual e alheio, combinado nas almas sem nos olharmos, sem sabermos um do outro mais do que a presença apoiada um braço contra a atenção entregue do outro braço que o sentia. A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamo-nos como se houvéssemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através dos sonhos.*

*Ah os sonhos! Convido-te agora para um deleite, ler um poema de Fernando Pessoa, chama-se Sonho e tem um grande significado para o início de minha transformação, ou melhor, de minha Autopoieses.*

*Dorme enquanto eu velo...*
*Deixa-me sonhar...*
*Nada em mim é risonho.*
*Quero-te para sonho,*
*Não para te amar.*

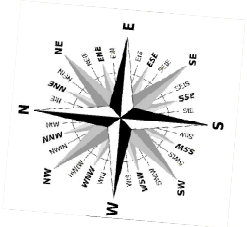


*A tua carne calma*
*É fria em meu querer.*
*Os meus desejos são cansaços.*
*Nem quero ter nos braços*
*Meu sonho do teu ser.*

*Dorme, dorme, dorme,*
*Vaga em teu sorrir...*
*Sonho-te tão atento*
*Que o sonho é encantamento*
*E eu sonho sem sentir.*

*(PESSOA, 1942, p. 33).*

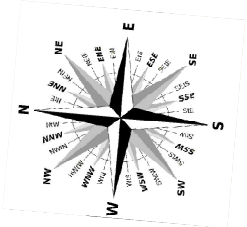
*Sonhos! Mas, o que são os sonhos? Para que servem? Será que é algo da concepção da imaginação? Como um alguém que resolve experimentar a nudez por alguns instantes, tentando dobrar o modo como se inventa um conhecedor de mundo. Como um se desfazer daquilo que o acompanha por algum tempo em seus contornos de existência, despindo-se em todos os sentidos e fazendo da pele uma anfitriã do vazio e da potência de variação, em uma ilusória neutralidade desdobrada em acoplamentos intensivos. Um encontro entre sensível e inteligível produzindo alvoroço em antigos saberes. Para, a partir de uma nudez de sentido, mergulhar em sua imensidão, debubuiando entre o Narrar e o Oficinar, desnudando-se o dito e o observado, para fazer proliferar olhares outros, palavras novas embriagadas por uma suave ousadia.*



*Neste debubuiar, neste provocar qualquer coisa que explore os devaneios de uma pessoa, tem-se no ato poético um instante de sonho, um instante inefável, irrepetível, sem passado, sem descrições, sem devir. Numa busca por atos que só podem existir pelos devaneios de um sonhador. Permitindo a nós, seres humanos, transitar pelos caminhos da liberdade, do permitir-se. Ou melhor, despertando em nós a capacidade de mergulhar nas profundezas da arte, da poesia, da dança, da música e do teatro.*

*Mas, como adentrar no mundo dos sonhos, quando tudo que se tem é uma realidade férrea que poda todas as vontades de sair do "seu quadrado", de se permitir? O que fazer quando o homem atua como um mero espectador do mundo que o rodeia? Quando sua contemplação é ociosa e passiva? É possível ao homem deixar de ser um "ser" passivo para se tornar ativo e interventor da matéria, como um artesão de seu destino, um manipulador, capaz de converter seu mundo em uma constante provocação concreta e concretizante, semelhante ao que vivem os artistas?*

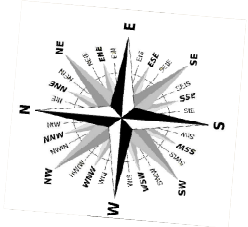
*Baseio-me, para te falar deste Ser Artesão, no pensamento Bachelardiano, mais especificamente na revolução da imaginação material e dinâmica que se opõe à imaginação formal, herdeira da tradição metafísica e bem adequada aos artifícios da linguagem lógico-matemática. Uma imaginação formal, centrada no sentido da visão, que resulta num exercício constante de abstração. A simplificação psicológica, a desmaterialização e a intangibilidade são algumas de suas características. O*



*homem, nesse domínio, atua como um mero espectador do mundo que o rodeia. O contrário desse formalismo vem a ser a imaginação material e dinâmica, na qual o homem é um ativo interventor da matéria. Sua ação é a de um demiurgo, um artesão, um manipulador e o seu mundo se converte numa constante provocação. Bachelard contrapõe à consagrada filosofia passiva da visão a uma filosofia ativa das mãos, a que pertence aos artistas, aos alquimistas, aos obreiros e a todos os que enfrentam a matéria para transformá-la.*

*Assim, baseando-me em Maturana e em Bachelard, posso te afirmar que é possível ao homem essa transformação, esse sair dos seus limites e transformar-se no que ele quiser. É possível transcender-se numa alquimia de uma poesia concreta e concretizante para assim alcançar o mundo dos devaneios. Devaneios vividos por mim, devaneios que me dizem que "se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer cousa? Como é que ela passa? Como é por dentro, o modo como ela passa?...". (PESSOA, 1966, p. 13).*

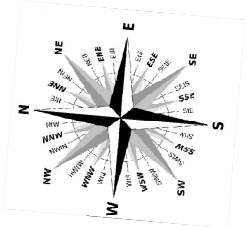
*Como é que qualquer coisa passa? Seria pela transformação de nós mesmos? Como entender essas transformações? Como entender essa capacidade do ser humano de se transformar, de se metamorfosear? Recorro aqui a um conceito muito utilizado para compreender como esse ser humano se metamorfoseia, que é a Autopoieses, um conceito criado em 1970, por dois biólogos e filósofos chilenos, Francisco Varela e Humberto Maturana, para designar a capacidade dos seres vivos de produzirem a si*



próprios. Segundo esta teoria, um ser vivo é um sistema autopoiético, caracterizado como uma rede fechada de produções moleculares (processos) em que as moléculas produzidas geram, com suas interações, a mesma rede de moléculas que as produziu. A conservação da autopoiese e da adaptação de um ser vivo ao seu meio são condições sistêmicas para a vida. Portanto, um sistema vivo, como sistema autônomo está constantemente se autoproduzindo, autorregulando, e sempre mantendo interações com o meio, onde este apenas desencadeia no ser vivo mudanças determinadas em sua própria estrutura, e não por um agente externo.

Um conceito capaz de explicar como o homem se forma, quais os condicionantes que o levam a fazer escolhas, como estas se dão e o que estas vão influenciar em sua vida, sua trajetória. Indica que a vida deve ser vivida a partir do mundo real, da percepção dos fenômenos, do conhecimento, como algo do qual nenhum ser humano pode escapar.

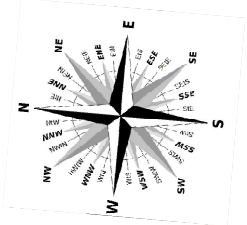
Na Autopoieses, todos os organismos funcionam devido a seu acoplamento estrutural, devido à sua interação com o meio, que se caracteriza por uma mudança estrutural contínua e, ao mesmo tempo, pela conservação dessa recíproca relação de transformação entre o organismo e o meio, pois a forma como ocorre esse processo depende do meio e do contexto em que se vive. Isso significa que, embora o ser humano seja determinado por uma estrutura biológica, essa determinação estrutural não implica num reducionismo biológico, pois o meio interfere na forma como este irá interagir com suas próprias estruturas.



*A Autopoieses explica o constante processo de construção e autoconstrução na interação com o meio que circunda os seres humanos, e isto ocorre a partir de uma regulação circular, na qual o meio age sobre o ser humano e o ser humano age sobre o meio, e não a partir da sobreposição e determinação de um sobre o outro. O determinismo estrutural é fundamental para a compreensão da Autopoieses. Essa determinação estrutural exige que as mudanças sejam internas, ainda que receptíveis à perturbação do meio e esse determinismo não impede a contingência presente no processo das mudanças estruturais, as quais se dão por meio de uma deriva estrutural.*

*A Autopoieses trabalha com um determinismo biológico, não como absoluto e reducionista, mas um determinismo que não descarta uma dinâmica inegavelmente indeterminada e imprevisível, na qual estão sujeitos todos os sistemas vivos. Viver é interagir, e interagir é conhecer, por extensão, viver é conhecer.*

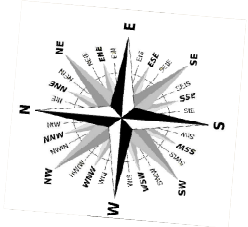
*Se viver é conhecer, é preciso que nos conheçamos, para que, a partir de uma narrativa de si, possa trabalhar o processo de conhecer, de me conhecer, colocando-me na condição de observador observando, e o observar, implicando-me na produção de sentidos nessa investigação. Para isso, é necessário falar do passado, mas como falar do passado sem interromper um sonho? Será que realmente vejo meu passado? Como falar do passado sem causar abismos na alma? Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós aumentaram os abismos...*



*Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos – é o gesto com que falam das sereias... Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.*[81]

*Na busca por este passado, inicio aqui a cartografia da minha trajetória de vida, numa tentativa de dizer "por quês", de querer, de querer dizer de, de querer saber o quê, de querer entender como uma vida se transforma, como encontrar palavras que expliquem o "porquê" da transformação ou melhor, da metamorfose. Procuro aqui encontrar palavras para inventar um dizer com elas, numa tentativa de habitar um estado de coisas, para cartografar minhas memórias afetivas, aquela que, segundo Stanislavski, permite ao ser humano lembrar de estados emocionais anteriormente vivenciados (experienced) pela recordação das sensações físicas que o acompanham. E assim explicar minha experiência de vida, como economista, especialista em elaboração de projetos para captação de recursos, que em meus atravessamentos e novos devires, conheceu a arte por meio do teatro, tornando-me captadora de recursos e produtora de um Grupo de Teatro, participando da poética criativa de construção dos espetáculos do mesmo, permitindo-me compreender como se faz o processo de construção produtiva do fazer teatral.*

[81] *PESSOA, 1966, p.3.*

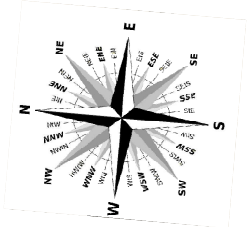


*Se para a Autopoieses viver é conhecer, pode-se considerar que esta teoria foi aplicada em minha trajetória de vida, quando introduzi a arte como algo constitutivo de minha própria existência. Considerando aí toda a complexa rede que me envolve, como a linguagem, a razão e a emoção, fruto das experiências por mim vivenciadas na linguagem, no gestual ou nas relações humanas construídas a partir de então.*

*Enfatizando aqui o trabalho da Autopoieses ou biologia do conhecer na explicação do vivo, ou seja, é uma explicação do que é viver e, ao mesmo tempo, uma explicação da fenomenologia observada no constante vir-a-ser dos seres vivos no domínio de sua existência. Existência determinada por nós, feita à mão, as nossas mãos.*

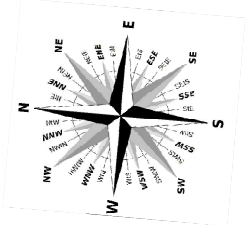
> *Ah! As mãos ... Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... (PESSOA, 1966, p. 22).*

*Mãos que tecem nosso destino e entrecruzam nossas relações com outros seres humanos, num caminho explicativo do escutar no explicar, um escutar que faz referência a entes que existem independentes de mim, mas que, podem ou não, influenciar no meu pensar, no meu agir e no meu existir, isto é, um modo de explicar o que vivemos como o fundamento do nosso viver.*



*Para Maturana, nós explicamos nossas experiências com nossas experiências e com as coerências de nossas experiências. Ou seja, explicamos nosso viver com nosso viver e, nesse sentido, nós, seres humanos, somos constitutivamente o fundamento de tudo o que existe ou que pode existir em nossos domínios cognitivos. Assim, todos nós, seres humanos, e independentemente de estarmos ou não conscientes disso, somos co-criadores no fluir das realidades variáveis que vivemos, mas os artistas estão numa situação bastante peculiar. Os artistas são poetas da vida cotidiana que, mais do que outros seres humanos, agem com projetos intencionais e, portanto, o que fazem para o curso da história humana não é normalmente trivial. Os artistas, como poetas da vida cotidiana, vêem ou captam as coerências do presente que a comunidade humana à qual pertencem vive, revelando-as, de acordo com suas preferências e escolhas de um modo de viver.*

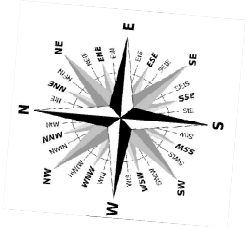
*Assim, venho tecendo meu destino, me (re) fazendo, me alterando, me tornando outra, fazendo minhas escolhas, em busca de uma possível verdade manifestada na transparência da alma. É este caminhar que venho te contar, o movimento da minha alma que, em minhas confissões, posso até cometer omissões nos fatos, transposições, erros de datas, mas não posso me enganar sobre o que senti, nem sobre aquilo que meus sentimentos me levaram a fazer e, é principalmente deles que venho tratar aqui, em uma narrativa que faz referência à minha história individual, que no meu percurso fui entrelaçando com outras histórias de vida, em relações que me compõem, me decompõem ou me modificam, em minhas*



