



Universidade do Estado do Pará

Reitor Rubens Cardoso da Silva

Vice-Reitor Clay

Anderson Nunes Chagas

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESP)

Renato da Costa Teixeira

Pró-Reitora de Graduação (PROGRAD)

Ana da Conceição Oliveira

Pró-Reitora de Extensão (PROEX)

Alba Lúcia Ribeiro Raithy Pereira

Pró-Reitor de Gestão e Planejamento (PROGESP)

Carlos José Capela Bispo

Diretor do Centro de Ciências Sociais e Educação (CCSE)

Anderson Madson Oliveira Maia

Líderes do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA)

Josebel Akel Fares

Nazaré Cristina Carvalho

Coordenador da Editora da UEPA (EDUEPA)

Nilson Bezerra Neto

Editores da Revista

Josebel Akel Fares (Gerente)

Dia Ermínia da Paixão Favacho

(Suporte Técnico)

Maria Roseli Sousa Santos

Conselho Editorial

Josebel Akel Fares

Marco Antônio da Costa Camelo

Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva

Nazaré Cristina Carvalho

Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos

Maria Roseli Sousa Santos

Projeto Gráfico Jamile Freitas Machado

Foto de Capa Nazaré Cristina Carvalho

Equipe de revisão (Português, Inglês, Francês e Espanhol)

Jessiléia Guimarães Eiró (coordenadora da equipe)

André Monteiro Diniz

Delcia Pereira Pombo

Lívia Braga Negrão

Welligston Valente dos Reis Lívia

Secretaria

Dia Ermínia da Paixão Favacho

Comitê Científico

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva, UEA, BR

Profª. Drª. Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, UNB, BR

Prof. Dr. Antônio Clarindo Barbosa de Souza, UFCG, BR

Profª. Drª. Christiane Stallaert, Universidade de Antuérpia,

Universidade de Leuven, BE

Prof. Dr. Ernani Chaves, UFPA, BR

Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes, UEL, BR

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes, UFPA, BR

Profª. Drª. Maria Helena Menna Barreto Abrahão, PUCRS, BR

Prof. Dr. Mario César Silva Leite, UFMT, BR

Profª. Drª. Nádia Regina Barbosa da Silva, Universidade Católica

de Petrópolis/ Profª. Da Universidade Estácio de Sá/RJ, BR

Prof. Dr. Roberto Vecchi, Universidade de Bolonha, IT

Política Editorial.

Sentidos da Cultura é um periódico semestral do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA), que publica artigos, relatos de experiência, entrevistas, resenhas, no campo referente às linhas de pesquisa do Núcleo, ligadas às áreas de letras, linguística, artes, ciências humanas e sociais, incluindo educação/ensino, com contribuições de autores brasileiros e estrangeiros. A nomeação da revista Sentidos da Cultura é uma escolha originária de projetos do Núcleo, que objetivam promover espaços de disseminação de estudos, pesquisa e reflexão sobre a cultura, trocas de experiência e estímulo à produção intelectual. Cultura, eixo temático, é entendida como amálgama de elementos materiais ou imaginários construídos ou modificados por homens e mulheres que dão forma às sociedades. No CUMA, tentamos visibilizar essa pluralidade cultural na organização das linhas de pesquisa, composta de Audiovisual, Diversidade Linguística, Estudos em PLE/PLA (Português como Língua Estrangeira/ Língua Adicional); Memória e História, Ludicidade, Poéticas, Contadores de Histórias e ainda aberto para novas possibilidades. Na capa, a cada edição, trará um brinquedo de miriti, que representa a cultura ribeirinha materializada em forma de brinquedo, que tem como matéria prima o braço da palmeira do miritizeiro, cujo nome científico é *Mauritia flexuosa*. São canoas, barcos, pássaros, borboletas, cobras, elementos da fauna e da flora amazônica, cenas do cotidiano ribeirinho, que ganham forma nas mãos dos artesãos.

Revista Sentidos da Cultura

Universidade do Estado do Pará/ Centro de Ciências Sociais e Educação

Trav. Djalma Dutra, s/n, Bloco IV Telégrafo- Belém-PA. CEP: 66.113-010

Fone: (91) 4009-9561. Email:

sentidosdaculturarevista@gmail.com

<https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos>

Editora da Universidade do Estado do Pará

Tv. Dom Pedro I, 519- Umarizal- CEP: 66.050-100- Belém-PA- Brasil

Fone/Fax: (91) 3222-5624- E-mail: eduepa@gmail.com

www.uepa.br/eduepa

Semestral ISSN-ISSN Eletrônico: 2359-3105 .

Revista Sentidos da Cultura/ Universidade do Estado do Pará.

V.7, N.12. Belém: EDUEPA, Jan/Jun. 2020.

DOI <https://doi.org/10.31792/rsc.v7i12>

2. Culturas Brasileira/Amazônicas: Balaios Poéticos II Culturas, Memórias e Performatividades Artísticas

José Denis de Oliveira Bezerra

Artigos

5. Rememorar-te: a memória e a construção do eu performer
Amanda Nascimento Modesto

21. Flores para Pietá: Re-Performando o sagrado/subversivo
Ana Karine Jansen de Amorim
Rhafael Andrade Rocha

37. Religiosidade e Cultura: a performance de Maria Padilha
Rainha das Encruzilhadas em Belém do Pará
Claudio Cristiano Chaves das Mercês

58. A arte de saudar Ogum
Francisco Weyl
Ana Catarina Moreira Pinto da Fonseca Almeida

80. No trajeto das águas: memórias e arte afro-amazônica
Glauce Santos

94. De Culturas: interfaces com a pesquisa em/sobre Artes Visuais
Rosangela Marques de Brito

115. Corpografia Memorial: a narrativa poética do corpo em
“Performance a São Marçal - Proibido para o banho”
Rosilene da Conceição Cordeiro

136. Vivências culturais: narrativas fantásticas das crianças
ribeirinhas da Amazônia marajoara
Simei Santos Andrade

APRESENTAÇÃO

Culturas, Memórias e Performatividades Artísticas

O presente número da Revista Sentidos da Cultura abre espaço para trabalhos que se dedicam aos estudos da arte, da memória e da cultura amazônicas/brasileiras. É editorada pelo Núcleo de Pesquisa CUMA – Culturas e Memórias Amazônicas/UEPA em parceria com o Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA.

Os temas apresentados contemplam as linhas de pesquisa do CUMA e do Perau (Memórias e Performatividades), a partir do campo teórico-metodológico da memória, da história, da cultura artística – com foco nas experiências em estudos sobre/em arte. São artigos que se dedicam a reflexões sobre fazeres artísticos, no diálogo entre saberes culturais e experiências performativas; experimentos com a linguagem a partir de elementos culturais; reflexões e aproximações epistêmicas entre as Artes e outras áreas de conhecimento.

Temos cinco artigos dedicados ao trabalho com a arte, sua experimentação e vivência a partir do tema religiosidade e seus performatividades poéticas. Francisco Weyl e Ana Catarina Almeida falam sobre a Trilogia EXERCITO.Ogum, “que integrou a exposição coletiva “Apologia da Crise”, dos alunos do Programa Doutoral em Belas Artes da Universidade do Porto (2018/2021)”. Eles discutem sobre arte contemporânea vivenciada em espaços “como museus, galerias, parques e praças da cidade do Porto”, no diálogo entre memória e performance arte.

Rosilene Cordeiro analisa sua “Performance para São Marçal – proibido para o banho” no diálogo entre as teorias da memória cultural, abordando conceitos como memória individual, coletiva, simbólica, a partir do trabalho artístico em que buscou experienciar suas lembranças afetivas de sua infância de Icoaraci, distrito da região metropolitana de Belém, onde nasceu e vive até hoje, propondo reflexões sobre os espaços físicos desse lugar, afetados pelas mudanças proporcionadas pela “modernização” que polui e aterra rios, desmata florestas. A autora traz, ainda, um debate sobre a necessidade de repensar o conceito de patrimônio cultural tradicional, no qual não cabe a vida cotidiana, os trabalhadores, as ruas, os transeuntes de Icoaraci.

Glauce Santos apresenta os processos de sua poética visual com as obras “no trajeto das águas, sobre o sulco dos rios”, em que mergulha em suas memórias e vivências pelas águas amazônicas. Pautado nos estudos da memória de Maurice Halbwachs (1990), Aleida Assmann

(2011) e Jan Assmann (2008), seu artigo destaca o trabalho com a técnica da gravura, ressaltando a importância da aproximação com conceitos como esquecimento, lembrança como potencializadores na transmissão de acontecimentos e conhecimentos ancestrais, no caso, africanos, contextualizando na produção de uma arte afro-brasileira-amazônica.

Claudio Cristiano das Mercês apresenta uma discussão sobre práticas culturais afro-religiosas, a partir de sua pesquisa sobre Visagismo e Caracterização da entidade da umbanda Maria Padilha, em um terreiro de Belém do Pará. O autor debate os conceitos da Etonocenologia, como espetacularidade, para analisar a performance ritual dessa entidade da umbanda, revelando importantes discussões sobre artes cênicas, performance e práticas religiosas afro-brasileiras-amazônicas.

Karine Jansen e Raphael Andrade abordam em seu texto o processo de criação e recepção da obra “Flores para Pietá”, destacando a relação entre a cultura religiosa cristã católica e seus conflitos com a produção artística. Para isso, pautam-se nos conceitos dos Estudos da Performance de Richard Schechner (2003), principalmente os de Performance e Restauração de Comportamento.

Ainda no campo dos Estudos da Performance, Amanda Modesto discorre sobre as possibilidades de criação artísticas entre memória e performance, a partir do trabalho com suas memórias individuais, pessoais, no processo de revivência de lembranças, “a partir daquilo que é posto enquanto história de vida, dialogando com atravessamentos sociais que se encontram na vida como relato”.

Rosângela Britto propõe uma importante discussão sobre os conceitos de cultura e suas aproximações teórico-metodológicas com o campo das Artes Visuais. A partir de sua experiência como pesquisadora, no campo da Museologia, da Artes Visuais e da Antropologia, a autora nos oferece importantes caminhos para estudos que se arvoram a discutir temas como patrimônio e memória cultural na interface com o campo da Arte.

Simeí Andrade analisa “os sentidos das práticas culturais das crianças ribeirinhas da Vila do Piriá, Currealinho-PA, a partir de suas oralidades acerca das narrativas fantásticas que constroem sobre esse território”. A autora desenvolve, em seu texto, uma reflexão sobre os Estudos Sociais da Infância, através de uma etnografia com crianças, revelando os processos discursivos na criação de narrativas, alcunhadas por ela de fantásticas. Dessa maneira, proporciona uma investigação sobre as relações entre as histórias que compõem o imaginário cultural de uma comunidade da Amazônia paraense, ressaltando a potencialidade das memórias nas vivências da cultura, principalmente “a oral sobre a escrita, produzindo histórias que geram multiplicidades de enfoques da cultura e do lugar”.

Nesse contexto, os artigos que compõe o volume 07, número 12 desta revista, partem de várias experiências de produção no campo das artes, tendo como fio condutor a análise de experimentações artísticas, e a leitura de fenômenos da arte a partir do olhar antropológico, sociológico, histórico. Os oito textos que compõem esse Balaio Poético II revelam vivências singulares, tanto no aspecto da criação artística, quanto na reflexão sobre aspectos culturais amazônicos/brasileiros, no que poderíamos chamar de performatividades da cultura. São textos em que há a relação entre culturas e sua (re)existência, (re)vivência pela performance da vida, da linguagem.

Boa leitura!

José Denis de Oliveira Bezerra.

Rememorar-te: a memória e a construção do eu performer

Amanda Nascimento Modesto

Resumo

O presente estudo discorre sobre a relação entre memória e performance, reativando memórias pela reconstrução de lembranças, a partir daquilo que é posto enquanto história de vida, dialogando com atravessamentos sociais que se encontram na vida como relato, dessa forma, a relação entre os mecanismos de funcionamento das memórias individuais ou coletivas serão discutidas, utilizando para o exercício narrativas escritas e registros fotográficos. Desse modo, o objetivo principal desse texto é apresentar a significação da Memória como material artístico da construção do performer, e sua importância político-social. Discutindo performance, como um lugar plural da arte onde estar-se exposto entre outras reflexões feitas pelos estudos da performance, Schechner (1985) nos traz a dialética entre a ação e a reflexão como um conceito-chave.

Palavras-chave: Memória; Performance; Performer.

Self Remember: the memory and the construction of the performer self

ABSTRACT

This work discusses the relationship between memory and performance, in a writing through itself, reactivating memories through the reconstruction of memories from what is put as a life story, dialoguing with social crossings that are in life as a report, thus, the relationship between the mechanisms of functioning of individual or collective memories will be discussed using for the exercise written narratives and photographic records. Thus, the main objective of this paper is to present the meaning of Memory as an artistic material of the performer's construction, and its political and social importance. Discussing performance, as a plural place of art where being exposed, a language of its own, which speaks mainly through the body, among other reflections made by performance studies, Schechner (1985) brings us the dialectic between action and reflection as A key concept for understanding.

Keyword: Memory; Performance; Performer

Introdução

Existem vários motivos que levam um pesquisador a iniciar um trabalho, desde uma simples curiosidade, a motivações ideológicas, estéticas e até afetivas. E é interessante quando, ao invés de encontrarmos um objeto, ele nos encontra, pois não há nada mais forte do que uma identificação histórica, ancestral. Quando por muito tempo aprendemos a ser meros espectadores da produção acadêmica, começar a escrever por si só é um ato de rebeldia, quando somos parte de uma minoria, todos os dias, a ciência considerada válida, pesquisa por nós, escreve por nós, e conta nossa história, de certo que a muito tempo as minorias vem produzindo conhecimento independente, mas como são grupos de poder desigual, também tem acesso desigual aos recursos para projetar suas vozes (KILOMBA, 2016).

Dessa forma, propomos uma escrita diferenciada para este trabalho, que por si só seja uma ação libertária, pois hoje, eu mesma me represento, propondo uma quebra dos paradigmas da formalidade ao entender que as transformações sociais são fruto de uma mudança estrutural que fragmenta as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Falando através de mim, busco falar com o outro, a oralidade, nos ajuda quebrar, processos de silenciamento, uma vez que essas histórias durante tanto tempo confinadas ao silêncio acabam permanecendo vivas não através de publicações, mas, sendo transmitidas de uma geração a outra oralmente, pratica que se mostra a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais (POLLAK, 1988), porém, ao entender a importância de ocupar territórios, hoje trazemos este recurso para a academia, pois, os conceitos de conhecimento, escolaridade e ciências, são intrinsecamente relacionados ao poder e por isso é tão importante manter um controle sobre o que é ou não valido ser publicado (KILOMBA, 2016).

Assim, buscamos discutir os conceitos que permeiam a performance enquanto lugar plural da arte, bem como os estudos da memória, entendendo os mesmos como o próprio campo teórico-metodológico. Esse encontro nos permite refletir sobre a ação artística como uma prática essencialmente pessoal e/ou coletiva, que proporciona aos envolvidos o confronto com as restrições da formalização de uma ideia, de uma emoção, de um sentido simbólico; é pensar a arte que busca garantir a exposição crítica das situações de opressão vivenciadas na vida diária, transfigurando essas dores em material artístico, que talvez seja um caminho para atingir estruturas opressoras.

Fotografias espalhadas

Imagem 01: Fotos de família.



Fonte: Amanda Modesto¹

Quando temos a intenção de transmitir uma história a alguém, as vezes dividimos tudo em começo, meio e fim. Outras voltas e mais voltas são dadas para se chegar a um desfecho; outras vezes para se chegar no próprio relato principal, e, assim, por mais bem formatada que se encontre determinada narrativa, inicialmente, encontramos uma forma subjetiva de expô-la. Há momentos em que detalhes são alterados, outros que somos completamente fidedignos, mesmo não falando mais nada daquilo que ouvimos, acrescentamos emoção, e identidade ao que contamos, mas nada muda o fato de que, de qualquer modo, vai continuar existindo uma história.

Dessa mesma forma, buscamos encontrar um caminho para chamar de metodologia, sabemos que caminhamos por uma escrita pela memória, uma escrita de si, por mais estranho que uma escrita, partindo do “eu”, possa parecer academicamente. No entanto, é preciso compreender que não há outro lugar de onde falar neste momento, somos compostos por esses relatos da vida, trazê-los à tona pode provocar um grande efeito no mundo, um efeito-sujeito, pois tudo é mateira que nos constitui enquanto sujeitos com um nome, trajetória e identidade (SIBILA, 2016).

Nesse sentido, espalham-se fotografias encontradas em arquivos pessoais de família, em busca de imagens que vem para compor esse recorte da história de vida, e nessa relação a foto, enquanto objeto, torna-se por si só digna de lembrança e por acionar sentimentos, como a saudade, cria uma vontade de memória (NORA, 1993). Neste sentido, a foto é uma forma

¹ As imagens presentes no trabalho, assim referenciadas, foram registros realizados pela autora, de forma direta ou com tripé para câmera, *prints* de vídeos, também produzidos pela mesma, e com o apoio de colaboradores que acompanhavam livremente as manifestações artísticas apresentadas, para registro e constrição de seu arquivo pessoal.

válida encontrada para recordar atravessamentos pontuais que agem nas construções enquanto artista, e uma vez construído este cenário, vemos que a memória acaba por trazer à tona, não apenas uma história pessoal, mas o diálogo com todo um contexto social, cultural e histórico também. Aleida Assmann (2011) fala sobre considerar tanto a memória quanto a história como formas de recordação, e nos apresenta a memória funcional como um desses modos, que ao assegurar a identidade de um grupo é seletiva, liga passado presente e futuro e está vinculada a um portador, podendo ser alterada, e utilizada de diversas formas.

Halbwachs (1994) aponta que nossa memória, assim como nossa consciência em geral, depende de socialização e comunicação, ela é uma função social da nossa vida, e nos capacita a viver em grupos e comunidades, o que por sua vez nos capacita a construir memórias. Nesse sentido, a memória é matéria prima para a composição da identidade (POLLAK, 1992), que não está posta em um pequeno documento verde e numerado, mas em toda a história vivida e cravada na pele, neste sentido, minhas produções são um reflexo do que sou enquanto sujeita social, nada está dissociado.

A identidade torna-se uma “celebração móvel” ela é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam, e assim entendemos que é definida historicamente, e não biologicamente (HALL, 2006, p. 13).

A memória cria uma dimensão que permite dizer que a arte assume transfiguração de seu sujeito e torna-se, por exemplo, uma mulher, negra, periférica, trabalhadora, estudante, filha, neta, irmã, professora, aluna, perauta, que anda de bicicleta o dia todo porque, dificilmente, tem o dinheiro da passagem, o hábito de pegar açaí fiado para o almoço, que se paga no final do mês de algum jeito, e a cultura de que é preciso garantir o hoje, acordamos com a frase “o que se ira almoçar hoje”. E a arte, as vezes, precisa esquecer tudo isso para conseguir ter um dia de lazer, mesmo que precise pensar em várias estratégias para sair e voltar para a casa em segurança todos os dias, que acorda cedo e tenta dar um jeito no trabalho doméstico, põem um feijão no fogo enquanto escreve um artigo e rapara a roupa no varal.