*próprias partes ou em outras partes vindas do exterior, em relações que me afetam e interferem no meu agir.*

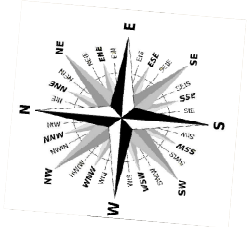
*Assim, venho te contar uma história que não foi dita e nem contada, um falar de mim com verdade, em uma escrita que habita a região do impossível, do indizível, fazendo ecoar um desassossego de uma história que tem início há 51 (cinqüenta e um) anos aqui, em Belém do Pará, de uma forma não muito tradicional para a época, pois minha mãe, dona Terezinha, uma jovem cabocla vinda do interior, mais precisamente do município de Curuçá, chegou à capital com o sonho de se tornar enfermeira e, para isso, teve que morar na Escola de Enfermagem Magalhães Barata, já que os parentes, que por aqui habitavam, não podiam abrigá-la.*

*Nasci de uma produção independente e fui criada somente por minha mãe, até completar cinco anos de idade. Em 31 de janeiro de 1970, ela casou com o amor de sua vida, cabe aqui um detalhe interessante que vale a pena registrar, eu fui dama de honra deste casamento. Pois bem, este senhor tornou-se meu pai, pai mesmo, àquele que dá carinho, atenção e seu nome, porque, apartir daí, pude ter o nome pai preenchido na certidão de nascimento, não que essa ausência de nome tivesse feito alguma diferença para mim, mas o certo é que, a partir de então, eu tinha um pai para chamar de meu, o senhor Devenir, um nome extraído da filosofia, que vem se tornar hoje o que sou nessa história que estou te contando, um Devir ou Deve(nir).*



*Cresci como uma criança qualquer, muitas brincadeiras na rua, ou melhor, na Vila São José, localizada na Avenida Pedro Miranda, que ainda hoje abriga minha família, mas por ser vila, nos permitia maior liberdade para as brincadeiras externas à nossa casa. Sempre peralta, vivia machucada, pois minhas brincadeiras não eram com bonecas e sim, subir em árvores, brincar de pira, empinar papagaio, entre outras brincadeiras que me garantiam vários joelhos ralados e muitos hematomas. Mesmo crescendo, como outra criança qualquer, enfrentei várias limitações quanto a alguns afazeres, como dançar, cantar ou representar papéis em peças de teatro na Escola, isso porque minha família é evangélica, congregada à Igreja Evangélica Assembleia de Deus.*

*A adolescência chegou e a proibição com as "coisas do mundo", se tornou um impedimento para mim, não podia ir às festas de aniversário, porque tinha música e eu não podia dançar e se o fizesse iria arder no fogo do inferno. Enfim, foram tantos cerceios que não tenho muitas recordações de minha adolescência. Comecei a trabalhar muito cedo, aos dezessete anos, tive que parar os estudos, foi quando me tornei bancária, profissão que exerci até os meus trinta anos, em 1995, quando tive meu primeiro filho, o Uriel. A partir daí, resolvi abandonar esta profissão que me escravizava para retomar meus estudos, já que o havia abandonado em função do excesso de horários de trabalho.*



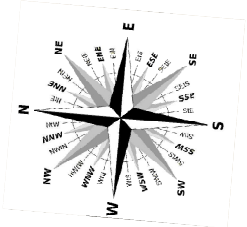
*Tornei-me economista no final de 1999 e no início do ano 2000 já era professora do ensino superior, na mesma Instituição em que me formara, a Universidade da Amazônia – UNAMA, foi uma experiência inusitada, daquelas que só acontecem uma vez na vida, a Instituição estava contratando novos talentos e como fui uma aluna considera exemplar, fui escolhida para fazer parte da equipe de docentes daquela casa. Lá, tive uma ascensão meteórica, fui eleita chefe de departamento do curso de Ciências Econômicas, no mesmo ano em que fui admitida; no ano seguinte, 2001, fui nomeada supervisora de Monografia, em janeiro e em agosto, coordenadora adjunta do curso. No mesmo ano, fui contratada pela Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia – FIDESA[82], como captadora de recursos para os projetos por ela administrados.*

*Como captadora de recursos dessa Fundação, fui convidada pela professora Maria da Graça Landeira Gonçalves (*Belém-PA, 18/01/1939 - †Salinas-PA, 16/11/2002)[83] a participar das reuniões do Núcleo Cultural da UNAMA, com o intuito de também captar recursos para os projetos culturais do Núcleo, do qual fazia parte o Setor de Artes Cênicas e Musicais, coordenado pelo, professor e diretor teatral, Paulo Santana, foi quando conheci o teatro, ou melhor o diretor, por quem me apaixonei.*

---

[82] *Entidade privada sem fins lucrativos, instituída em 1997 pela União de Ensino Superior do Pará, mantenedora da Universidade da Amazônia (UNAMA), pelo Centro de Educação Técnica do Estado do Pará e pela Sociedade Civil Colégio Moderno, com o objetivo de desenvolver atividades de pesquisa, extensão e de capacitação de recursos humanos, especialmente na Amazônia, promover a educação, ensino à distância e atividades artístico-culturais, visando o desenvolvimento da qualidade de vida e o saber do homem da Região.*

[83] *Socióloga. Foi aluna de Florestan Fernandes, Fernando Henrique e Ruth Cardoso. Coordenadora das ações culturais da UNAMA. Uma das Mantenedoras da Universidade.*



*Flertamos por algum tempo e, em menos de seis meses, já estávamos com um relacionamento consolidado, e o que antes me causava repulsa, a arte, exerceu seu poder transformador em mim.*

*Um poder transformador que já não sabia o que era sonho e o que era realidade, um torpor de emoções que me encheram a alma de risos, assim, não queria mais outro viver, pois era um viver intenso, tal qual àquele do Marinheiro de Fernando Pessoa que já havia te falado, aquele que à voz da segunda irmã sussurra:*

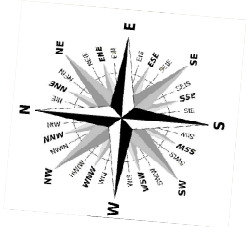
> *Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... Ó minhas irmãs, minhas irmãs... Há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse... Qualquer coisa que explicaria isto tudo... (PESSOA, 1966, p.13).*

## *REFERÊNCIAS*

*ANDRADE, Claudia Castro de. A Fenomenologia da Percepção a partir da Autopoieses de Humberto Maturana e Francisco Varela.* ***Griot – Revista de Filosofia,*** *Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), V. 6, n. 2, dez. 2012.*

*AVELAR, Rômulo.* ***O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural****. 2ed. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.*

*BACHELARD, Gaston.* ***O Direito de Sonhar****. Trad. José Américo Motta Pessanha,*



*Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Maria Isabel Raposo. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.*

*CARREIRA, André.* ***Teatro de Grupo: conceitos e busca de identidade.*** *In: Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, 08 a 11 de outubro de 2003: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2003.*

*DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert.* ***Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si.*** *Rio de Janeiro: NAU/ Editora PUC-Rio, 2009.*

*GARCIA, Breno Filo Creão de Sousa.* ***Do movimento Fugitivo ao Criador – A Metodologia Elemental Aplicada à Minha Pesquisa Poética.*** *Artigo apresentado à disciplina Movimento Criador, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.*

*GARCIA, Gabriel Cid de. O Devir-Eu de Fernando Pessoa.* ***RCL | Convergência Lusíada****, n. 28, julho - dezembro de 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/260122090>.Acesso em: 20/11/2016, às 8h10.*

*MATURANA, R., Humberto, 1928 – .* ***Cognição, ciência e vida cotidiana.*** *Organização e tradução Cristina Magro, Victor Paredes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.*

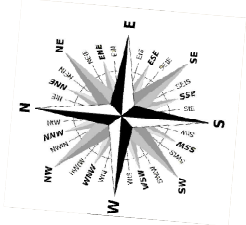
*MOREIRA, Eidorfe.* ***Ideias para uma concepção geográfica da vida****. Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 2012.*

*OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de; PARAISO, Marlucy Alves.* ***Mapas, dança, desenho:*** *a cartografia como método de pesquisa em educação. Revista Pro-Posições. V. 23, Nº 3. P. 159-1978. Set./Dez. 2012.*

*PESSOA, Fernando, 1988-1935.* ***O marinheiro:*** *drama estático em um quadro. (introd. de Petrus). Porto: Arte e Cultura, (D.L. 1966).*
*PESSOA, Fernando, 1988-1935.* ***Livro do desassossego****. São Paulo: Cia das Letras, 1999.*

*PESSOA, Fernando, 1988-1935.* ***Na floresta do alheamento****. Arquivo Pessoa. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1949>. Acesso em: 30/04/2017 às 10h30.*
*PESSOA, Fernando, 1988-1935.* ***Obra poética de Fernando Pessoa****. Volumes I e II. Rio de Janeiro: Fronteira, 2016.*

*PESSOA, Fernando, 1988-1935.* ***Poesias****. Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995): 97.*



*FONSECA, Tânia Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia; MARASCHIN, Cleci, (Org.)* ***Pesquisar na diferença: um abecedário****. Porto Alegre: Sulina, 2012. 261 p.*

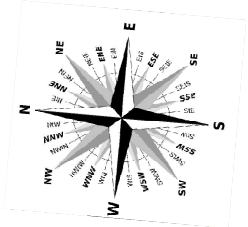
*ROLNIK, Suely.* ***Pensamento, corpo e devir.*** *Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada no Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Pesquisa da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.*

*ROUSSEAU, Jean Jaques.* ***ConfissõesI, II****. Tradução de Fernando Lopes Graça. Lisboa: Portugália, 1988.*

*SEEMANN, Jörn.* ***Tradições Humanísticas na Cartografia e a Poética dos Mapas****. Disponível em: http://www.academia.edu/1952877/Tradi%C3%A7%C3%B5es_Humanistas_na_Cartografia_e_a_Po%C3%A9tica_dos_Mapas. Acesso em: 17 de jun. 2017.*

*SOUZA, Elizeu Clementino de (Org.).* ***Autobiografias, histórias de vida e formação:*** *pesquisa e ensino. Prefácio, Maria Helena Menna Barreto Abrahão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.*

*SOUZA, Yorrana P. Maia de. CARTOGRAFIA DE SI: o processo de criação através dos territórios particulares e compartilhados no Instagram. 11º P&D Design – Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Blucher Design Proceedings, volume 1, número 4, novembro de 2014.*



## Por onde se andou, onde se encontra, onde chegará?

Thaís Karina Souza do Nascimento[84]

thaisksnbailarina@gmail.com

Sei de onde parti,

Não sei onde aportarei.

Mas até chegar ao prumo,

Que magia o rumo.

As pedras no caminho, que do tropeço

Levam-me a um recomeço.

Das flores no caminho,

O sorriso

De quem ousa bailar a valsa triste

Ao som dos bandolins.

Trilha Clara sua andança

Como criança

Que sonha na ponta dos pés,

Com um mundo onde não é revés...

Thaís

[84]Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará - PPGArtes/UFPA (2016).

## 1 - Idas e vindas do tempo:

Passado, presente e futuro, irmãos travessos que brincam de escrever e contar histórias, fraternos frutos do tempo. Tempo, este ente...

> A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundeza indefinida onde o "presente" recomeça o "passado", mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo (BLANCHOT, 2005, p. 23)

Tempo num círculo infinito, quando presente ora se metamorfoseia em passado e este fala de um futuro porvir de possibilidades.

Era 14 de março de 2008, no Templo Central da Assembleia de Deus, os formandos da turma de 2004, de Licenciatura Plena em Pedagogia da UFPA, faziam o juramento que marcava o fim do rito que os tornavam pedagogos. Entre eles, havia alguém, uma jovem formanda que estava em crise! Crise por almejar traçar novos caminhos e não os encontrar no Programa de Pós-Graduação em Educação daquela instituição. Para ela faltava sabor no ato de aprender e empreender. Nada lhe apetecia...

> Para que conhecer se não te apetecer?
> Conhecimento é comida,
> Mata fome de prazer e existência.
> De que vale uma comida sem sabor?
> Saboreie, cheire, respire, apalpe, veja, ouça
> Aquilo que te faz viver (Thais)

Ensinar e aprender, conhecer e criar são atos da vida. Contudo, se não há prazer e deleite é "[...] como a cozinheira que queria oferecer prazer, mas a comida saiu salgada e queimada..." (ALVES, 1994, p. 10). Salgado e queimado era o sabor avassalador daquele momento que, para os outros formandos, era - aparentemente - de puro deleite.