Assmann (2011) conclui que não há ingenuidade no rememorar, há sempre interesses políticos e sociais envolvidos na questão da conservação. Quando atentamos para esse potencial da memória, entendemos porque a subjetividade precisa aparecer na escrita acadêmica, os conceitos de conhecimento, escolaridade e ciências, são intrinsecamente relacionados ao poder (KILOMBA, 2016), essa manutenção de um controle sobre o que é ou não cientificamente válido, é uma forma de limitar a expressão das minorias. Porém, hoje

nos recusamos a silenciar, para discutir sobre como a memória foi o material artístico, da construção do meu eu performer.

Colagem

Os estudos da performance constituem um campo intelectual e artístico, que cresce como campo de estudos acadêmicos, a partir da década de 1970, pelas experiências de diversos autores, enquanto o termo performance também surge como uma ação artística diferenciada com uma proposta de valorização do momento de criação, que renunciaria talvez o cenário da arte contemporânea no século XX. Desse modo, até hoje não conseguimos delimitar exatamente o que é performance. O termo pode gerar várias interpretações, ele pode significar fazer algo em um nível padrão, ter um bom desempenho em algo, ou uma execução de excelência, e no dia a dia, performar pode ser assumir um corpo extra cotidiano, pode ser exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem, ou que simplesmente transitam enquanto tudo acontece.

Em 1970, nos Estados Unidos, o departamento de pós-graduação de teatro da *New York University* decidiu mudar o nome do departamento para Estudos da Performance, pois, segundo eles, o termo teatro já não dava conta de todos os objetos de pesquisa diante de um campo tão vasto (LEAL, 2014). Segundo Peggy Phelan (1998), os estudos da performance puderam aliar novas perspectivas em teoria crítica, estudos literários, folclore, antropologia, teoria pós-colonial, estudos teatrais, teoria das danças, estudos feministas, *queer*, entre outros, aos temas estudados e, assim, se apresentando como uma possibilidade de escape das submissões e convenções metodológicas de um campo específico de conhecimento, criando novas epistemologias interculturais.

No Brasil, segundo Ligiéro (2011), a performance também pode ser entendida como ações realizadas no âmbito artístico e em diferentes linguagens artísticas, para a produção de um “experimento radical”, que sempre tem um cunho político e social. Para Renato Cohen (2002), a performance é uma “expressão cênica” que se constitui na dialética do “aqui e agora”, sendo algo efêmero, e comunicativo, que depende de interação, ele propõe a tese de que a performance é um dos fatores de desconstrução do teatro, que seria uma linguagem autônoma, apresentando tempo e espaço, além do corpo, ou seja, “um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2002 p. 28).

Schechner (1985) nos traz outra dialética, entre a ação e a reflexão, partindo de um esforço reflexivo para entender o mundo como performance, traçando um conceito-chave para o que temos chamado de Estudos da Performance, que são os conhecimentos

restaurados, seus estudos se entrelaçam com o conceito da performance como ritual de Victor Turner (1982), construído a partir dos estudos das performances culturais. A performance existe em um estado de trânsito e traz relações diferenciadas do teatro para a construção de uma cena, onde não há a presença de um diretor ou ator, mas uma persona, um *self*, frente a um drama social, a fim de provocar uma ruptura, uma crise, uma ação e um desfecho que aja como transformador social.

Os trabalhos construídos, a partir dessas experimentações em performance se, deram no ano de 2017, através de um projeto chamado In Copo Re ², uma iniciativa, pensada a partir da necessidade de ocupar territórios na universidade pública, como uma forma de garantir o saber compartilhado, inicialmente, sobre os olhares de uma professora da instituição e mais cinco acadêmicas, que ansiavam por uma nova forma de se fazer ver e ouvir, trazendo à tona suas angústias vividas entre um sistema acadêmico completamente opressor. Ao entender a arte como expressão máxima do Ser, e ação transformadora por si só, o projeto aliou-se ao estudo da performance, no que se refere à esta como ação educacional, no processo de reconhecimento da importância do trabalho corporal como objeto de transformação social, e assim, capaz de garantir a resistência como mulheres da Amazônia.

A performance nos abre uma visão subjetiva, quando por vezes o sujeito íntimo está posto no invisível, e, assim, desde o início dos trabalhos corporais de construção das performances é possível compreender que a performance e suas ações se aproximam muito do ser “apenas cotidiano”, e isto se estende a qualquer tipo de papel social (SCHECHNER *et al.* 2010), tudo que vinha para a cena era parte da minha vida, minhas dores, minhas lutas, que transcorriam sobre toda uma identidade que não era só minha, principalmente na cena. Era de toda uma ancestralidade, da minha família, das minhas relações, e, nesse panorama, conseguimos compreender porque as memórias eram o mais puro material artístico.

Aquilo que está presente num corpo que performar é o que está presente na vida, e não apenas em uma escala individual, mas coletiva. Quantas histórias contamos, quando contamos a nossa? Pode-se dizer a potência da performance, como ação contra hegemônica, está justamente nesta incerteza que a constitui. O que nos leva a passar por um grande processo de autoconhecimento e reconhecimento de uma identidade amazônica dentro dessa multiplicidade que é a região, percebendo o centro urbano como uma mostra desse espaço, e a nós mesmas como corpos que habitam sua região, e seu momento histórico.

² O projeto In Copo Re é um coletivo formado por mulheres, professoras e estudantes do curso de Educação Física da Universidade do Estado do Pará, e coordenado pela Professora Vera Solange Pires Gomes de Souza, no ano de 2017, que se organizaram em prol de uma ação formativa pela arte, partindo para a experimentação da performance. Por não ser institucionalizado, suas ações se registram a partir de fotografias e memórias, compartilhadas entre suas integrantes.

Imagem 02: O soltar dos cabelos



Fonte: Arquivo In Corpo Re ²

A imagem acima retrata a primeira atividade desenvolvida pelo In Corpo Re onde a performance era apenas soltar o cabelo, porém apenas essa simples ação teve um grande significado, para mim, soltar meu cabelo naquele momento significava a minha própria liberdade. Durante toda a minha vida uma das frases que mais ouvi foi “prende esse cabelo”, fosse na escola ou em casa, na rua, na igreja, desde pequena me ensinaram que era preciso ter cuidado com esse e cabelo solto, era uma angústia sem fim ficar perguntando às amigas várias vezes ao longo do dia: “meu cabelo já tá feio?”. Mulheres negras são ensinadas a odiar sua auto imagem desde criança, existe todo um processo de silenciamento e invisibilidade por trás de um cabelo afro preso, é assim que compreendemos como memória e a performance age.

O que se pretende trazer com essa recordação é que, para além de refletir, a performance traz para o corpo, para o sentir, aquilo que apresenta, como no caso, o peso de ser mulher negra no Brasil. Isso reafirma a presença do sujeito pela apresentação do corpo o que causa essa reviravolta crítica, revelando mais uma interface da performance que a ação pela corporeidade. Esta visão do corpo como paradigma, observado nas ciências sociais, vem acompanhada da valorização da experiência e da prática, como ferramentas metodológicas de análise, que buscam contrapor uma concepção de experiência compreendida e dominada pelo discurso.

Não há ingenuidade no rememorar, há sempre interesses políticos e sociais envolvidos (ASSMANN, 2011). Por isso, esse potencial da memória nos traz que a subjetividade precisa aparecer nas produções artísticas e na escrita acadêmica, nossas dores são subjetivas, pessoais, emocionais e parciais. Por isso, há relevância nestes recortes autobiográficos no trabalho, é um caminho válido, pois lembrar não é apenas reviver o passado, mas reativar e

reconstruir ideais a partir do hoje. Para tal ação, as experimentações do projeto In Corpo re tiveram início na experimentação livre de movimentos e possibilidades, enquanto nossas memórias eram compartilhadas entre nós.

O álbum

As experiências apresentadas a seguir, construídas à luz do encontro entre memória e performance, ilustram essa relação da construção de um corpo performer entre suas máscaras e vivências, que apresentam também um processo de auto descobrimento e principalmente de encontro, consigo mesmo, e sua história, suas marcas e lutas. A performance reafirma a presença do sujeito pela apresentação do corpo do artista e, assim, opera-se em uma reviravolta crítica, do corpo não em uma visão imagética, mas real (RIVEIRA, 2014). E, assim, é possível dizer que a maior performance de todas é o dia a dia, e o ato da própria existência.

A corporação tem poder, vemos isso em suas regras e práticas consideradas banais no dia a dia, como se vestir ou se alimentar, são práticas que acabam convertidas em atividades habituais, e culturais, o corpo torna-se cultura e a cultura se torna corpo. Segundo Bourdieu (1977), a linguagem corporal é um marcador da distinção social, e não obstante a sociedade costuma exercer um controle rigoroso sobre a corporeidade, porque o corpo é um lugar prático e direto de controle social.

Neste sentido, observamos um corpo negro, que não se reconhecia como negro, pois aprendeu que quanto mais se afastasse de suas origens afrodescendentes mais protegido estaria, no entanto, esse não pertencimento à história negra, não era capaz de afastar as violências sofridas em processos de racismo. Da mesma forma que acreditar que mulheres podem fazer qualquer coisa não faz com que a violência doméstica e o feminicídio diminuam. Quando tomamos consciência de nosso papel social, e de como somos fundamentais em trabalhos de base, começando por nós mesmos essas dimensões vão tomando nossas criações até que obra e artista sejam intrínsecos, e na performance isso é perceptível, é sentido tanto por quem a faz quanto por quem interage com ela.

Imagem 03: Performance A Carne mais barata do mercado.



Fonte: Amanda Modesto

A imagem acima retrata a primeira performance realizada de forma solo, chamada de carne barata, em que usei a música “Mulheres negras”, de Yzalú, para entrar; e “A carne mais barata do mercado”, de Elza Soares, como fundo musical. E nessa posição gritei frases usadas em anúncios como “Olha a promoção”, “Liquidação só hoje”, para expor o sistema que favorece a leitura de nossos corpos como mercadoria, quanto custa ser uma mulher negra nesse sistema? A raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético, ela é a redução do corpo e do ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, desempenhando, assim, um papel fundamental no movimento de transformação da pessoa humana em coisa, objeto ou mercadoria (MBEMBE, 2014). “Mulheres negras são como mantas kevlar Preparadas pela vida para suportar O racismo, os tiros, o eurocentrismo Abalam mais não deixam nossos neurônios cativos” (Yzalú,2012).

Dessa forma, é possível pensar essa ação dialética-reflexiva da performance, como uma linguagem corporal, onde o corpo é autônomo, e sua própria presença a ação comunicativa (GLUSBERG, 2013). Essa imersão do performer em suas inquietações e motivações, que fluem pelo trabalho corporal. É interessante pensar o quanto somos distanciados de nossos corpos, ao mesmo tempo que até nossa existência se dá por ele, a ação performática parece ser capaz de evidenciar isso.

No campo da Educação Física, durante a década de 1980, diversos autores se reuniram para pensar sobre qual seria o objeto de estudo de uma área que trata diretamente com o corpo e trabalho corporal. O Coletivo de autores chega ao conceito de cultura corporal, que buscava entender o corpo como objeto social, político e essencialmente cultural, a partir das atividades humanas que foram, historicamente, constituídas e que expressam uma relação não utilitária do ser humano com as ações corporais, contextualizando essas manifestações:

A Educação Física trata [...] do conhecimento de uma área chamada de cultura corporal. Ela é constituída com temas ou formas de atividade, particularmente corporais [...] visa aprender a expressão corporal como linguagem (COLETIVO DE AUTORES, 1992, p. 41).

Imagem 04: Performance Mala de Ossos



Fonte: Amanda Modesto

A Performance “Mala de ossos”, realizada em um evento acadêmico que tratava do Corpo Fitness, a fim de dialogar com outras perspectivas de corpo que não a da espetacularização do corpo belo, chama atenção para as questões de poder simbólico envoltos na relação corpo-sujeito. esses processos são fortes e forçam a construção de toda uma imagem corporal desprovida de identidade, corpo massa, corpo consumido, corpo consumado, o que nos leva a refletir sobre as possibilidades encontradas no corpo, para além de um amontoado de ossos e tecidos, que não é vivo apenas entre ações e reações bioquímicas, mas que vive e resiste e (re)existe socialmente.

Novamente, a memória do corpo negro, corpo mulher é ativado no momento da cena como o movimento feminista que suscitou questões sociais até então inquestionáveis, e pôs em dúvida a divisão entre dentro e fora, público e privado, podemos dizer que nessas ações nos propomos a quebrar paradigmas e agir para a transformação social, que são frutos de uma mudança estrutural que fragmenta as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade (KILOMBA, 2016). E por isso mesmo que a performance aconteça em silêncio, somos capazes de compreender e de nos relacionar com a mensagem que ela traz. Conseguimos assumir que o corpo fala. O corpo também faz parte do processo de relação do sujeito com o mundo que o rodeia, “não só a símbolos e signos mas também a manifestações de conteúdo mental que as tornam compreensíveis mesmo que não seja esse o seu objetivo” (DILTHEY, 1986 p. 218-219 apud ALMEIDA, 1996, p. 156).

Imagem 05: Performance Um Domingo.



Fonte: Amanda Modesto

Em contraste com a imagem 04, a foto acima faz referência à performance baseada na chacina ocorrida no bairro do Guamá no dia 17/05, onde 11 pessoas foram assassinadas em um bar em pleno domingo. Na cena, com uso de recursos áudio visuais, usei aleatoriamente pessoas da plateia para contar uma história sobre o dia a dia da periferia, e o lazer que a juventude encontra em festas e bares, usando a própria história e identidade de quem fosse envolvido da ação, que terminou com a morte de três jovens estudantes, nesse dia haviam mães assistindo que choraram ao final da performance. E nesse contato é possível reafirmar que o diálogo também se dá com o corpo, para o corpo e no corpo em registros que não são palpáveis e nem tangíveis, mas que ficam em memória afetiva e que criam possibilidades no princípio da auto determinação.

O bairro do Guamá fica localizado na extremidade sul da cidade de Belém no Estado do Pará, as margens do Rio Guamá; é considerado um bairro de periferia, apesar de ser bem próximo do centro, e concentrar diversos serviços. Com um total de 94.610 habitantes, é considerado o bairro mais populoso da capital paraense (IBGE, 2010). E nesse fluxo contínuo de convivências que, às vezes, é atravessada pela violência, criam-se conexões com outras periferias, ao ponto que vamos encontrando que a Amazônia também é periferia, ela é a relação urbana com o rio e com a chuva e com o sol e o calor! O Ser amazônico está no cotidiano, é esse reconhecimento que nos permite criar retomando essas memórias culturais e coletivas como material artístico.



Fonte: Amanda Modesto

A performance Cerâmica, realizada no I Colóquio Nacional de Memória e Performance ³, tinha como temática as notícias mundiais sobre o Brasil que giravam em torno das queimadas na Amazônia. Foram registrados três vezes mais focos de incêndio em agosto de 2019 do que no ano de 2018, de acordo com o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe). Neste sentido, a performance Cerâmica se propôs a fazer uma crítica às recentes políticas ambientais do país, e o descaso do governo federal para com a região amazônica, que perece. E nessa experiência relacionamos fogo, terra e corpo, a memória desta vez era do corpo Amazônida.

Nesse sentido, este trabalho torna-se forte quando voltamos nossos olhares para a região amazônica, enquanto pertencentes a ela. O sentimento de pertencimento é algo que envolve nossas ações, uma vez que “damos sentindo ao mundo nos dando sentindo”, é preciso nos atentarmos para a força histórica que tem nossa arte, nosso sangue afro-indígena que inunda de ancestralidade as produções artísticas advindas dessa relação. E, para além disso, podemos dizer que paira uma subjetividade, além de tudo, cultural na cena, algo que parte de nós, de uma identidade artística única, que precisa ser libertada, ouvida, e principalmente vivenciada.

³ O I Colóquio Nacional Memória e Performance foi uma atividade do projeto de extensão Memórias Cênicas: formação, reflexão e práticas performativas/PROEX/UFPA; e do projeto de pesquisa Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/PROPESP/UFPA, ambos desenvolvidos pelo grupo de pesquisa Perau- Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq.

Imagem 05: Vídeo Performance Isolada(mente)



Fonte: Amanda Modesto

A imagem acima ilustra a vídeo performance *Isolada(mente)*, que apresenta uma conversa entre ansiedade, procrastinação e produtivismo, na rotina do pesquisador brasileiro, num contexto em que a ciência e a arte são constantemente atacados pelo modelo de governo vigente, em que não há certezas sobre o futuro da carreira acadêmica. Relação agravada pela condição de pandemia que assolou o mundo no ano de 2020 e que forçou a ressignificação dos espaços de escrita e estudo, o quarto masmorra presente na cena, também reflete a mente posta em isolamento social, que agora se pluga as novas tecnologias para continuar existindo, na mesma proporção em que se consome.

Imagem 06: *Isolada(mente)* – quarto-masmorra.



Fonte: Amanda Modesto

O corpo que antes abraçava, beijava, corria e dançava agora precisa conviver com a nova realidade, onde as manifestações de carinho e afeto, agora, advém das redes sociais, e dos aplicativos de vídeo conferência, junto com o trabalho e a exigência de manutenção do ritmo de trabalho, no início da chamada sociedade ocidental esta supervalorização do ideal de racionalidade se propôs a fazer do mundo uma máquina. Nesse processo de produção científica, que tende a suprimir a subjetividade, a criatividade, a sensibilidade, é possível questionar como escrever sobre arte. Uma vez que a própria aprendizagem se dá muito mais

com o “mundo vivido”, pela nossa sensibilidade e percepção através de sons, cores, sabores, texturas e odores, e podemos dizer que o mundo, antes de ser tomado como matéria inteligível, surge a nós como objeto sensível experimentado pelo corpo (DUARTE JUNIOR, 2000).

Conclusão

Desse modo, nos encaminhamos para o fim deste breve recorte dentro do universo da performance e da memória, concluimos que é preciso que estejamos atentos para a força histórica que as memórias, muitas vezes silenciadas, ou esquecidas apresentam, e observar como a arte carrega nosso sangue indígena, afro e periférico. Podemos dizer que estes trabalhos apresentam um forte componente de atuação histórico cultural, e, por esse motivo, é importante aprofundar os estudos nesse campo, a fim de trazer, por meio dessa experiência teórica, um estudo que parte da força de uma história de vida, de um grupo, de uma comunidade, que está contida em cada cena, em cada experimento.

Dessa forma, compreendemos que essa relação resulta em ações que, por mais que partam do sujeito íntimo, carregam toda a representatividade de seu grupo ou comunidade, quando em muitas esferas temos estes sujeitos esquecidos ou invisibilizados, com suas histórias silenciadas sob discursos oficiais, carregados de questões ideológicas. E nessa perspectiva defendemos que o performer nunca está só, a ação performática é intrínseca à vida, com suas dores e lutas, existindo num interstício, um estado de trânsito que age em um efeito do real, em que a performance se torna tanto um processo quanto um produto, ela provoca rupturas, que agem como transformadores sociais.

Ao mesmo tempo que é importante se apropriar de diversos autores e textos, as vezes a construção de conhecimento precisa se aproximar dos sujeitos envolvidos nos processos, pois do lado de cá, estamos fartos de continuar reproduzindo o discurso de nossos colonizadores, e suas versões de nossas histórias, por mais arriscado que seja é preciso demarcar autonomia, e a capacidade de falar por nós mesmos. Contar a própria história, desenvolver a própria ciência e fazer nossa própria arte.