Se passaram quase quatro anos quando, finalmente, ela fez as pazes consigo mesma e com um velho sonho de menina: ser bailarina! Sonho doce, que nasceu por causa de Clara, aquela menina sonhadora e seu "O Quebra Nozes".

Não foi um início fácil, com 27 anos, seu corpo andava adormecido, como uma borboleta que acabou de sair do casulo e - inexperiente - não sabe como bater suas asas e voar. Tão irônico, que seu primeiro passo, no mundo bailarinístico, fosse exatamente fazer borboleta com suas pernas/asas, tão fechadas como eram.

Seu corpo ia, aos poucos,tateando aquela realidade, era como se ela voltasse a ser aquela menina que queria bailar como Clara,mas logo veio o choque de realidade:"Em vez de princesas, vocês parecem ogras [...] Quer colar? Pelo menos cola direito"!

Iniciar numa turma infantil [ao invés de numa turma de ballet adulto, onde quiçá entre "iguais", prevalecesse a solidariedade de quem busca o mesmo sonho] a levou a vivenciar a primazia da perfeição, da busca pelo virtuosismo, da competitividade estimulada nas entrelinhas da "seleção natural" das alunas ideais[85], em detrimento do esforço e avanços

[85] "[...] race horses ['cavalos de corrida'], que com menos esforço, rapidamente chegam ao topo, ultrapassando os 'cavalos de trabalho'" (WULFF, 2008, p. 13).

significativos das simples mortais[86], que não eram reconhecidos. Os gritos do professor, os risinhos e cochichos das "coleguinhas" de turma, sua dedicação não reconhecida, poderiam ter feito com que desistisse, afinal, tinha tudo para odiar o ballet. Todavia, o sonho permanecia reverberando em seu ser, ela via poesia no bailar...

> Cuidado!
> Não se resigne a falar
> De suas agruras vividas
> Somente.
> Como não falar da parte
> Fundamental de um todo?
> Entre amarguras e imaginários
> Existe um imenso caminho,
> Construído de possibilidades (Thais)

Jamais passou por sua mente ser profissional da dança, muito menos lutar por uma nova formação acadêmica. Entretanto, a descoberta da existência da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) e do Curso Técnico em Intérprete Criador em Dança, trouxer de volta para sua vida o sabor do novo, acendeu a chama que se apagou, diante daquela crise "acadêmico-existencial".

Pisar e viver naquela casa foi, para essa sonhadora, uma necessidade, como uma tentativa de criar um sentimento de pertencimento, uma identidade do ser bailarina, pois não se achava digna deste adjetivo.

---

[86] "[...] workhorses ['cavalos de trabalho'] que trabalham longas horas e, eventualmente, obtêm sucesso" (WULFF, 2008, p. 13).

Na construção dessa identidade, vários paradoxos convergiam; da alegria da descoberta do novo em seu corpo a

-"Às vezes você escolhe a dança, mas a dança não te escolhe".

De olhares de possibilidades a

-"Se tiver uma contração, se tiver um rolamento e se mudar o estilo de música, não é mais ballet".

Da liberdade de dançar um sonho a

- "Olha como o ballet é fechado, quadrado e não permite liberdade de expressão, não responde mais às necessidades da contemporaneidade".

Paradoxos que a levaram num limiar no qual ou desistia ou seguia em frente. E, para seguir em frente, olhou para o passado. O que os mais de 600 anos de história do ballet poderiam lhe contar? Da sua origem, sua função sociocultural, o desenvolvimento da sua técnica e estética e sua consolidação, enquanto gênero de dança teatral ocidental. Emerge, então, a bailarina pesquisadora!

O que te causa paixão, suspiros?
O que lhe tira o sossego?
Que fenômeno é este
Que te chama como canto da sereia? (Thais)

Ela olha para o passado em busca de pistas, nuances de movimentos de mudança e permanência, ruptura e ressignificação construídos por bailarinos e mestres que desejavam uma dança que se adequasse ao seu tempo e anseios. Será que o ballet pode mudar?

De volta ao presente, se aprofunda no entendimento da estrutura do ballet, buscando vivenciar a técnica, não como fim

em si, mas um meio passível de reflexões: como esta atravessa seu corpo e que rastros deixam? Quais são suas potencialidades?

Se esmera no estudo da teoria e prática, como forma de aperfeiçoar-se. É aquela que chega mais cedo no estúdio de dança, se aquece, alonga e parte para o treinamento, depois, é a última a sair, após revisar o ensinado/aprendido do dia.

De olhares para o passado, ao entendimento da práxis balética no seu corpo presente, buscando ressignificações futuras pelo direito de dançar, o que a faz sonhar, pelo direito de escrever poesia com as pontas dos pés.

> O ponto é que "bailarinos pensantes" não têm o que é considerado o "corpo ideal" e, portanto, um "talento natural", no que se refere à "suavidade das articulações e à musicalidade". Mas eles possuem a "mentalidade certa", o que significa que estão fortemente comprometidos com o trabalho. Com o tempo, eles alcançam "vitórias de trabalho". Discutindo a relevância das proporções corporais específicas de atletas e pianistas, Blacking (1977, p. 23) observou que "uma qualidade misteriosa como a determinação ou a vontade pode ajudar um corpo menos adequado a desempenhar melhor do que o esperado (WULLF [2008], 2017)[87]

Pensar que o ballet está além do trabalho corporal, pressupõe um corpo pleno, sem divisões (corpo, mente e alma como um todo), bem como exige uma postura reflexiva para além da estrutura palpável do ballet (técnica, estética, corpo ideal) alcançando os determinantes que tecem tal estrutura.

---

[87] A citação consta sem o número da página, pois o texto de Helena Wulff constará no novo livro organizado pela professora Giselle Guilhon, a ser lançado em 2017.

Quem é essa bailarina que anseia navegar por entre esses determinantes e, quem sabe, arrebentar alguns pontos, manter outros e tecer novas possibilidades de desenhos? Basta saber que ela escreve sobre idas e vindas de um amor pelo ballet, que nem tempo, circunstâncias e pessoas puderam aplacar. Ela escreve sobre si...

## 2 - Escrevendo um diário:

Um corpo como páginas
De um livro há muito esquecido,
Incompleto, imperfeito.
Presente pleno de futuro,
Marcado de memórias.

Thais

Desejava escrever um diário, para recriançar hábitos de antes. Recriançar a época que brincava de escrever, quando olhava para dentro de mim: voa infância de fantasias, corre adolescência de incertezas. O hábito se perde... Mas hoje, quem dera me metamorfosear em um palimpsesto[88], dar lugar ao novo.

> Nestas marcas próprias do contemporâneo, de fronteiras e territórios fluídos, a paisagem pode ser construída em caminhos que se tecem entre relações corpóreas-conceituais, afetos em realimentação com ficção e imaginação (SOARES, 2012, p. 2)

Aqui, paisagem se constrói como um entre lugares, um entre bordado por traços identitários, do ser que se desconstrói, se

[88] Papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro.

reinventa como obra do desejo. Desejo de ser bailarina, apesar dos "en dedans", das pernas além de 45º, do corpo ainda por se descobrir. É, na busca de novos caminhos que passado, presente e futuro se entrelaçam para descobrir o que há do lado de lá.

> Tais caminhos só podem se dar na incerteza, pelos desvios: não há como definir uma perspectiva, pois são incontáveis as visões, sensações, sonoridades e relações emergentes e imprevistas que se dão no espaço-tempo das paisagens percorridas e vividas. Trata-se da busca das possibilidades de uma estética - ou arte-vida - libertária e emancipadora, de desanestesia dos sentidos, acuidade do pensamento, transformação de subjetividades, escondicionamentos plural (SOARES, 2012, p. 2-3)

Por acreditar que a arte se faz pelo modo como a pensamos, por imaginar um ballet poético, feito de trocas, de corpos diferentes atravessados por uma mesma técnica, vivenciando sensações, transformações, potencialidades, escrevo e sigo escrevendo minhas histórias de corpoescrita, dançando com as palavras.

> Quem é a bailarina
>
> Que escreve balleteando
>
> E Balletea escrevendo?
>
> Que brincadeira é essa
>
> De presente, passado e futuro porvir?
>
> Bailarina se faz de alma,
>
> De pensamento /corpo,
>
> De desejar...
>
> De sonhar-te tanto
>
> Te faço paisagem em mim (Thais)

Paisagens da memória são forças motrizes da construção de sonhos. E de sonhos, desejos, histórias e reflexões se escreve esse diário.

Páginas escritas por uma alma jovem amante de coisas antigas. Recorda os prazeres da menina que gostava de ir "lá em baixo"[89] de mãos dadas com a mãe e ao passar pelo belo Paris N'América[90], logo se imaginava uma linda princesa em seu castelo. Na volta tinha que sentar na janela[91] para ver o rio passar.

Gosto de histórias, minhas preferidas eram contadas por minhasaudosa avó materna, narrativas que falavam de nossas raízes.

> Onde ela finca os pés?
> E seus galhos onde tocam?
> Qual o cheiro do fruto porvir? (Thaís)

Gosto de filmes antigos de Charles Chaplin a "E o Vento Levou", sem esquecer de "Cinema Paradiso" e "The Red Shoes", claro! Com esses filmes aprendi a amar scores. Meus compositores favoritos são John Williams e Ennio Morricone, que hoje me são grandes companheiros de criação em dança. Foi ao som de meu

---

[89] "Lá em Baixo" era uma expressão popular belenense que significa ir ao Centro Comercial de Belém, onde se concentram a Feira do Ver-o-Peso, o Mercado de Peixe, O Mercado de Carne e as lojas de variados produtos, funcionando em casarões centenários. Tal expressão caiu em desuso com o advento dos shoppings centers.

[90] Herança da belle époque, instalada no bairro da Campina, foi o primeiro estabelecimento registrado na Junta Comercial do Pará, sendo pioneira no quesito magazine com venda de roupas, maquiagens e artigos de luxo vindos de Paris para as mulheres da elite seringalista. Hoje abriga uma tradicional loja de tecidos.

[91] Do ônibus.

querido John que balleteei pela primeira vez, em um palco qualquer, vida afora.[92]

Falando em dança, tudo começou numa madrugada, andando na ponta dos pés, para não acordar meus pais, me aventurando a ligar a TV e descobrir que estava passando um mundo de sonhos chamado ballet[93]. Mal sabia que, naquele dia, encontrara mais uma coisa antiga para amar.

Escrita balleteante, diário de um corpo ou seria meu corpo o próprio diário de páginas cruzadas, no ir e vir do tempo? Uma escrita etnobiografada habitada por paisagens da memória, tatuada de tinta, caneta e um desejo de ressignificar.

> A premissa da etnografia não é só olhar, escutar e escrever; é também, fazer do corpo instrumento do exercício etnográfico. Eu argumento que o corpo deve estar empenhado em realizar a descoberta de **Sie** a descoberta do **Outro**. Ouso propor aqui algo mais ampliado: é preciso colocar o corpo à prova. O que isso significa? O fazer etnográfico deve ser acompanhado da experiência desse pesquisador que se deixa afetar, deixando que seus sentidos sejam remodelados [...] O como se permite ao pesquisador descobrir-se de forma mais intensa na pesquisa de campo [...] É porque o campo me afeta, e me afeta corporalmente, que este texto cria sentindo (FERREIRA, 2013, p. 280, grifos da autora)

Mas do que instrumento do exercício etnográfico, aqui, meu corpo é o próprio fenômeno etnobiográfico, na descoberta de **Si**, ao se deixar afetar por este **Outro** dito cujo chamado ballet clássico. Uma escrita autoetnográfica é como um

---

[92] Era "Hedwig's Theme" tema principal dos filmes da franquia Harry Potter. A coreografia era "Arco-íris", do Espetáculo "Para além do oceano" da Escola de Dança Ribalta, em 2011.

[93] Era o Ballet de repertório "O Quebra Nozes".

> [...] projeto metodológico engajado na evocação das experiências corporificadas, onde, a escrita performática pode ser utilizada enquanto ferramenta para descolonizar a produção de conhecimento acadêmico (ROSA, 2015, p. 2).

Autoetnografia de um corpo livro, firme e tenso pelo pouco manusear "Esperando dobras e quebras"[94].