Portanto, é a partir disso que defendemos nossas experiências pessoais, nossa memória individual e coletiva; que rememorar a si e sua subjetividade é algo que compõem todo o processo de construção de um “eu” performer, que em sua arte espelha seu tempo, mas, também, o confronta, desmonta, remonta, destrói. Não somos apenas uma coisa ou outra, somos um emaranhado que segue através de vivências, experiências, e meio-sociocultural, somos seres (com)partilhados, de uma multiplicidade enorme, criaturas altamente

complexas, que também existem na simplicidade. No simples ato de viver e construir uma memória, lembrar e criar arte, rememorar-te.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel Vale de. **Corpo Presente – treze reflexões antropológicas sobre o corpo**. Portugal, Celta, 1996.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Unicamp, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. Trans. Richard Nice. London: Cambridge University Press, 1977.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo- espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do Ensino de Educação Física**. São Paulo: Cortez, 1992.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Tese (Doutorado), Programa de Pós Graduação em Educação, Unicamp, São Paulo, 2000.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IBGE-INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo demográfico, 2010**. São Paulo (12º recenseamento geral do Brasil).

KILOMBA, Grada. **Quem pode falar?** Tradução livre: excerto do livro *Plantation Memories*, 2016. Disponível em: <<https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-do-arana/literatura-e-estudos-culturais/anotacoes-de-aula/kilomba-grada-quem-pode-falar-traducao-ivre-de-anne-caroline-quiangala-do-texto-originalmente-publicado-em-ingles-na-pagina-oficial-da-autora-excerto-do-livro-plantation-memories-2016/4403433/view>>. Acesso em 10 de set. 2019.

LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena**. Uberlândia/MG: UFU, 2014

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares, In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, dezembro de 1993.

PHELAN, Peggy. **The Ends of Performance**. Department of Performance Studies at New York University. NYU Press, 1998.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista de Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, val. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso: 31. mai.2020.

RIVEIRA, Tania. **O Averso do Imaginário: Arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O que pode a performance na educação**. Educação e realidade. Porto Alegre. UFRGS, vol.35, n.2, p.23-36, 2010.

SIBILA, Paula. **O show do Eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TUNER, Victor. **From Ritual to teatre: e Human Seriousness of Play**. New York: PAJ Publications, 1982.

YZALÛ. **Mulheres negras**. Direção e Produção Marcelo Sanches. Álbum: Minha bossa é treta. Raposo Records. São Paulo, 2012.

SOBRE A AUTORA

Mestranda do programa de Pós graduação em Artes da UFPA; membro do Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia na linha de pesquisa Memória e Performatividades. Sócia estudante da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, cujo artigo “Memoria, performance e educação” foi publicado nos anais de sua X reunião científica ISSN: 21769516. Pós-graduanda em Educação Física Escolar pela ESAMAZ. Graduada em Licenciatura Plena em Educação Física, pela Universidade do Estado do Pará. Membro Fundador do projeto Incorpore Performances Teatrais e do projeto de extensão Arte em Ação da UEPA. Atua no campo das artes cênicas e educação, bailarina e coreógrafa, performer, produtora cultural, realizadora do Festival Musical Vegano de Belém, membro da organização do Circuito Norte em Dança.

E-mail: anmodesto54@gmail.com

Recebido: 30/05/2020

Aceito: 04/06/2020

Flores para Pietá: Re-Performando o sagrado/subversivo

Ana Karine Jansen de Amorim

Raphael Andrade Rocha

Resumo

Este artigo aborda a obra re-performática Flores para Pietá, do performista Raphael Andrade, relatando seu processo de criação entre a dicotomia presente no seio da religiosidade cristã entre o sagrado versus a subversão artística. Para alcançar seus significados estéticos e culturais localizamos o trabalho nos estudos da Performance, marco conceitual elaborado por Richard Schechner (2003), em especial nos conceitos de Performance e Restauração de Comportamento. Esta pesquisa analisa e descreve, outrossim, as intervenções realizadas em Belém do Pará (2016-2017), em quatro países da Europa Ocidental (2018), qual seja: França, Portugal, Roma e Vaticano e no Estado de São Paulo (2020).

Palavras-chave: Performance; Restauração de Comportamento; Corpo.

Fleurs pour Pietá: Re-Performance du sacré/subversif

Résumé

Cet article aborde une reprise de l'œuvre Flores para Pietá, de l'artiste Raphael Andrade, relatant son processus créatif entre une dichotomie et présent au cœur de la religiosité chrétienne entre le sacré et la subversion artistique. Pour atteindre ses significations esthétiques et culturelles, situer le travail dans les études de performance, un cadre conceptuel développé par Richard Schechner (2003), en particulier dans les concepts de performance et de restauration du comportement. Cette recherche analyse et décrit, ci-dessous, tel qu'enregistré à Belém do Pará (2016-2017), dans quatre pays d'Europe occidentale (2018), tels que: la France, le Portugal, Rome et le Vatican et l'État de São Paulo (2020).

Mots-clés: Performance; Restauration du comportement; Corps.

A arte da performance opera, mormente no que tange a visão artista, em subverter e desnaturalizar o que ficou naturalizado de forma opressora. Neste enfoque, ao perceber que a arte performática se utiliza em demasia do corpo como marca de relações de poder, nasce a floração de uma performance que tem como objetivo sensibilizar, problematizar e amplificar nos participantes a visão tida como incontestável nos valores dogmáticos cristãos acerca do corpo marginalizado. E, neste campo artístico em que o corpo age como resistência política, potencializou-se a ideia de questionar a tríade cultural-social-religiosa através da arte performática.

Ao analisar o corpo oprimido, com base nas memórias do artista, que faz parte dos indutores da performance Flores para Pietá, a partir das condutas de valores que orientam o indivíduo religioso, corroborou na dicotomia que perpassou seu devir de forma intensa: o sagrado versus subversão. Na ideologia sacra, imposta no âmbito religioso cristão, o discurso dos agentes do sagrado desponta como a fundamentação última do saber religioso, em que emprega o corpo homossexual como anômalo, impregnado no ambiente pecaminoso e, que tem como objetivo polir quem vai de encontro à sua doutrina.

Não obstante, seguindo tais regras, surge o campo social-político-cultural, que endossam os discursos teológicos das instituições religiosas acerca do errôneo e o indivíduo, que rejeita tais regras, deve ser visto como marginalizado e culpabilizado por diferenciar-se da heteronormatividade. Dito isto, faz-se interessante desvelar que os agentes de poder aderem ao “bem-estar social”, permitindo, assim, mascarar a opressão e perseguição aos grupos minoritários, no qual podemos vislumbrar a partir da visão pastoral religiosa que encharca, também, o seio social, como nos refere Veiga-Neto (2003):

Em muitos momentos ocorreu a “a invasão do poder pastoral no plano político do corpo social”. Ou seja, o caráter individualizante do poder pastoral deveria ser abarcado pela sociedade estatal e essa contradição pode ser bem identificada no estado de bem-estar social (VEIGA-NETO, 2003, p. 83).

Percebe-se, pois, que a sexualidade na sociedade cristã, a partir da ótica da conveniência social de bem-estar, interfere na orientação sexual de seus indivíduos para impor o que seria o certo e o errôneo e, recorrentemente, para coibir atos que subvertem este pensamento. Quando nos referimos sobre a questão da concepção cristã ao agregar-se ao pensamento sociológico, aludimos à produção política e cultural sobre as ditas “verdades” que coercitivamente pune os que não as aderem. Indubitavelmente, essa questão resulta em instituições que possuem poderes específicos na sociedade e, concomitantemente, consegue oprimir o indivíduo que se rebela contra tal pensamento tido como axiomático.

Neste prisma, reverbera as questões: como subverter tais prerrogativas? Que medida a ser tomada que estremeceria o sistema tido como incontestável que encharca o pensamento religioso-social-cultural? Ao procurar obter tais respostas, o artista ancorou-se nos estudos da subversão artística, no qual desvela o pensamento ainda impregnado na contemporaneidade sobre o quão a arte é potente ao afrontar atos visando à transformação ou derrubada da ordem estabelecida. Neste enredo, iremos explicar, a seguir, exemplos no fazer artístico teatral e performático de como a arte possibilita subverter padrões e escancarar valores mofados contra grupos vulneráveis.

A título de exemplo, em 2017, a peça “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu”, da dramaturga britânica Jo Clifford, foi repreendida no Brasil por grupos religiosos por propor uma reflexão sobre a opressão e a intolerância sofridas por transgêneros e demais grupos que ficam à margem da sociedade. A encenação detinha como mote o monólogo com narrativas bíblicas recontadas em uma perspectiva contemporânea, tanto no texto, como na corporeidade imagética do corpo de uma atuante travesti, personificando o Cristo. O espetáculo engendrou um debate intolerante nas redes sociais e foi censurado pelo Juiz Luiz Antonio de Campos, no qual na sua decisão liminar afirmou:

[...] não se pode produzir uma peça teatral de um nível tão agressivo, ainda que a entrada seja franqueada ao público. [...] não pode ser tolerado é o desrespeito a uma crença, a uma religião, enfim, a uma figura venerada no mundo inteiro.[...] malgrado a inexistência da censura prévia, não se pode admitir a exibição de uma peça com um baixíssimo nível intelectual que chega até mesmo a invadir a existência do senso comum, que deve sempre permear por toda a sociedade (CAMPOS, 2017).

Percebe-se, portanto, que a arte foi censurada, desvelando a intolerância à figura da atriz transgênero, no qual para o Juiz em questão, a imagética corpórea transgressora da atuante em personificar o Cristo, revela-se no âmbito social cristão como morada agressiva e desrespeitosa e que invade o “senso comum” da sociedade. Ratificando, desta maneira, a importância deste trabalho transgressor no país que mais assassina travestis e transexuais no mundo.

Não obstante, vimos em plena contemporaneidade, o artista carioca performático Wagner Schwartz (1972), ser censurado ao apresentar no Museu de Arte Moderna - MAM-SP, a performance ‘La Bête’, que em francês significa ‘fera’, “a besta” inspirada nas esculturas “Bichos” (1960) da pintora e escultora brasileira Lygia Clark. Na performance em questão, o artista se apresenta despido juntamente com uma réplica plástica da escultura indutora, onde público é convidado a participar.

A causa maior da polêmica midiática partiu exatamente no convite feito ao público em participar da performance. Não apenas pela visualidade em que o artista despido subverte e converte o corpo, semioticamente, como obra de arte, mas, também, pelo motivo de estar entre os espectadores uma menina com mais de cinco anos, acompanhada pela sua mãe, também performista, que interagi com o artista nu.

A partir da imagem publicada em redes sociais do *performer* junto à criança, desvelada por matérias jornalísticas de televisão e redes sociais, o artista foi acusado de pedofilia e intimado como agressor e demais injurias. Ou seja, uma clara manifestação de ódio e de intimidação à liberdade de expressão artística por pessoas que não procuram sequer ler sobre o que a performance pretendia, além, claro, na errônea ideia que a nudez representa apenas teor sexual.

Ao volver o olhar para o fazer artístico de Belém do Pará, a montagem subversiva do espetáculo *Paixão Barata e Madalenas* (2001), do diretor e dramaturgo Luís Otávio Castelo Branco Barata, dirigido por Wlad Lima e Karine Jansen, a partir do resultado do curso de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA, ganhou manchetes em jornais sobre a transgressão presente na figura do Cristo nu e dos demais personagens que subvertiam passagens bíblicas, como este excerto do jornal paraense exemplifica:

A peça apresenta cenas de nudismo, inclusive em cenas que retratam momentos da vida de Jesus Cristo. Isso tem causado polêmica, no início da semana foi motivo de discussão entre os Deputados da Assembleia Legislativa do Estado do Pará [...] O desfile dos personagens nus no palco, durante o que seria a *Paixão de Cristo* desconstruída, foi o motivo que levou um grupo de Deputados paraenses a elaborar uma Nota de Repúdio ao espetáculo, que foi aprovada por maioria (JORNAL LIBERAL, 23 fev. 2001 apud MIRANDA, 2010, p. 143).

Como podemos analisar, o corpo nu ainda é um tabu perante a sociedade paraense e, por isso mesmo, ao trazer este suporte para a cena, subverte e intriga as visões ligadas à normatividade religiosa e social. E tais preconceitos foram herdados pela educação tradicionalista europeia religiosa catequizante e moralizante, no qual se faz importante mostrar em cena de forma crítica. Neste sentido, o fazer artístico teatral “traz uma produção artística comprometida em buscar novas experiências com a linguagem cênica na ambição legítima por uma cena crítica e poética na relação com a cidade, sua política e seu homem” (JANSEN, 2009, p. 88).

Torna-se importante mencionar, ainda, o âmbito subversivo do campo performático, que intentamos exemplificar a partir das obras da artista visual paraense Berna Reale, que utiliza seu corpo na Performance Urbana e Foto-performance para criticar questões sociais,

pretendendo desvelar um olhar mais sensível e crítico em relação as formas de nos comportamos cotidianamente. Como na performance “Limite Zero”, que instiga os transeuntes a pensarem sobre as questões relacionadas ao meio ambiente e que faz analogia e objetifica o corpo feminino, bem como nos leva a analisar a relação da exploração e a falta de empatia com o sofrimento dos animais não racionais, relacionando, proporcional e simbolicamente, a exploração das mulheres.

Em vista dessa relação dicotômica entre arte subversiva e regras impostas pela religiosidade, que o artista se reconhece enquanto sujeito questionador, e, ao perceber a potência metodológica dialética que a arte performática transpassa para os que a fazem e presenciam que germina, partir dos estudos sobre performance, “Flores para Pietá”, que tem como base a rememoração opressora presente na sua vida enquanto pessoa homoafetiva, assim como os devires e a transformação do corpo como dispositivo de contestação.

Germinação da *Póiesis*

A obra Flores para Pietá nasce, oficialmente, em sala de aula, na relação ensino-aprendizagem, dentro da disciplina Performance, ofertada no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará. Ministrada por Karine Jansen, a cadeira compreende seu campo teórico nos estudos da performance e na aproximação dos estudos teatrais com a antropologia. É caro a essa teoria a noção de que performance compreende ações “artísticas, rituais ou cotidianas” (SCHECHNER, 2003, p. 25a), e que para tratar essas ações intelectualmente como performance, implica em comprometer-se em um estudo, uma investigação profunda sobre a ação e o objeto: “tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que essa coisa faz, como interage com outros objetos e seres e como se relaciona com outros objetos e seres” (SCHECHNER, 2003, p. 25b).

Outro aspecto importante para os estudos da performance diz respeito ao conceito de comportamento restaurado, pois este localiza a performance no âmbito das tradições da cultura humana, deslocando esse aspecto de originalidade do fazer, que foi historicamente importante para as vanguardas artísticas, incluindo o movimento da arte da performance nos anos 70 e 80.

o que é novo, original, chocante, ou avantgarde é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou deslocamentos de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado (SCHECHNER, 2003, p. 32c).

O que veremos ou vivenciamos em Flores para Pietá, exposto neste artigo, foi precisamente esse deslocamento de valores e lugares. Homem no lugar de mulher, corpo seminu, o sagado no lugar não sagrado, o corpo profano substituindo o sagrado. Restaurar comportamento, para Schechner (2003), é repetir uma ação que já foi feita muitas vezes, são comportamentos vivos, que foram rearranjados ou reconstruídos como em uma colagem. Ora ganham novos aspectos e por isso restauram valores e identidades, ora reproduzem gestos e ações esquecidas na cultura e que são restauradas por meio das performances culturais. Flores para Pietá restaura comportamentos, seja de seu performer, seja dos que ousam encará-la.

Importante destacar que o termo performance, no que tange à arte, não possibilita em chegarmos a uma conclusão incontestável sobre como a mesma se originou, no entanto, podemos destacar e vislumbrar alguns movimentos artísticos nas artes visuais do século XX que tiveram grande importância na abordagem deste fenômeno. Dentre tais formas de expressões, destacamos o *Happening* – que traz novas possibilidades de experimentações, assim como a *Body Art* ou “arte do corpo”, no qual desloca o corpo humano como suporte de intervenção e a arte conceitual e *Action Paint*, todos estes foram segmentos da arte que se nutriam reciprocamente e transmutavam-se para novas possibilidades da chamada “arte da performance”.

Emanação aromática de Flores – Signos para Pietá

Dentre os variados exemplos e a gama de possibilidades que a performance arte pode ser vislumbrada, seja na vertente da performance fotográfica, vídeo-performance, instalações performativas e tantos outros prismas que a disciplina Performance proporcionou ao alunado, as que mais chamaram atenção dos discentes foram a potência de catalisar o público em participar do ato artístico. E, em Flores para Pietá, não foi diferente, ao analisar as produções da Sérvia Marina Abramovic, uma das mais conhecidas performer desde a década de 1970, que trabalha com o suporte corpóreo para expressar críticas e, sincronicamente, provocar novos olhares em relação a determinados assuntos e até desafiar o público a cometer determinados tipos de comportamentos, que Flores para Pietá obtém o primeiro dispositivo para a performance.

Na ação performática “*The Artist is Present*” (a artista está presente), da referida artista, floresce um indutor importante transportado para Flore para Pietá, que concerne na apresentação de Abramovic por três meses ininterruptos apresentando-se sentada em um banco, permitindo que o público sente-se junto à ela e apenas trocar olhares, algo demasiadamente simples, mas profundamente sensível. Se demora, este indutor permitiria

que a performance Flores para Pietá interagisse com os participantes e estar, realmente, “presente”, ao possibilitar ser contemplado e contemplar o outro.

Além do intuito interacional, partindo da limitação de um espaço simbólico, a partir das cadeiras posicionadas defronte uma para outra, recurso este capaz de profunda alteridade, havia necessidade de trazer signos para presentes no corpo do performista que deveriam comunicar o mais claro possível a dicotomia sagrado/subversivo, mormente com os que participariam da performance, tentando criar, neste enredo, um reflexão a partir da imagética da virgem piedosa e do seu sofrimento no corpo travestido, a partir da simbologia que carrega a iconografia sacra, a qual ativa para os espectadores/participantes a forma representacional divina que ela remete, isto é, trazer “uma transmutação de determinadas informações para uma materialização física. Melhor dizendo, uma tradução de um determinado sistema de signos: textos, música, imagens, memória, para outro sistema de signos” (JANSEN, 2004, p. 18).

Estes signos dariam suporte visual e conscientemente aos estigmas que a sociedade e, concomitantemente, o poderio político e religioso impõem para quem possui o corpo sexualizado, afeminado, homossexual e, neste contexto, a referida imagem sígnica poderia corroborar para outras questões, para quem presenciasse a performance, como: o transformismo, a homofobia ou a agressão contra o grupo LGBTQI+ que, a título de exemplo, seria performado na terra que lidera o ranking de mortes de travestis e transsexuais no mundo, em que ao menos uma pessoa do supradito grupo é morta a cada 48h.

Após o ato de examinar como seria o processo de criação do espaço performático, despontou um indutor fundamental que potencializa a memória do artista em querer apresentar-se com signos iconográficos cristão e na mimesis corpórea sacrificial, presente na performance ao trazer na ação corpórea a efígie da Virgem Santa de Pietá, que corrobora com o pensamento de Karine Jansen (2004):

O corpo devoto materializado na cena refere-se a um objeto diverso que está fora do palco, está no mundo. Aqui o corpo devoto é signo e se refere a uma ideia, um estado de alma, um conceito: O sacrifício. O sacrifício é o objeto dinâmico que está presente no imaginário mitológico e urbano da cidade. Revela-se na experiência pessoal dos criadores do espetáculo, em filmes, vídeos, procissões e rituais religiosos, enfim em vários níveis de informação a serem trabalhados e articulados pelos criadores da cena. Portanto, em um determinado nível de criação o ator/ performer é o interprete ou interpretante dinâmico do Signo (JANSEN, 2004, p. 22-23).