> Dividindo o espaço com preparações
>
> Para o futuro com a ironia da economia.
>
> Futuro e passado partilhando a mesma rodovia.
>
> Livrocorpo sempre mostrando, na sua história, evoluções.[95]

> Corpo e livros estão abertos.
>
> Face e página.
>
> Sangue e tinta.
>
> Ponta dos dedos, debrum do rebordo.
>
> A superfície do limite de cada página é tão macia
>
> As marcas d'água são como veias fluídas.
>
> As páginas são tão harmoniosas na sua proporção
>
> Que desarmonia em seu conteúdo é impossível.[96]

Um corpolivro porque é escrito de vida, um pensamento corporificado. A necessidade de ressignificar o ballet que tanto desejo viver, me levou a escrever. "Diário de uma bailarina:

---

[94]Trecho do "Livro do Inocente", o segundo dos 13 corpolivros escritos no filme "Livro de cabeceira", citado por Raffaelli (2005, p. 9).
[95]Trecho do primeiro corpolivro "A Agenda" (RAFFAELLI, 2005, p.8).
[96] Trecho do sexto corpolivro "O Livro do Amante" (RAFFAELLI, 2005, p.16).

histórias, reflexões e possibilidades", o qual narra as marcas que me trouxeram a este movimento, marcas que, para Rolnik (1993), se fazem no plano invisível onde:

> [...] há uma textura (ontológica) que vai fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando novas composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem os contornos [...] cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se faz em nós [...] Ora, o que chamo de marcas são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir de composições que vamos vivendo (ROLNIK , 1993, p. 2)

Tais marcas, quando atraídas por ambientes onde encontram ressonância, voltam a reverberar num novo estado de violência, no qual o corpo produz novas conexões e diferenças como num eterno estado de desassossego. (ROLNIK, 2013).

Assim, das marcas de um sonho de infância forjado no imaginário, como artifício potencializador das práticas humanas[97], ao choque proporcionado pela vivência tardia do ballet [padronização de corpo, de técnica, de estética do processo de ensino e aprendizagem, da imagem do ser bailarina] levou-me a um desequilíbrio, um limiar onde meu modo de pensar e agir o/no ballet ganha novos contornos.

[97] Maffesoli (2001).

No que consistem estes contornos? Trata-se de um movimento de ressignificação do ballet. Tal objeto/fenômeno possui uma natureza conceitual baseada em dois fluxos, aparentemente contraditórios, a permanência e a ruptura.

A permanência é o chão, o lugar, o território onde nasce a ressignificação, é a base da qual se parte - neste caso, a tradicionalidade balética (conjunto de padrões de repertório, de técnica, de estética, de corpo construídos entre os séculos XVIII e primeira metade do século XX). Já, a ruptura é o desejo de mudar para o intuito de permanecer, ou seja, não no sentido de romper com a base e criar algo novo, antes, no sentido de metamorfosear a forma de pensar e agir sobre este chão onde se pisa.

> Como num relacionamento amoroso,
>
> Às vezes
>
> Precisamos mudar
>
> Para permanecer juntos. (Thais)

Ressignificar o ballet, aqui nesta escritadança, é um ato de sobrevivência de uma bailarina "outside"[98], que ousa mudar sua forma de ser e estar no mundo, altamente padronizado, da dança clássica. Trata-se da necessidade de buscar o entre lugares, criar pontes interligando paisagens possíveis, tecer traços identitários possíveis do ser bailarina.

> Em outras palavras, o sujeito engendra-se no devir: não é ele que conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar um sentido que permita sua existencialização - e quando mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência (ROLNIK, 1993, p. 3)

A geográfica desse fenômeno se circunscreve no seu corpo/pensamento atravessados pelo reverberar das marcas de um

---

[98] Fora dos padrões canônicos do ballet.

passado, transformadas pela vivência no/com o ballet, originando estados inéditos. Ele se faz no espaço-tempo do ir e vir da memória de um sonho como força motriz de um ato e experiências vividas no dançar do tempo, gerando um porvir de possibilidades.

Marcas,

Rastros,

Cicatrizes!

E uma fome de gritar... (Thais)

Um grito preso na garganta, de atos que acredito serem possíveis. Possíveis de ensinar e aprender, possíveis de corporificar, possíveis de tecnizar e estetizar, possíveis de manter e romper numa mesma pirueta. Mostrar para o perfeito, que não há nada errado em ser imperfeito. Gritar: isso é ballet sim senhor!

Dançar é fazer sonhar,

Não me diga que não posso!

Quero balletear entre o imperfeito e o perfeito,

Entre Apolo e Dionísio, quero apolodionizar...

Entre, entre, entre, preciso gritar para romper as amarras!

Por que escolher entre balletear e contemporanizar?

Quem decidiu por mim que tenho que escolher um ou outro?

Meu balleteio é contemporâneo,

Porque meus anseios são hoje e agora, já...

Era passado, continua sendo e será sempre.

Desejo dançar no entre e

Escrever o meu ballet (Thais)

Dialogar com as marcas de minhas histórias. Contá-las, narrá-las, perguntar onde doem, ondem gritam, onde sonham... Algumas são cicatrizes que doem e quero berrar. Outras são como desenhos, como tatuagens e, quando passeio nos seus contornos e observo suas cores, devaneio meu balletear. Mas, o que balletear? É o pensar/fazer ballet, é teoria/prática imbricadas: práxis ballética.

Práxis ballética é balletear. Bailarinos não são ensinados a balletear, são ensinados a executar, a seguir um modelo a ser imitado. Quando percebi que estava balleteando? Quando quis gritar e não tinha quem me ouvisse. Foi, então, que olhei para a História do ballet e vi que outros gritaram e se fizeram ouvir, no seu tempo ou no seguinte. Outros que ousaram balletear: como as bailarinas La Fontaine, as Maries Sallé, Camargo e Taglione. Outros mestres/coreógrafos de ballet como Jean-Georges Noverre, Michel Fokine e Nijinsky (este também bailarino). Por que essas histórias e não outras? Porque visualizo nelas o entre, o romper para permanecer.

Diálogo permeado pelas contribuições dos historiadores Mendes (1987), Caminada (1999; 2008; 2010), Bourcier (2001) e Homans (2012), das antropólogas da dança Kealiinohomoku (2013 - 1969-1970; 1998) e Kaeppler (2013 [1997]) de autores que abordam a etnografia e a autoetnografia como Ramos 2007, Rosa (2015) e demais que ajudam a pensar a tradicionalidade ballética como Foucault (1987), Schechner (2006), Lima (2013), Sampaio (2013), Baldi (2014;2015) e Ferreira (2015).

Tal movimento de ressignificação do ballet, se inscreve no entrecruzar poéticodançado da autoetnografia e cartografia, tendo como campo de pesquisa os mapas das marcas no/do si. Aparentemente, um ato solitário, mas nos seus entornos e entres existem vozes evocadas das marcas da experiência. Assim, baseado nas reflexões do ir e vir da história do ballet e de minha própria história, busco por potências geradas por uma nova forma de pensar e agir esta dança.

*Um corpolivro, um diário,*

*Marcado de histórias*

*E diálogos dançantes.*

*Buscando um eterno porvir a ser (Thais)*

## *3 - Sobre imagens e marcas:*

*Seguindo rastros desse movimento, surgem imagens que pensam, fotobiografias que revelam o ecoar de memórias, num esforço arqueológico de cavar camada por camada, vasculhando os entres, os lados, em cima e no fundo, desvendando entrecruzamentos de emoções, sensibilidades, fragmentos de uma vida. (BRUNO, 2010).*

*(Minhas sapatilhas de pontas).*

*Se há algo que habita o imaginário do ballet e os sonhos de muitas aspirantes à bailarina, é a sapatilha de pontas. Desde Marie Taglione, bailarinas deslizam etéreas nas pontas dos pés, escondendo entre passos e expressões, a dor. De igual forma, entre - sempre o entre - calos, bolhas, unhas encravadas, joanetes e*

sapatilhas que não encaixam bem, existe o sacrifício, o motivo pelo qual se escolheu a dança, como forma de ser e estar neste mundo, que para cada bailarina é algo único.

Não tenho palavras para descrever porque danço, simplesmente tenho que dançar, como no famoso diálogo entre Victoria Page e Boris Lermontov:[99]

> Lermontov: Por que você quer dançar?
>
> Vicky: Por que você quer viver?
>
> Lermontov: Bem, eu não sei exatamente o porquê, mas ... devo.
>
> Vicky: Essa é a minha resposta também.

Tenho uma relação de amor com minhas sapatilhas, foram, até aqui, 8 pares. Cada uma conta um pouco de minhas histórias, das aprendizagens, das dificuldades, das alegrias, das dores, dos preconceitos, dos esforços, da dedicação, dos sonhos. Tirando o primeiro par, que se desfez no/com o tempo, guardo cada par que usei, simplesmente, não posso me desfazer delas, são pedaços de mim. A força desta imagem habita nas marcas deixadas, nas lembranças que evocam.

> Atribuindo às imagens o lugar onde se pode tirar, como nos diria Didi-Huberman (2003), emoção e bocados de memória, imaginação e bocados de verdade", o movimento seria como aquele de quem procura, nos termos de Aby Warburg (2000), "o fluxo invisível" daquilo que se passa **entre** as coisas e as tornam "tesouros sobreviventes". As imagens, para as narrativas, são sempre questões, possuem vida, se

[99] Personagens do filme "The Red Shoes", de 1948, vividos pela bailarina Moira Shearer e o ator Anton Walbrook.

> movimentam e se metamorfoseiam (BRUNO, 2015, p. 407, grifo meu)

O primeiro par quebrou[100] muito rápido, usei por pouco tempo, contudo, quando me recordo daquela "partner estudante"[101], a imagem que ela evoca é a sensação negativa que senti - ante um olhar contrariado[102] - e uma semana depois da primeira aula torci o tornozelo esquerdo e fiquei dois meses deprimentes longe da dança.

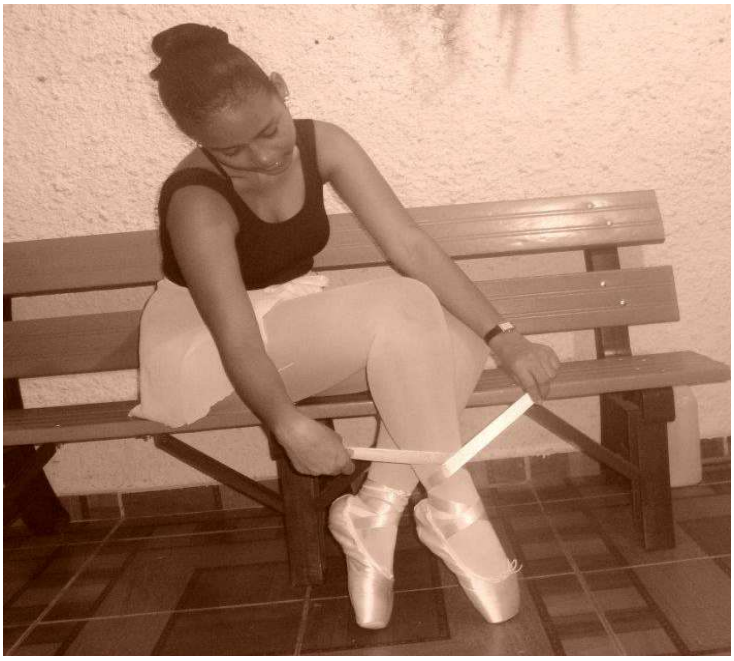


Foto tirada em casaapós chegar de minha primeira aula de pontas, em 24/03/12. Única lembrança da primeira sapatilha.

O segundo par[103] me fez perder as unhas dos dois dedões e lá se foram mais quatro meses longe das aulas de pontas. Mas, "E nossa história, não estará pelo avesso assim, sem final feliz.

---

[100]Quebrar é uma expressão usada para dizer que a sapatilha se moldou aos pés. É um paradoxo, pois ao mesmo tempo que fica perfeita para o uso, logo fica mole demais e precisa ser descartada.

[101]Modelo de sapatilha da marca Capézio.

[102]Se acreditas em "olho gordo"...

[103]Uma "Cecília Kerche"[103], também da Capézio, uma sapatilha com o box mais largo - tentativa de aliviar as dores nos dedões pés.

Teremos coisas bonitas prá contar..." (Renato Russo). Desde que encontrei a "Aurora"[104], desfrutei de novas aprendizagens da técnica de pontas[105] e do autoconhecimento do meu potencial corporal[106], assim cada par de sapatilha evoca uma, duas, várias lembranças, recordações, marcas. Marcas que constituem esse corpo que balletea, marcas que contam histórias. (NARDIN, 2015).

Contar/narrar cada marca/cicatriz/rastro/desenho, ouvir suas histórias e como cada uma delas me afetam e seguem me transformando, foi o movimento que me trouxe a este diário. A volição de viver o ballet, apesar das pernas "en dedans" ou os pés que não esticam totalmente ou a pirueta cambaleante... desejo balletear num mundo, onde o grau e a força com que se sustenta as pernas, não determinem mais quem pode ou não dançar ballet, um lugar no qual sonhos não sejam deixados para trás por uma fala que fere.

Por que estou aqui? O que me move? O que me força a pensar e criar? Estou a escrever pelas sensações de cada descoberta corporal, pelas novas aprendizagens, pelo frio na barriga, no momento da coxia, à poesia dançada no palco. Escrevo por cada fala que me instigou a repensar a tradicionalidade ballética.