O pensamento de Jansen (2004) pontua o sacrifício que os artistas pertencentes ao teatro religioso possuem e carregam no processo artístico ligados à fé – como na performance Flores para Pietá, no qual o performista começa seu trajeto artístico nas

apresentações teatrais da encenação religiosa da Paixão de Cristo. Entretanto, o sacrifício mor ao “estar como a santa” e transportar a latência desse objeto personificado religioso na ação corpórea do sujeito, ia de encontro com a ideia que emana de constar nesse signo a imagética entronizada, em outras palavras, temor de fazer algo errôneo perante o sagrado, ideia intrinsecamente relacionada à culpabilidade que a religiosidade emprega, além da complexidade que envolve esta palavra.

Sendo assim, Flores para Pietá tinha o intuito de superar os próprios limites e condicionamentos da oposição entre o sagrado e profano presente na memória do artista, e que deveria ser transportado aos que participariam da performance, para que se pudesse, nesta ótica, construir juntos o fazer performático, pois a “performance é uma construção física e mental que o artista executa num determinado tempo e espaço, na frente de uma audiência. É um diálogo de energia, em que plateia e artista constroem juntos a obra” (ABRAMOVIC, 2015).

Por conseguinte, a performance em questão tem o intuito de manifestar a dicotomia existente entre o sagrado versus profano, analisando como os entrevistados que participariam da performance interpretariam a ação performática, além de aguçar como apresentaria o sagrado, subjetivamente, para cada um deles e, outrossim, em que condições se encontrava, afinal, o profano e o subversivo. Tais análises possibilitariam para este estudo uma fenda profícua de remodelações de visões previamente estabelecidas que foram alicerçadas cultural e politicamente através da história.

Flores na rua e pétalas que atravessam o oceano.

Eram quatro horas da tarde, o Facebook e o Instagram da comunidade da ETDUFPA foram invadidos com as imagens da performance de Raphael Andrade que havia começado na Escola. Lá, permaneceu por quatro horas performando sentado em um quadrado de madeira coberto por um pano alvo, o artista encontrava-se travestido de Virgem Maria, definido pelo autor como “santa piedosa e travesti”. Maquiado, vestimenta branca e transparente usava um tapa sexo, podia-se ver seu corpo seminu por debaixo da manta clara. Na roupa branca, preso na altura do peito, um enorme Sagrado Coração ou Imaculado Coração de Maria, que carregava simbolicamente a presença do sacrifício, da fé e devoção presentes no teologismo católico.

Nos braços da Virgem piedosa, repousaria Cristo morto, em forma simbólica de uma mortalha vermelha. Nos braços, sobre a mortalha, flores vivas, machucadas, faltando algumas pétalas. Em frente ao assento do performer, uma placa onde estava escrito não em um tom imperativo, mas convidativo: “Sente-se! Escuta-me, por favor”. Em frente, uma

cadeira é disponibilizada para quem se propõe a experienciar em que “o público nessas performances parece ser um elemento fundamental, que possibilita a emergência de uma conexão através do qual fluxos podem ser intensificados” (BONFITTO, 2013, p. 129). Nesta troca de olhares que se estabelece a performance e por longo tempo de contemplação, como acontece nos museus de arte e nas preces dentro dos santuários religiosos, o performer relata:

Os afetos disparados entre os participantes e o performer com a visualidade da Virgem de Pietá são múltiplos e seus efeitos os mais diversos. Alguns participantes choraram, outros sorriram envergonhados, uma grande parcela ficou emocionado, alguns levaram a mão ao peito, alguns (escassamente) debocharam, a grande maioria respirava de forma ofegante, outros estavam visivelmente relaxados e confortáveis no processo; alguns permaneceram inquietos e volúveis (ANDRADE, 2019, p. 58).

Imagem 1- Primeira ação performática de Flores para Pietá



Fontes: Denis Bezerra (2016)

Este trabalho foi re-performado, para usar um termo do artista, em diversas ocasiões, no IX Seminário de Teatro promovido pela ETDUFPA, em 01/11/2017, e em seguida, a convite de Monique Debouteville, doutoranda da *Université Paris VIII- Vincennes em Saint Denis*, que oportunizou reviver a performance, dialogando a partir da perspectiva transcultural que tem como objetivo identificar as semelhanças e diferenças da questão pesquisada em relação a cada cultura, no caso desta abordagem, sobre o corpo marginalizado e a sua relação com o sagrado.

Na perspectiva em vislumbrar as divergências e convergências que a transculturação possibilitaria, haja vista as diferenças sociais, culturais e políticas que diferenciam o Brasil e a França, a primeira reapresentação na Europa teve os mesmos elementos da performance apresentada na Escola de Teatro e Dança da UFPA, com o intuito de possibilitar novas

formas de pensamento dos participantes ao sentarem-se à frente do performer, e que, após a participação dos mesmos, propiciaria a participação na entrevista não-diretiva, esta última mediada por Cláudia Gomes ⁴, que faz parte do corpo docente da ETDUFPA, no qual acompanhou todo o processo performático, assim como traduziu as palavras que eram proferidas na performance para cada participante na língua vernácula, como: “*Vous êtes capable d'aimer ?*” (Você é capaz de amar?), além da arguição sobre o sagrado: “*Quel est le sacré pour vous?*” (o que é o sagrado para você?).

Imagem 2- Imagem do cartaz referente à apresentação da performance na *Université Paris VIII-Vincennes em Saint Denis*.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Nesta ocasião, colheu-se o seguinte depoimento do participante: “detive muita emoção, senti tremores, meu coração disparou, consegui adentrar na emoção do artista, senti muito sofrimento -sofrimento este profundo- de morte” (estudante Mulçumano da Universidade de Paris VIII). Dentre os 22 participantes que participaram da performance, destaca-se a participação de um mulçumano, o qual, ao sentar-se, chorou e rezou o terço islâmico “*masbaha*” ou “*subha*”, que é utilizado habitualmente para praticar o *dhikr* ou para invocações dirigidas a Alá. O performer pôde observar, ainda, que algumas muçulmanas presentes com suas túnicas pretas cobrindo o corpo inteiro e usando *Icharb*, que serve para cobrir seus cabelos como manda a doutrina, ficaram olhando de longe a performance, esse motivo pode ser analisado pelas regras de condutas, ligadas ao gênero feminino no Oriente

⁴ Possui mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido pela Universidade Federal do Pará (1998), doutoranda em Psicologia da Educação (Universidade de Aveiro -Portugal). Atualmente é professora adjunta 4 da Universidade Federal do Pará, na Escola de Teatro e Dança. Tem experiência na área de educação, teatro, psicopedagogia; atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, formação de professores, educação ambiental, ética, psicopedagogia, planejamento.

Médio que, de maneira geral, olhar nos olhos dos homens não é considerado uma conduta apropriada.

Após a apresentação na universidade europeia, Raphael arriscou-se e levou o trabalho para a urbe, local de afetações e redes de poder, pois pretendia deslocar-se para além das esferas onde a performance foi apresentada, como ambientes artísticos mais experimentais ou acadêmicos, como a Escola de Teatro e Dança da UFPA e a Universidade de Paris VIII. Ao sair deste território acadêmico, buscou reapresentar a reperformance num viés diferenciado, singularmente na tentativa de ir ao cerne dos locais sagrados da fé cristã.

Mas, para isso, se fazia necessário abdicar do contato entre o performer e o participante, através do convite a se sentar nas cadeiras postas à frente um do outro, visto que a intervenção detinha como fulcro a visualidade e não o contato direto concatenais e vocabular como performados anteriormente, fazendo com que a interação ocorresse entre o performista e os transeuntes por vezes concretizada; e por outras frustradas. Neste intercâmbio um tanto inesperado pelos deslocamentos dos fiéis e pelos turistas que passavam por estes locais, revelou um olhar diferenciado em cada intervenção.

Na re-performance urbana, a pesquisa se estende as intervenções apresentadas em lugares sacros de magnitude e relevância do ponto de vista religioso, qual seja: a Praça da Sé, em São Paulo (Brasil); e as apresentações de intervenções urbanísticas apresentadas em três países da Europa Ocidental: Cova da Iria, na cidade de Fátima (Portugal), *Via della Conciliazione* (Roma) e na *Piazza San Pietro* (Vaticano), pois amenizaria as possíveis retaliações advindas dos próprios fiéis, dos sacerdotes ou da segurança local, ao não perceberem que a performance problematiza questões doutrinárias excludentes, mas sim, que fosse uma forma de zombaria com a imagética de Nossa Senhora.

Quanto o contexto de modificar a performance, para este tipo de relação, o foco estabelece outra dinâmica dialógica, em que se comunica com o eixo da fé e sua natureza emocional, além da dimensão histórica e simbólica presente nos locais escolhidos. E tais ações “se propõem a criar tensões, falhas ou ruídos no ambiente, produzindo ressignificações ou revelando contradições ali presentes, além de fazer emergir aspectos subterrâneos, camuflados ou recalçados” (ARAÚJO, 2011, p. 04).

Ao apresentar-se, desta vez, em Portugal, no interior da praça que circunda o Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, que é um dos santuários marianos de peregrinação mais importantes do mundo católico, o performer concluiu que seu trabalho foi comparado aos das Estátuas Vivas, recebendo algum dinheiro dos que passavam pelo local e que o trabalho intervencionista foi recebido com simpatia pelos portugueses (vide imagem na página a seguir).