Não cabe mais aqui a tentativa de me encaixar no imaginário da bailarina clássica, mas ser a diferença que habita e se move pelos entres. Estou aqui e lá... Ora necessito encontrar o

---

[104]Modelo de sapatilha da marca Só Dança.

[105]Aprendi onde a sapatilha deve "quebrar" [ou seja, onde ela deve se moldar no pé, neste caso bem na curva do calcanhar], jogar o equilíbrio para os primeiros dedos para tirar melhor proveito do meu "en dehors" e encontra meu eixo.

[106]Tenho pouca flexibilidade e força nos pés, por isso preciso de uma sapatilha de resistência macia à normal e gáspeas curtas em formato de "U", para facilitar o trabalho de "meia-ponta/ponta.

caminho da coluna neutra e sustentar a postura, ora desejo a força da contração, o mesmo se dá entre saltos e rolamentos. Aqui e lá, permanecer para romper e vice-versa. Ressignificar o ballet não é descrever a partida, muito menos a chegada, antes apreciar o caminho, ceder a curiosidades, experimentar uma bifurcação, ouvir uma batida diferente, construir e desconstruir o meu ballet.

> [...] um pensamento ativo, político, inventivo, uma língua menor, capaz de rasgar ou fissurar aquilo que se mostra como dado, fixo, regular, para então, produzir variações, desmoronamentos, que **não deseje mais o centro, o lugar, mas que invente novas forças**(BRITO, 2013, p. 4, grifo meu).

Assim como não posso e não quero abrir mão das velhas sapatilhas, não posso ignorar o grito das marcas que me constituem. E, fazer algo do clamor de cada experiência é a força que me leva a balletear neste movimento de corpoescrita. Então, o que fazer das histórias que emergem desta escrita?

Colagem de ideias de decoração com sapatilha de pontas.

Fonte: https://br.pinterest.com/.

Para as sapatilhas não ficarem simplesmente guardadas no fundo do armário, busquei ideias de como fazer essas partes de mim se tornarem parte essencial do meu lar. Já pensou, flores nas sapatilhas que me fizeram perder as unhas? Ou uma moldura especial para minha primeira "Aurora"?

Destarte, deixo-me conduzir pelas vozes, falas, gritos, cantos e clamores das marcas em meu corpo, submergindo entre sons, como um sussurro gostoso e berros estridentes. Como emoldurar um sonho ardente? Como colocar flores num processo de ensino e aprendizagem engessante? Como trazer beleza e poesia para lembranças de palavras que machucaram? Como ressignificar uma arte fundada numa tradição constituída num "[...] pensamento

dogmático, que pretende a semelhança, a generalidade, a identidade"[107] ?

## 4- Uma caminhada?

Recordando minha primeira formação acadêmica, aprendi, cartesianamente, que um projeto deve ter um tema, um objeto, uma problemática e uma hipótese que deve ser referendada ou não, e sua escrita jamais poderia ser pessoal.

Com a arte, corporifiquei que pontos de interrogação são o melhor caminho para um processo de escrita, são as dúvidas que movem o moinho do ato de conhecer num vai e vem incessante.

Sei de onde parti
Não sei onde aportarei...

Parti com algumas ideias que, no meio do caminho, se embaralharam, pois alguém me diz: "O mais importante não é onde se chega, mas como você chegou lá". Lá adiante ela volta com outra tirada: "Você pode tudo, desde que tenha argumentos". E lembro de outra voz que disse-me lá atrás: "caminho é método".

Queria escrever um diário para falar do meu relacionamento amoroso com o ballet e, no processo escritodançante, entender qual o teor desse romper para permanecer.

Diário é memória, memória é meio fantasia meio realidade, realidades são construtos que têm um contexto histórico, social e cultural marcantes de um determinado lugar, de uma

[107] Brito , 2013, p. 3.

determinada natividade. Pensei, é etnografia, uma autoetnografia. Lá pelo meio do caminho, senti uma vontade de devanear, de sonhar, de poetizar, queria desviar se possível, tornar o caminho mais sinuosamente dançante. Então, é cartografia. Cartografia? Uma autoetnografia cartográfica? É possível? O que vale são os argumentos... Mejía (2015) fornece pistas de uma avizinhança entre etnografia e cartografia evocando a fabulação do poeta: "Eu escrevo com o corpo, poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede, procure ser árvore". (Barros, 1998, p. 37 apud MEJÍA, 2015, p. 90).

Etno, lugar, pessoas, cultura. Autoetnografia: auto = eu; etno = lugar; grafia = escrita. Qual o lugar [ou entre lugares] da minha escrita? Escrevo, autoetnograficamente, como se minha vida fosse uma colcha de retalhos, onde cada retalho retrata uma experiência, uma marca. Cartografia, poesia, escrita dançante, pensamentos que pulsam de mapas metafóricos: se minha vida é uma colcha de retalhoexperiências, a cartografia é a linha com qual a costuro, ponto a ponto, numa trama balleteante. Quem [ou o que] seria minha agulha?

Incorporando tais avizinhanças, ouço falar de um mapa-biografia que "[...] não é uma viagem sentimental repleta de nostalgia e saudosismo, mas é uma (re) afirmação de que existimos" (SEEMANN, 2012, p.84). E na peregrinação de afirmar tal existência, vale construir o próprio mapa que se torna uma "autobiografia gráfica" (p.84) desenhada por nuances de memórias e experiências, trazendo à tona ideias que norteiam o pensamento.

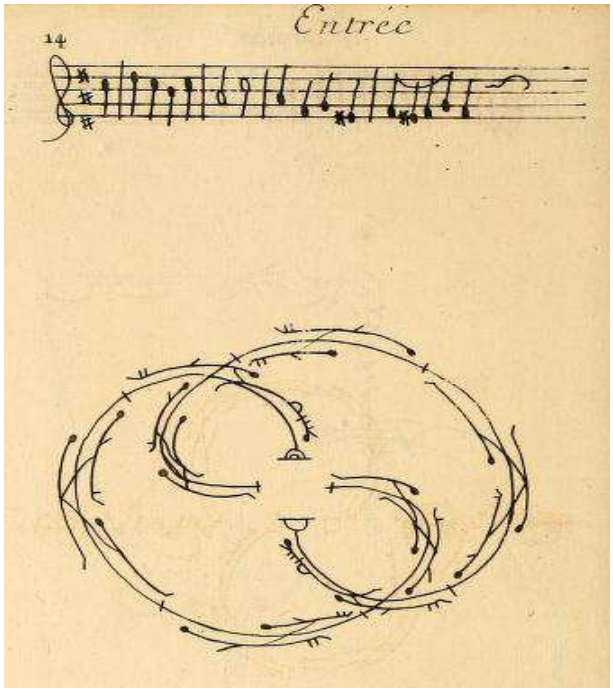
Mas até chegar ao prumo,

Que magia o rumo...

Desenhar meu mapa, um mapa metafórico, poético, norteador. Mas, de onde partir? Seria meu sonho de infância? Qual o rumo? A reflexão em torno de minhas experiências? E o prumo, seria o meu movimento de ressignificação do ballet? Ballet... Meu movimento como uma dança... Desenhar meu mapa como uma coreografia, uma notação de dança. EureKa!

Volto no tempo, a primeira tentativa de tornar eterno algo tão efêmero como a dança, surgiu com a publicação do livro "Choregraphie ou l'art de décrire la dance" de Raoul-Auger Feullet, publicado em 1701, contendo a notação de dança criada por seu professor, o mestre de dança Pierre Beauchamps.

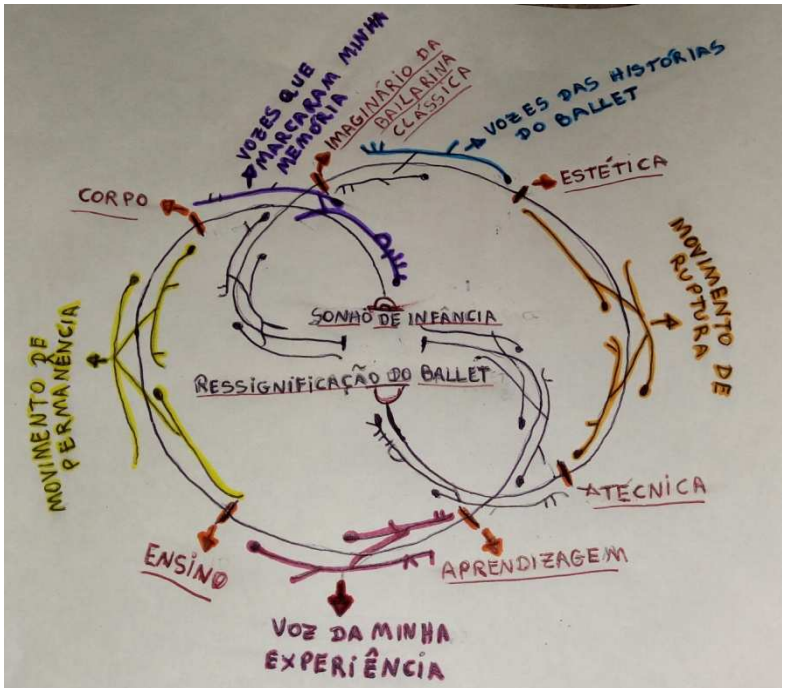
A notação coreográfica perfeita para inspirar meu mapa autoetnográfico seria circular e cheia de entrecruzamentos:




Uma das notações coreográficas do livro de Feullet.

Fonte: http://publicdomainreview.org/collections/choregraphie-1701/.

Inspirada, vasculho em minha trajetória ballética todas as experiências e suas reverberações, reflito onde e qual são os entrecruzamentos:




Seria um mapa poético? Uma notação de dança? A coreografia do meu movimento de ressignificação do ballet?.

Mapear para "[...] captar poemas em movimento" (SEEMANN, 2012, p.89) no ato de pensar uma coreografia que emerge de forças contrárias, que se inter-relacionam para tecer o novo, forjada num sonho recriançado e num desejo de ressignificar. (Re)significar grandezas como o imaginário da bailarina, o corpo, ensino e aprendizagem, técnica e estética, tendo como intercessores as vozes de minha experiência imbricadas com as vozes que marcaram minha memória e as vozes das histórias do ballet.

Quando descobri que estava balleteando, não sabia por onde começar, nem onde terminaria - hoje sei que não termina, sou um ser porvir. Imagino que a potência reinventiva do ballet está no

modo como empreendemos sua práxis: pensar, ensinar, aprender e dançar ballet, como um ato de poesia, de troca de saberes, de vivências corporais e construção de uma autonomia criativa. Bailarinos devem mais que aprender a dançar, necessitam aprender a pensar, a criar, a sonhar, a poetizar. Balletear...

Trilha Thais sua andança
Como criança
Que sonha na ponta dos pés,
Com um mundo onde não é revés...

## REFERÊNCIAS


ALVES, Rubem. **A alegria de ensinar**. São Paulo: ARS Poética, 1994.

BRITO, Maria dos Remédios de. Notas sobre a ideia de intercessores como um conceito na filosofia de Gilles Deleuze: por um teatro filosófico. **Alegra**, nº11 - jun/2013 - ISSN 18085148.

BRUNO, Fabiana. Posfácio: Imagem, sopro de um abismo narrativo. In: KOFES, Suely, MANICA, Daniela (Org.). **Vidas e grafias:** narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2015.

BRUNO, Fabiana.Fotobiografias: por uma metodologia da estética em antropologia. **RESGATE** - Vol. XVIII, No. 19 - jan./jul. 2010, p. 27-45.

FERREIRA, Francirosy C. B. Pesquisadoras e suas magias: uma meta-antropologia. In: DAWSEY, John C.; MULLER, Regina P.; HIKIJI, Rose S. G.; MONTEIRO, Mariana F. M. (orgs.). **Antropologia e Performance**: ensaio na pedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 279-292.

MAFFESOLI, Michel. **Michel Maffesoli:** o imaginário é uma realidade. Entrevista concedida à Juremir Machado da Silva em 30/03/2001, em Paris. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123. Acessado em: 21/04/16.

MEJÍA, Rafael Estrada. Etnografia, cartografia e devir: potencialidades da escritura nas pesquisas antropológicas contemporâneas. In: KOFES, Suely, MANICA, Daniela (Org.). **Vidas e grafias:** narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia. 1 ed. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2015.

RAFFAELLI, Rafael. O livro de cabeceira: o livrocorpo (The pillow book: the bodybook). Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. ISSN 1678-7730, nº 75 - FPOLIS, outubro de 2005.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de subjetividade**, Núcleo de Estudo e Pesquisa da Subjetividade, Programa de Estudo Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, v.1, n.2., set./fev. 1993.

ROSA, Laila. **Do meu canto em viva água**: percepções (ou devaneios poéticos e filosóficos) sobre a criação musical, performance e teorias feministas a partir de "Água Viva: um disco líquido". 2015. No prelo.

SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: JÚNIOR, Eduardo Marandola; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SOARES, Leandra Duarte Lambert. **Caminhar paisagens, transformar sentidos**. 2° Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-graduação em Artes do Rio de janeiro. 2012. Disponível em: https://pelasviasdaduvida2.files.wordpress.com/2012/11/leandra-lambert-caminhar-paisagens-transformar-sentidos.pdf. Acessado em: 15/04/1017.

WULFF, Helena. **Expressão Etérea**: paradoxos do ballet como cultura globalizada, 1998.Traduzido por Giselle Guilhon A.Camargo, 2017.

# GRUPALIDADES E AFETOS NO TEATRO EM BELÉM

Valéria Frota de Andrade

valeriandrade@yahoo.com.br

Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
(Fernando Pessoa, *Não sei quantas almas tenho*)

À procura de um modo de fazer criançar os pensamentos, sou tomada pelo desejo de gaguejar as palavras, para que elas cambaleassem, tonteando a linguagem. No tecer a escrita, sonho criar fissuras por onde possam florescer sentimentos, lembranças, afetos, potências. Sou tentada a brincar um pouco com as palavras, essas danadas que teimam em escapulir quanto mais famintos ficamos delas. Sim, que também podem banquetear generosamente corações apaixonados em longas cartas de amor, ou sangrar impiedosamente quando contrariedades obscurecem o ambiente. Talvez a gente seja as palavras que contam o que a gente é (GALEANO, 1995, p. 16).

É instigante devanear em torno de imagens divergentes habitando numa mesma palavra. Solidão, por exemplo, começa com o sol; em adorar, está a dor. Isso acontece com todos nós, multiplicidades forjam aquilo que às vezes se concebe apressadamente enquanto unidade. Na origem da palavra simpatia, está a comunhão de sentimentos, mas também pode ser o mandingar, aquilo que se faz para conseguir algo. Houve uma época da medicina em que a palavra simpatia explicava a afinidade entre os órgãos do corpo ou seus humores. Afinidade, por sua vez, remete à fronteira com o vizinho ou amigo. Amigo, porém com limite. Já companheiro, diz daquele que divide o pão. Pode também ser aquele que sacia a fome de abraços.

Companhia, então, implica no compartilhar, no conviver, no coexistir, no estabelecer acordos, cujo significado é colocar os corações juntos numa determinada combinação.

Se somos muitos em um só ser, parece incoerente pensar que juntos, muitos podem ser um só. Não podem, a menos que exista algo forte a unir os dessemelhantes. Algo que permita a harmonia na reunião de vários, cada qual com suas próprias incongruências. Essa harmonia não se refere necessariamente à quietude ou ausência de divergências e conflitos, já que existe gente de fogo sereno, que nem percebe o vento, e gente de fogo louco, que enche o ar de chispas (GALEANO, 1995, p. 56). Antes, faz com que fios de cores e texturas muito diferentes se entrelacem num mesmo tecido. Quanto mais coloridos os fios, mais bonito é o tecido. No conjunto, cada ponto se desilumina para revelar uma imagem muito maior. Há uma fusão por meio do despojar-se de um si para projetar-se no outro (MAFFESOLI, 1999, p. 310). Há sempre um jogo entre as singularidades e o comum.

Lembro agora de um bordado que meu pai gostava de fazer. Ele comprava uma grande tela cheia de furinhos, com uma imagem bem esmaecida, que seria preenchida por lãs de várias cores. Num grupo, é como se essa grande tela fosse feita de uma mistura de respeito, confiança, camaradagem, amizade, amor, **afeto**. O bordado vai emergindo na medida em que cada indivíduo pulsa com suas ideias, sua sensibilidade e sua potência, em interação com os demais. Cedendo espaço, avançando quando necessário, lidando com as diferenças, outrando. Nada fácil, mas sempre possível. Nem importa tanto se a tela será finalizada; é possível até que ela seja abandonada, que o espetáculo não estreie. As linhas poderão colorir outra tela, as vivências de um processo sempre alimentam a formação dos criadores, as conexões entre **linhas de vida** se tornam potência no campo estético e pessoal, não necessariamente nessa ordem. São linhas de afetos que terminam delineando as linhas dos territórios, com seus roteiros de circulação no mundo. O importante é o que se vislumbrou no momento da escolha da imagem, a preparação do material, uma ideia comum a mobilizar

um coletivo numa mesma direção. Ou seja, interessa a **força-grupo**, e não a forma-grupo; importa o modo como os elementos heterogêneos se compõem, nessa dimensão de contágio; qual a consistência disso que os mantém reunidos. Nos termos de Deleuze, trata-se do **plano de composição**, consistência ou imanência, no qual existem conexões variáveis e relações de velocidade e lentidão. Cada grupo, então, tem seu próprio plano de composição.

Grupo enquanto **acontecimento**, permeado de **influências** diversas, um emaranhado de individualidades dispostas a olhar e a reinventar o mundo de uma maneira particular, dispostas a poetar, teatrar, viverem juntas as experiências. Feixe de **trajetórias** que se conectam não apenas na cena, mas na vida, e às vezes, pra sempre. Grupo enquanto corpo, nutrindo-se daquilo que é gerado durante a própria existência. Na medida em que cada um se transforma, transformam-se os fluxos entre os envolvidos nesse **convívio teatral**, o que, por sua vez, volta a transformar as formas já experimentadas. Ou não. Um determinado tipo de fluxo pode manter formas velhas conhecidas. Cada corpo com seu próprio metabolismo, sua própria **organização autopoiética**. Podem acontecer, também, casos de rejeição a um novo órgão, um indivíduo que aparece desejando fazer parte daquele corpo-grupo. Outros corpos-grupos, ao contrário, necessitam que algumas de suas partes sejam sempre renovadas para sua conservação. Outros, ainda, admitem testar órgãos aspirantes a integrar o corpo-grupo, que poderá ou não incorporá-lo definitivamente, depois de um período de experiência. É interessante o ponto de vista segundo o qual um corpo deseja sempre expandir sua força e expulsar o que resiste a essa expansão. Seria a vontade de potência da qual fala Nietzsche, como o mais forte de todos os impulsos, "instância de onde se origina todo o devir, tudo o que está para acontecer, tudo o que é" (DIAS, 2011, p. 58), em contraponto com a vontade de conservação.

Se o desejo é o que nos move, e o desejo é o movimento de afetos, então, quanto mais abertura houver para os encontros, mais potente deve ser a existência. Cada existência, por sua vez, se faz pelas marcas que os

encontros vão deixando em nós. É o que diz Suely Rolnik, uma das minhas intercessoras nesta pesquisa. Suas ideias sobre processos de subjetivação e cartografias pautadas em desejos singulares me apresentaram uma perspectiva diferente para a construção do pensamento. Isso há uns quinze anos, quando me foi apresentado um livro seu escrito em parceria com Félix Guattari, *Micropolítica – Cartografias do desejo*. Agora, em especial, ela me ajuda a pensar os atravessamentos de intensidades e afecções entre os criadores nos oito grupos de teatro inclusos nesta pesquisa – Gruta, Experiência, Cena Aberta, Palha, Cuíra, Usina Contemporânea de Teatro, In BustTeatro com Bonecos, Palhaços Trovadores, além do Estúdio Reator, um espaço criado por Nando Lima em 2010, e que apesar de não constituir formalmente um grupo, agrega vários criadores e deixa ver uma determinada grupalidade. Esses são apenas alguns dos muitos coletivos que fizeram e continuam fazendo a cena teatral de Belém tão interessante e merecedora de registros e reflexões.

A ideia de olhar para os trânsitos e alianças entre os criadores por esses grupos, na perspectiva de compor uma cartografia da rede de afetos que delineiam diferentes modos de grupalidade, implica tentar uma aproximação com o invisível, com fluxos, com marcas que foram constituindo esses criadores nos encontros com outros corpos, geradores de novos devires. Cada vez mais, tenho a sensação de me afastar de uma abordagem na qual predomina a cronologia dos fatos, em direção a uma outra lógica, não linear e não visível. Rolnik sopra ao meu ouvido as palavras genealogia, não no sentido de causa, mas de processo de constituição; ou até mesmo heterogênese, noção criada por Guattari para falar que a diferença produzida pelo efeito das composições é disparadora de um devir. Ou ainda, me fala de uma memória cronogenética, a memória de marcas e não aquela do "passado existido", memória das coisas ou representações.

Em nossos roteiros de circulação pelo mundo (...), é natural que os nossos desejos se afinem com outros, até que um pertencimento se circunscreva, traçando um território existencial que poderá ser campo fértil

para a expressão de intensidades. Conforme a lógica da identificação postulada por Michel Maffesoli, somos feitos pelos outros, "em todas as modulações que se pode dar a essa alteridade" (1999, p. 306). O conjunto prevalece sobre o particular, e isso possibilita o reconhecimento dos outros em si mesmo. Até o momento em que os afetos escapam e configuram desterritorializações, para, quiçá, constituir novas territorializações. Ser parte de um grupo é desejar junto, é se abrir a aventuras e riscos, comungando de princípios comuns. Se cada um, com suas linhas de afetos e conexões, desenha sua constelação particular, quando várias constelações se misturam, num grupo, este se torna uma outra constelação singular, sempre sujeita a novas configurações.

Ao ter em mente o movimento, o fluxo, as relações, a companhia de Gilles Deleuze é imprescindível. Desde que as primeiras ideias sobre a pesquisa começaram a me habitar, a imagem e a noção de rizoma sempre foram muito presentes, já que a questão central é perceber de que maneira as alianças, os deslocamentos e rupturas, a partir dos afetos, contribuíram para delinear modos de grupalidade diferentes. Exatamente na diferença resultante das composições e linhas de fuga repousa um dos aspectos que fazem de Deleuze e também de Guattari intercessores fundamentais, além da importância que atribuem às ligações, conexões e agenciamentos. Deleuze ainda me proporciona um "entre" essencial, através do seu diálogo com Espinosa, outro filósofo que me ajuda a pensar o afeto na construção de trajetórias e grupalidades.

Numa dimensão ainda mais próxima, são meus intercessores os criadores com quem começo a conversar para colher pistas de trajetos e afetos que os atravessam, e de que maneira isso tudo se reflete nos grupos, do convívio a poética, ambas intimamente relacionadas, conforme o prisma de Jorge Dubatti e sua teoria sobre convívio teatral. Também intercessores de primeira ordem, os grupos, enquanto entes,formam linhas de intensidade com os criadores e entre eles próprios. Deleuze me ajuda a delimitar melhor a concepção de trajeto como algo que "se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do

próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem" (1997, p. 73).A matéria sobre a qual me debruço na pesquisa se avizinha exatamente dessa contaminação recíproca, quando cada pessoa ou grupo arrasta o outro "e todos retroagem uns sobre os outros" (MAFFESOLI, 1999, p. 333). Os indivíduos vão se fazendo homens e mulheres de teatro inseridos em um determinado meio, através dos afetos que encontram pelo caminho, ao mesmo tempo em que, com suas criações, vão construindo um meio completamente permeado das marcas impressas em cada um. Dos muitos deslocamentos, agenciamentos e rupturas, resultam mapas que vão se conectando a outros, compondo um outro grande mapa, em contínua alteração. O desenho do percurso acaba por ser determinado pelos encontros e como eles provocam a ação, a criação, mais especificamente.

Segundo Deleuze, os mapas se superpõem de forma que "cada um encontra no seguinte um remanejamento, em vez de encontrar nos precedentes uma origem" (1997, p. 75). Para ele, trata-se de avaliar os deslocamentos conforme a "redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras" (idem), e não de buscar origens. Mapas não existem apenas por sua extensão, mas também existem os "mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço, ao que subentende o trajeto" (idem). Ele fala, então, de dois mapas, dos trajetos e dos afetos, observando que eles remetem um ao outro. Talvez se possa vislumbrar alguma relação dessa intercessão com as noções de longitude e latitude discutidas por Espinosa; a primeira comportando as relações de velocidade e lentidão, e repouso e movimento de um corpo; e a segunda, enquanto o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento.

Segundo Deleuze, são esses dois aspectos que definem um ser, e é por meio deles que se pode estabelecer a cartografia de um corpo, no sentido de configurar uma geografia dos afetos, ou de desenhar constelações afetivas – "distribuição de afetos que constitui um mapa de intensidade" (idem, 76). Pode-se, então, pensar em cartografar o corpo-grupo a partir daquilo que seria sua longitude: a sua produção, não relacionada apenas aos espetáculos apresentados, mas sim da convivência,

do estar-junto, assim como os períodos em que o grupo tem sua atividade interrompida, por algum motivo. A longitude do corpo-grupo, portanto, contemplaria a relação de movimento e repouso a partir do desenho dessa linha mais facilmente delimitável. A latitude, por sua vez, estaria associada aos afetos que preenchem o corpo-grupo em diferentes ocasiões.

Ao reconhecer minha implicação nesta pesquisa, enquanto alguém formada pelos encontros e afetos em um grupo, me vejo num ponto qualquer desse grande mapa, do qual faz parte meu próprio mapa de intensidades, minha constelação afetiva. É possível, também, pensar no mapa desta pesquisa, não por acaso intimamente ligado ao meu mapa particular. Talvez ela já existisse em devir há muito tempo. Cresci em meio a um grupo de teatro chamado Os 16 meninos da 13 de maio, do qual fiz parte durante boa parte da infância e adolescência. Cresci ouvindo meu pai falar do grupo do Teatro Casarão, criado por ele e alguns amigos em São Paulo,nos anos 70. Desde sempre entendi o teatro como uma ação coletiva, e mais do que isso, bastante misturada aos vínculos de amizade, sobre a qual Giorgio Agamben atribui um valor puramente existencial, uma partilha sem objeto. Em suas palavras: "Os amigos não *condividem* algo, eles são *com-divididos* pela experiência da amizade" (AGAMBEN, 2009, p. 92).

De volta ao meu trajeto, em 27 de março de 1990 pousei em Belém de maneira definitiva, sem direito a sobrevoo ou rastreio, e me deparei com uma atividade teatral efervescente, por conta do trabalho dos diversos grupos, entre eles o que me acolheria. A um encontro em São Paulo, por ocasião da filmagem de um longa-metragem, seguiu-se um reencontro, anos depois, em Belém. Cacá Carvalho seria, sem querer, o elo que me ligaria a uma pessoa especial, a quem não canso de render homenagem, Wlad Lima. Mestra da cena e da sala de aula, minha e de tantos outros, me apresentaria o grupo do qual faço parte há vinte anos, o Usina Contemporânea de Teatro, que me proporcionou muitos encontros importantes.

A docência,e em seguida o mestrado,me aproximariam ainda mais deste grupo, através da pesquisa sobre sua trajetória de 25 anos, na época da defesa da dissertação, em 2012. O doutorado chega e continua a me

inquietar uma matéria intrínseca aos coletivos teatrais, que sempre me pareceram muito potentes para a discussão acadêmica. A princípio, talvez o meu lugar nessa Academia, por assim dizer, na área de história do teatro, me fizeram vislumbrar brevemente caminhos próximos de uma perspectiva historiográfica. Bastou um dia visitando arquivos para perceber que a minha fonte são principalmente as pessoas. À medida que converso com os diretores, fica ainda mais nítido, para mim, o quanto cartografia se mostra um caminho pertinente. Esses encontros, ouvindo diretores tão diferentes e tão importantes para o teatro da cidade, me afetam e também consolidam a ideia de que a investigação dialoga com o campo teórico da filosofia. A filosofia da *práxis* humana, antecipando uma questão discutida pelo argentino Jorge Dubatti.

Arriscar uma incursão pela filosofia, aliás, tem sido muito instigante e ao mesmo tempo assustador, como se estivesse desbravando uma paisagem na qual convivem os perigos e as boas surpresas, ambos próprios do desconhecido. Além dos criadores e dos grupos, se apresenta a necessidade de um intercessor mais ligado ao teatro, propriamente. É então que Jorge Dubatti me acena com apontamentos sobre a filosofia do teatro, compreendida por ele como ligada ao acontecimento teatral, à experiência constituída através da afetação grupal e do convívio. Reafirma a importância de se produzir um pensamento teatral cartografado e, portanto, singular e localizado, a partir das práticas e do próprio pensamento dos fazedores, propondo um aprofundamento na diferença convivial do acontecimento. Me encoraja, assim, a continuar percorrendo o caminho cheio de incertezas mas também de valiosas descobertas. Mais ainda, me encanta ao afirmar que a adequação do olhar ao acontecimento é condição de uma atitude amorosa. E segue me acompanhando quando fala de vínculos rizomáticos entre as diferentes poéticas que compõem uma comunidade, uma "floresta de poéticas", na qual coexistem diversas concepções de teatro. Coexistência essa igualmente sujeita a mudanças, e da qual também se poderá traçar linhas de intensidade bastante diversas entre os grupos, seja de afinidade

ou divergência, de atração ou repulsa, ou ainda de novos territórios formados a partir das dissidências.

Um exemplo disso é, por exemplo, quando o diretor do grupo Palha, Paulo Santana, comenta a respeito da profunda amizade entre ele e Ramon Stergmann, poeta, dramaturgo e diretor (já falecido) do grupo Maromba, criado no início da década de 70. Os dois diretores frequentavam os ensaios do outro grupo, e estabeleceram uma parceria e uma espécie de intercâmbio informal entre os atores. Ramon, inclusive, escrevia peças para que o Palha montasse. A sintonia era tão grande que ambos os grupos montaram, no início dos anos 80, dois espetáculos que tinham muitas semelhanças: o Maromba, com *Meu Berro Boi*, e o Palha, com *Tatu da Terra.* Por outro lado, Paulo Santana menciona o grupo Experiência como o coletivo apartado dos outros, com um teatro considerado elitista, que não dialogava com os demais grupos.

Paulo Santana conta que os grupos eram tribos, clãs. Até a maneira como ocupavam o Bar do Parque[108] refletia isso, porque cada grupo definia seu território separado dos demais. Um outro dado curioso, relatado pelo Paulo, é que uma certa rivalidade entre alguns grupos resultava num movimento efervescente, pois os grupos iam assistir os trabalhos uns dos outros e quase sempre isso saíam com vontade de fazer melhor do que aquilo que tinham visto. "A gente se estranhava, mas também se juntava", ele diz. Conta, ainda, que foi muito influenciado por Luís Otávio Barata, com quem mantinha uma relação de respeito e admiração recíprocos, a despeito da implicância do Luís: "Quando estávamos só nós dois, conversando, durante horas, o Luís Otávio me dizia que a gente precisava fazer de conta que nós nos odiávamos, porque isso é que fazia a qualidade dos espetáculos"(Entrevista concedida em 26/06/17).

Certa vez, num porão, um grupo de teatro amalgamava suas individualidades intensamente, conduzidos pela mão segura de uma grande

[108] Localizado na Praça da República, próximo ao Teatro da Paz, Teatro Experimental Waldemar Henrique e Anfiteatro da Praça da República, já abrigou inúmeros momentos de afetos e desafetos entre atores e diretores.

mestra, acompanhada de outros dois grandes mestres. Três criaturas cujos fogos alumiam tudo ao redor e incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar pra eles sem pestanejar (GALEANO, 1995, p. 56). Ali, uma jovem atriz, recém-chegada na cidade, era tomada pela força do trabalho coletivo, apaixonada por aquela maneira de criar junto, naquele caso, com mais umas vinte pessoas. Chegou até a trancar um semestre na faculdade de jornalismo, tal foi o arrebatamento. Um dia, logo após um ensaio aberto, antes da estreia, um jovem diretor de outro grupo olhou pra ela e perguntou: tu és atriz, né? A resposta foi meio sem jeito, mas logo a jovem seria convidada a integrar esse outro grupo, o que aceitou de imediato. A sua chegada, no entanto, não seria bem recebida por todos. Um outro ator implicou com a entrada da desconhecida no grupo e não se mostrou nada simpático à sua presença.

Em uma daquelas tais voltas que o mundo dá, a jovem atriz, depois de ser recebida na casa do jovem diretor que se tornou um grande amigo, foi morar com a ex-companheira do jovem ator, depois do fim do relacionamento deles. Até que um dia o jovem ator e a jovem atriz se encantaram um pelo outro, cada um do seu jeito. Por cinco anos, mais ou menos, compartilharam projetos, viagens, ensaios, alegrias, angústias, até a separação. Os dois já não são um casal, mas continuam se amando e trabalhando juntos, estudando juntos, teatrando juntos, rindo juntos, quando é possível.

Esse agregar de fios da vida é algo absolutamente precioso nos grupos. Vínculos, alianças, amizades, parcerias, **pertencimentos**, afetos, tudo isso muito poderoso não apenas no ato da criação, mas sobretudo na maneira dos coletivos ocuparem os espaços, num determinado tempo, assumindo o teatro como a sua fala diante do mundo e provocando acontecimentos outros na cidade. Resistindo, no sentido de se inventar sempre, do ser de novo, do ser um novo, a cada dia fazendo ouvir o que é silenciado. Deixando reverberar ideias, sensações e imagens em outros indivíduos, que de espectadores podem passar a ser atores, ou quem sabe, diretores.

Diretores, aliás, são elementos importantes dentro dos grupos. Ou não, porque o grupo também pode optar por outras maneiras de organização que dilua essa função entre os integrantes ou até mesmo prescinda dessa figura. Claro, há os diretores de um grupo pra vida toda, há os que transitam por vários e os mais inquietos que geram outros tantos. Enxergar e dar a ver as diferentes linhas de intensidade construídas entre os diretores e os grupos é uma das intenções desta pesquisa. Além de ser algo que me encanta profundamente, porque creio que é uma das vias para falar de como a potência de cada indivíduo se soma, altera e contribui para delinear a potência do grupo. No fundo, é falar de relações humanas, por si só o que considero muito importante, e mais ainda, neste caso, relações humanas que resultam em um ato poético, que por sua vez podem alterar e influenciar outros e outros e outros. Talvez pelo fato de Belém ser terra de encenadores muito fortes, falar de teatro de grupo é falar, ao mesmo tempo, dos diretores, sobretudo enquanto formadores, influências fundamentais para o movimento dos grupos.

Arrisco-me na brincadeira de puxar alguns fios para ir desenhando essa rede. Geraldo Salles, por exemplo, é fundador do Grupo Experiência e seu único diretor desde 1972, com espaço apenas para Cacá Carvalho, que chegou a integrar o grupo como ator e assinaria a direção de *Senhora dos Afogados*, em 1993. Segundo Wlad Lima, que participou de espetáculos importantíssimos do grupo, e já pertenceu ao que chama de "primeiro escalão do elenco", o Geraldo é o diretor mais fiel dos seus atores. Ela ressalta, inclusive, o respeito e o carinho com que é tratada até hoje, pelo diretor, considerado por ela como um de seus grandes mestres: "O Geraldo foi meu mestre pelas avessas. Eu poderia, com ele, ter virado uma atriz, uma diretora que pensa essa coisa da produção da obra como objeto e mercado. O Geraldo me ensinou a ver exatamente o que eu não queria, eu não acreditava em nada daquilo", ela enfatiza. Já a sua ligação com Luís Otávio Barata, diretor do Cena Aberta e reconhecidamente o maior encenador de Belém, é a de filha. E filha que tenta superar o pai. Ela conta que até hoje, mais de dez anos depois da morte do Luís, ela gosta de procurar a fonte das

suas ideias, que eram muitas. Destaca a admiração por ele por vários aspectos: "pela boca péssima, como eu tenho, pela coragem dele, pelo despojamento, pela inteligência, pela competência poética... então ele era tudo, e era o pai que eu queria derrubar. Ele é a grande influência" (Entrevista concedida em 29/04/16).

Geraldo também é lembrado por Henrique da Paz, diretor do Gruta, como alguém que daria os primeiros fundamentos teatrais ao grupo fundado por Henrique e Salustiano Vilhena em 1969, em Icoaraci, na época um longínquo distrito de Belém. Ainda quando era diretor do grupo de teatro do Serviço Social do Comércio (SESC), Geraldo enxergou na paixão daqueles jovens que começavam a se aventurar pelo teatro um potencial enorme e dirigiu os primeiros espetáculos do grupo. Logo depois, em 1975, convidaria Salustiano e Henrique para atuarem no Experiência, grupo pelo qual passaram Nando Lima, Alberto Silva Neto e Olinda Charone, apenas para citar alguns.

Henrique ainda trabalharia com os grupos Cena Aberta e Cuíra, que lhe trouxeram outras referências fundamentais: Luís Otávio Barata e Cacá Carvalho, mencionados também por Wlad Lima como influências muito significativas para ela que, além de participar dos grupos Experiência e Cena Aberta, ajudou a fundar o Palha, o Cuíra, o Usina Contemporânea de Teatro e a Dramática Companhia. Alberto Silva Neto se considera filho do diretor Cacá Carvalho, apontado por Wlad como um de seus maiores parceiros, uma pessoa com quem ela gosta sempre de trocar. Wlad fala também de parentescos poéticos, e cita Nando Lima como alguém com quem tem um parentesco poético. Nando, que da mesma forma destaca a importância do Cacá e também do Geraldo na sua formação como encenador, ainda que a linguagem que desenvolve já algum tempo não tenha nenhuma afinidade com a estética de ambos. Puxando uma outra ponta dos fios, o percurso de Anibal Pacha, da In Bust Teatro com Bonecos, inicia pelas mãos de Luís Otávio e Henrique da Paz. Figurinista e cenógrafo muito respeitado na cidade, Anibal costuma trabalhar com vários grupos, entre eles, os Palhaços Trovadores, dirigido por Marton Maués. Este, por sua vez,

fala do Gruta como sua grande escola, onde se fez diretor, ao lado do Henrique da Paz,e do Cena Aberta, a segunda escola, mais politizada, mais iconoclasta.

Além do aspecto das referências, influências ou quaisquer outros termos que os diretores indiquem, creio em muitas conexões possíveis, entre o teatro e a vida. No Gruta, por exemplo, essa linha é bastante visível, a começar pela própria configuração de seu núcleo: Henrique é pai de Monalisa da Paz, atriz do grupo desde 1987, casada com Adriano Barroso, também integrante do Gruta. Aldo Paz, irmão de Henrique, é cenógrafo do grupo, do qual também faz parte Waléria Costa, companheira de Henrique durante oito anos. "O Gruta sempre foi o melhor que uma família pode ser" (BARROSO, 2017, p. 29), declara Monalisa, no livro de Adriano sobre o grupo, publicado recentemente.

Às vezes, as conexões pertencem à ordem das coincidências, e acabam contribuindo para aumentar ou explicar ainda mais a afinidade entre as pessoas. No Gruta, por exemplo, Henrique da Paz, Adriano Barroso e Ailson Braga moraram na mesma rua e estudaram no mesmo colégio quando eram crianças, em épocas diferentes. Quando os três estavam ensaiando um espetáculo*, Aldeotas,* se deram conta de que as lembranças de infância se tocavam e tangenciavam aquele texto com o qual estavam trabalhando. O teatro atualizando afetos de três criadores, fazendo convergir para a criação o que há de comum entre eles.

Se há quem pense que os grupos existem antes mesmo de existirem, imagino os diretores grávidos de gente de teatro. Gente que nasce e morre, dentro do grupo, e na vida.

Estavam ali reunidos e ainda abalados pela imensa, dolorosa perda do amigo, aquele jovem diretor, que se foi muito antes do que deveria, deixando a todos atordoados com o fato de que não mais conviveriam com a sua presença alegre, espirituosa, ferina, brilhante. Precisavam enlutecer. Decidiram então, montar um texto clássico que o jovem diretor sonhava em montar: *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca. Era como se ele, o jovem

diretor, por ironia do destino, tivesse motivado um novo trabalho aos companheiros, dando a chance de refletirem um bocado a respeito de tantas coisas, de suas vidas, no que afinal interessa na passagem por aqui. Assim, afetados pela tristeza e cheios de saudade, depois de nove meses pariram um espetáculo que teve apenas duas apresentações e que nem de longe foi a cria mais bonita. Deliravam, discutiam e também se divertiam muito durante a dedicada gestação. O resultado pode não ter sido o esperado, mas os aprendizados e agenciamentos vividos durante o processo, esses foram enormes.

Os fracassos, as interrupções de processos, as mortes de espetáculos fazem parte de qualquer trajetória, seja ela individual ou coletiva. Afetam tanto os criadores quanto os grupos. Em certo sentido, são elementos constitutivos da longitude e da latitude do corpo-grupo, se pensarmos que na primeira estão contemplados aspectos relacionados ao movimento e repouso, velocidade e lentidão e, na segunda, como cada acontecimento preenche de afetos esse corpo-grupo.

Na trama desta pesquisa, fundem-se as minhas linhas de vida e seus fluxos, às muitas outras com as quais tive a oportunidade de conviver. A exemplo da maioria, reconheço, em minha trajetória, um processo de formação que se deu no bojo do trabalho de um grupo. Me sinto fortemente implicada na pesquisa sobretudo por ter sido tão afetada, percebendo como relações pessoais de amor e amizade contribuíram – e continuam contribuindo – para a minha atuação como atriz. O desejo da pesquisa vai se desenhando cada vez mais em torno da ideia de refletir sobre o teatro por meio do pensamento de alguns dos seus criadores, a partir das suas diferentes práticas e concepções. Enquanto pesquisadora, me lanço nesse exercício guiada pelas mãos de grandes artistas, de forma a, quem sabe, conseguir que as palavras traduzam algo sobre o significado de alguns encontros preciosos nas nossas vidas.

Encontros que imprimem no corpo marcas profundas o suficiente para constituir aquilo que somos. Cada ser se compõe a partir das afecções - maneiras como o corpo humano é afetado por causas externas. Há pessoas

que atravessam nossa trajetória com uma tal força que é como se escrevessem, na nossa pele, palavras que aos poucos vão dizendo o que somos. Durante a vida, os encontros se apresentam continuamente. Os mais intensos costumam alterar, ao mesmo tempo, o corpo e a mente, através do afeto – afecção que aumenta ou diminui a potência de agir desse corpo. Corpo este que tem na pele o que há de mais superficial e também de mais profundo, algo que é fora, mas também dentro, aquilo que limita o território entre um indivíduo e outro.

Conexões se estabelecem através de acontecimentos extremamente significativos e contribuem para a convergência de várias referências, adensadas no momento presente. Alberto Silva Neto, diretor do Usina Contemporânea de Teatro,aponta para isso ao recorrer à noção de acontecimento no sentido deleuziano, como algo que não está vinculado à cronologia dos fatos, mas sim, de alguma coisa "que atravessa a tua vida inteira em forma de questão que move, em princípios", diz. Segundo ele, todas as experiências que viveu nos grupos estão contidas no presente: "Se eu puxar os fiozinhos, vem tudo. É como se eu pudesse olhar pra trás e encontrar as fontes de tudo, e localizá-las, no tempo e no espaço, nos coletivos e nos afetos." Atribui, por exemplo, ao Usina, lá no finalzinho da década de 80, quando cada ator precisava carregar o seu "objeto pessoal" para ir a todos os cantos apresentar Brecht, a dimensão política do trabalho, aspecto relevante da sua prática e da sua forma de pensar o teatro hoje.

No Usina, também localiza a origem da ideia de companheiros de teatro como "irmãozinhos pra vida toda".O que chama de parentescos construídos por outras vias que não as relações sanguíneas ou consanguíneas e que formam irmandades. Menciona a cooptação heterogenética de Eduardo Viveiros de Castro para explicar esses parentescos singulares, a exemplo da sua conexão com o ator Cláudio Barros, com quem já trabalhou diversas vezes, e com quem tem uma parceria que resulta de um amor profundo, de uma admiração profunda, segundo ele. Destaca a importância dos princípios enquanto uma matéria de natureza muito profunda, não necessariamente visível ao

espectador(Entrevista concedida em 05/06/2017). Princípios estes conectados a algumas das experiências durante o percurso.

Afinal, se "somos relação com tudo quanto nos rodeia, e isto que nos rodeia são também causas ou forças que atuam sobre nós" (CHAUÍ, 2011, p. 88), em certa medida, algo resultante de uma determinada composição continua presente no modo de pensar e de agir de cada criador, enquanto durar sua existência, mesmo quando passa a ocupar um território diferente. Aqui também parece haver certa afinação com aquilo que Humberto Maturana observa sobre o caráter histórico e irreversível da experiência para o processo de formação de um ser vivo: "(...) não existe interação ou **experiência** trivial (...) todas as suas interações são fundamentais" (1999, p. 98).

Quem dera uma escrita sobre algo que nos toca tão fundo pudesse expressar as inúmeras vibrações: "ora exuberante, viçosa, brilhante, ora cansada e esmaecida; ora desenvolta, enérgica, ora tímida e vacilante; ora fogosa, incandescente, ora apagada e fria; (...)" (ROLNIK, 2011, p. 49). Perseguir o caminho pelo qual é possível falar também das memórias que nos constituem, tão essenciais e complexas. Poder deixar que fale o corpo do texto, com tudo o que os sentidos vão gravando em nós, e colaborando, em certa medida, para definir nossos percursos. Percursos que atravessam e são atravessados, num permanente desenhar de linhas de vida, das mais invisíveis às mais finitas, emaranhadas a outras em função das alianças, ou ligaduras – pontos em que as linhas se cruzam no espaço e no tempo. Esses pontos podem levar, por sua vez, a algumas noções comuns que potencializem a existência ou, nos termos de Espinosa, conservem o *conatus*, que é o próprio esforço de agir ou experimentar paixões alegres.

Essa imagem de linhas que se cruzam remete, naturalmente, à ideia de rede, aqui tomada como uma necessidade vital, seguindo Fernand Deligny, para quem o humano é o ser de rede e não o ser de razão. Ele vê nos acasos da existência a origem da rede, sem outra finalidade a não ser o tecer incessante, criando o que se encontra através do próprio trajeto. Se a vida não é entendível, como disse Guimarães Rosa, os encontros também

não. Há neles algo de insondável e misterioso, "algo na natureza dos desastres" (PELBART, 2013, p. 262) para que os seres se aproximem e passem a nutrir uma simpatia particular pelos outros, até mesmo a se considerarem indispensáveis uns aos outros. Até onde percebo, é assim nos grupos de teatro. Apenas para voltar um pouco à ideia de Deligny, do homem como um ser de rede - por isso, descendentes mais das aranhas do que dos macacos - é importante observar que "isto não significa uma universalidade do coletivo, nem sequer da comunidade, no sentido de um circuito fechado, mas a necessidade de uma 'saída'" (idem, p. 263). Por isso, a rede está virada para fora e se distancia de tudo aquilo que sufoca.

Ainda seguindo a linha de raciocínio de Deligny, podemos pensar que a partir de referências pelas quais temos um apego extremo, saímos pelo mundo estendendo fios invisíveis que constituirão uma teia. Agir, para ele, seria "também evitar a ruptura desses fios, ou cuidar para que eles estejam bem tensionados" (idem, p. 264). Uma imagem muito interessante trazida por ele e que pode muito bem traduzir um grupo de teatro é a da jangada, cujos pedaços de madeira são ligados entre si de maneira bastante solta, para que as ondas atravessem os vãos entre os troncos e a jangada continue a flutuar. É preciso, então, manter apenas aquilo que do projeto liga as pessoas, preservando alguma distância entre os troncos.

Diretora com quase quarenta anos de carreira, Wlad Lima percebe a complexidade envolvida nas relações de grupalidade, e que vão além do ofício, do artístico: "são relações de força pela amorosidade, relação de força pelo envolvimento no trabalho, relação de força pelo investimento de vida." Ela traz a imagem das linhas de sustentação de um projeto, que pode ser uma trama, com muitos fios que envolvem amor, atitude de vida, e por isso muito potente, ou mesmo estar por um fio: "se esse fio arrebentar, ele vai embora, desaparece, e é uma coisa que hoje eu trabalho bem com isso" (Entrevista concedida em 29/04/2017). Ela observa que o que desaparece é aquele ato, por si só já efêmero, mas que está em algum lugar, nas pessoas. Pra ela, é preciso aprender a deixar o espetáculo morrer, às vezes até mesmo fazer um aborto. Afinal, "assim como estamos submetidos à lei do

crescimento, também estamos submetidos à lei da morte" (DIAS, 2011, p. 69). A autora observa que, para Nietzsche, o tempo se encarrega de destruir uma forma realizada. É bonito pensar, com o filósofo, que a destruição é prenhe de futuro, e que criar é vontade de crescer e dar forma, que por sua vez inclui o destruir. Para Wlad, a grande perda do teatro não está na interrupção de um trabalho, na sua morte, mas sim nos desencontros entre os parceiros, quando acontece de "enterrar" um companheiro de ofício, ou até mesmo um grupo, que podem renascer depois de muito tempo, dentro desse fluxo ininterrupto das relações. Pequena morte, dizem; mas grande, muito grande haverá de ser, se ao nos matar nos nasce (GALEANO, 1995, p. 95).

A força-grupo, o que atravessa a todos sem ser de ninguém, é o mais lindo de se ver. Afinal, não importa o que se faz, mas sim, com quem se faz.

"Um grupo, para continuar vivo, deve ser uma organização para o voo" (BARBA, 2010, p. 24).

**REFERÊNCIAS**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BARBA, Eugenio. *Teatro: solidão, ofício, revolta*. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARROSO, Adriano. *Ato: paixão segundo o Gruta*. Belém: FUNARTE, 2017.

CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DUBATTI. Jorge. *O teatro dos mortos*: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. Trad. De Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1995.

MAFFESOLI. Michel. *No fundo das aparências.* Petrópolis: Vozes, 1999.

MATURANA, Humberto. *Transformación em la convivencia*. Caracas: Dolmen Edições, 1999.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo:* cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

UFPA 60 anos 1957-2017

ICA INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-63189-52-3
9 788563 189523