Imagem 3- Performance Flores para Pietá apresentada na praça do santuário de Fátima (Portugal). A seta aponta o dinheiro doado pelos transeuntes



Fontes: Ester Leray (2018)

Conquanto à empatia ocorrida em Fátima, as visões foram diferenciadas na apresentação ocorrida no menor país do mundo – Vaticano -, que é a sede da Igreja Católica e a Cidade-estado soberana da sé Pontifícia, cujo território consiste de um enclave murado dentro da cidade de Roma, capital da Itália. A Cidade do Vaticano é uma cidade-Estado que existe desde 1929 a partir do tratado de Latrão. Faz parte da Santa Sé, que remonta ao cristianismo primitivo sendo a principal sé episcopal de mais de 1,5 bilhão de católicos romanos (latinos e orientais) de todo o mundo.

Mesmo sabendo dos riscos que isso poderia ocasionar, o performista vestiu-se com os signos da Pietá, colocou um casaco por cima para esconder a veste e, acompanhado de sua amiga e atriz Esther Leray ⁵, que estava encarregada de fotografar a performance, rumaram para a praça São Pedro. Ao começar a Performance na Praça envolta pela colunata de Gian Lorenzo Bernini, a reação imediata das pessoas foram de se afastar. Isolando-os. Desta vez, Pietá causava o choque, a transgressão, o diferente. Imediatamente, três carros de polícia se aproximaram e, Raphael-Pietá, em resposta, entoou o canto lírico “*Kyrie, eleison*” (Senhor, piedade), e passa a caminhar, os carros vão os escoltando até a saída da praça, que não faz mais parte dos domínios da cidade do Vaticano, mas, sim, de Roma.

⁵ Formada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Ceará; Especialista em Gestão Ambiental e Desenvolvimento Sustentável na Amazônia pela Faculdade Integrada Ipiranga. Atriz atuante em Belém- PA. Integrante do grupo religioso de Teatro e Dança Renascer desde 2016. Participou como cinegrafista de todas as ações performática de Flores para Pietá.

Imagem 4 - Flores Para Pietá reperformada na praça do Vaticano (à esq.) e na Via Della Conziliazione - Roma. (à dir.)



Fonte: Ester Leray. Montagem do autor (2018)

Neste enfoque, mesmo com a coerção por parte da polícia, em questão, numa clara pressão para que a performance não continuasse, revela-se o motivo potente de quão o corpo é uma arma política e, neste caso, a(r)tivista, pois o corpo travestido não detinha nenhuma ameaça terrorista, contudo, infringia as regras da normatividade cristã. Um corpo demasiadamente profano, subversivo para se propor uma ideologia sacra e, por estar em um local sagrado, este corpo fere a moralidade doutrinal católica ao encarnar a transgressão, como sugere a performer e artista plástica francesa Orlan: “o corpo da performer torna-se local de encarnação das ideias e um lugar de debate público” (RAPOSO apud FERREIRA; MULLER, 2010, p. 24).

Este termo, “lugar de debate público”, nos interessa, pois, a partir do corpo transgressor inserido na performance, aguça a imaginação e fomenta a reflexão. Mesmo que o comunicado recebido pelos transeuntes/participantes não esteja de acordo com uma possível expectativa que a performance quer transpassar, porém as dúvidas, os questionamentos, os signos vislumbrados e os sentimentos que a mesma produz e desperta já estimula uma alteração em torno da performance.

Ainda com a intenção de possuir mais desdobramentos sobre a intervenção urbana, no ano de 2020, o performista volta a realizar a intervenção Flores para Pietá no Brasil, desta vez, no interior da catedral metropolitana de São Paulo, mesmo sabendo que seria perigoso adentrar o espaço sagrado, Raphael Andrade quis propor esta nova forma de reprodutibilidade da performance, situar-se dentro do edifício religioso e não mais à margem. Ao vestir-se com a túnica e os demais signos que representam a iconografia sacra de Pietá, o artista caminha da Praça da Sé até a porta lateral da Catedral, ao adentrar o

recinto, os fiéis que estavam no templo começaram a provocar burburinhos e observarem a ação performática com olhos de desaprovação, mesmo o performer estando inerte.

Não tardou cinco minutos para a segurança vir até o seu encontro e solicitar que o mesmo saísse, no qual o performista indaga sobre qual o motivo da expulsão, haja vista que não estava fazendo nada demais. O guarda, sem hesitar e nem procurar um tom eufemístico para disfarçar a coerção, diz: “Você não pode estar assim, neste lugar”. No qual o performer afere: “Por qual motivo?”, o segurança delimitou-se, então, em retrucar: “Estou solicitando que saia. Você não está autorizado!”.

Imagem 5 - A Performance no interior da Catedral da Sé, em São Paulo



Fonte: Ester Leray (2020)

Este episódio demonstra o quanto a performance, em questão, mostra com clareza o que acontece quando alguém utiliza da insurgência (neste caso subvertedora) e coloca em risco o fluxo da supremacia das instâncias de poder. Reverberando que o mesmo sistema que deveria acolher, funciona, muitas vezes, de forma a privilegiar sempre quem está em posições correspondente e dentro do sistema em si. Faz-se importante frisar que o corpo travestido, que permanece à margem do campo social e carrega o papel de gênero diferente daquele da origem do seu nascimento, possa ser considerado mais violento e perigoso que o discurso de ódio fomentado por doutrinas excludentes e preconceituosas, em que, muitas vezes, são mascaradas como liberdade de expressão.

Neste enredo, potencializa a questão: qual local pertence nossos corpos? Cremos que a partir do fazer artístico, seja na especificidade que o mesmo se apresenta em tentar subverter o sistema, já gera um debate acerca das questões aqui trabalhadas, e este fato, independente

de outros, já é extremamente importante para que se possa criar fissuras em tais pensamentos retrógrados.

A performance, aqui explanada, parte das memórias do próprio performista e da coerção ainda presentes na política-social-religiosa, desvelando um corpo em um constante devir, numa simbiose entre o sagrado e o profano/subversivo – que permanece na sacralidade que acredita, mas que, após estudos mais aprofundados sobre a política hodierna e diacrônica, mais especificamente a partir dos estudos sobre performance, propostos pela disciplina acadêmica, consegue tornar-se indagador sobre conceitos excludentes que sempre permearam culturalmente a sociedade e, através da arte performática de Flores para Pietá, o performer pôde posicionar-se contra o sistema opressor.

Logo, a re-performance dissidente, aqui explicitada, a partir dos significados estéticos e culturais localiza-se nos estudos da Performance, se reformula em cada apresentação, obtendo novos aspectos ao restaurar valores e comportamento, seja no intuito de intervenção urbana dissidente ou de procurar interagir com o público, todavia, ambas formas vislumbram potencializar, a partir da ação corpórea o empoderamento político e cultural, possibilitando, nesta perspectiva, o alargamento de percepções e flexibilizações das subjetividades que a performance transpassa para quem a presencia.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antonio. **Ações Disruptivas no Espaço Urbano**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

ABRAMOVIC, Marina. **Uma arte feita de verdade, vulnerabilidade e conexão**. Disponível em: https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection/transcript?language=pt-br#t-148040 Acesso em: 24 mai. 2020.

ANDRADE, Raphael. **Flores para Pietá: Análise do Processo Transcultural de Um Corpo Sagrado/Subversivo e Reflexões Sobre Performance e Reperformance**. Monografia. Instituto de Ciências da Arte, UFPA, 2019.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. 1º ed. São Paulo: Perspectiva. 2013.

CAMPOS. L. A. **Decisão do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo (2017)** Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/dl/juiz-proibe-peca-representa-jesus.pdf>>. Visualizado em: 23 mai. 20

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa; MÜLLER, Regina Polo. **Performance, arte e antropologia**. São Paulo: Hucitec, 2010.

JANSEN, Karine. O teatro Contemporâneo no Pará: Conceitos, Memórias e Histórias. **Revista Ensaio Geral**, v. 1, n. 2, p. 88, 2009.

JANSEN, Karine. **Belém Apaixonada**: a construção do corpo devoto nos processos performáticos das Paixões de Cristo em Belém do Pará. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2004.

MIRANDA, Michele Campos. **Performance da Plenitude e Performance da Ausência**: Vida/Obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém. Dissertação (Mestrado em Artes) – UNIRIO, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **O percevejo** – Revista de teatro, crítica e estética. Ano 11, nº 12, 2003, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SOBRE OS AUTORES

Ana Karine Jansen de Amorim: Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Desenvolveu a pesquisa: “Brasileiramente, árabes! As práticas performáticas dos descendentes dos libaneses em Belém do Pará (2008-2012)”. É colaboradora do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq/UFPA. Publicou os seguintes trabalhos: “A cena na Amazônia Paraense”. Revista do galpão cine Horto, vol. 2, p. 12-13, Belo Horizonte, 2007; AMORIM, A. K. J. e CRUZ, C. V. “A presença libanesa no comércio de Belém, narrativas, características e elementos performáticos”. Revista Ensaio Geral, vol. 3, p. 135-141, Belém, 2011; AMORIM, A. K. J. e BEZERRA, J.D.O. “Maria Sylvia Nunes, Memórias, ensino e práticas em Belém do Pará”. Revista Urdimento, Florianópolis, 2019.

Raphael Andrade Rocha: Especialista em Arte e Educação pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci e especializando em História pelo referido Centro Universitário. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA); formado no Curso Técnico em Ator no Eixo Tecnológico Produção Cultural e Design (ETDUFPA). Desde 2016 desenvolve a pesquisa-solo performática intitulada: Flores para Pietá, performance esta apresentada na ETDUFPA, em Belém-PA, em São Paulo e nos países do Oeste Europeu, com intervenções urbanas em Portugal, Itália e Vaticano. Na França, representou a UFPA na Université Paris 8 de Vincennes em Saint-Denis, com a performance supracitada, que concerne em hibridizar interdisciplinarmente os estudos teóricos e epistêmicos da arte performática e antropológica. Publicações: “Traços Estilísticos de Uma Lúgubre Alma”. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro, v. 3, p. 98-1001, 2017; “Cela 07”. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro, v. 3, p. 118-122, 2017; “Uma Carta entre Andrades”. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro, v. 3, p. 90-93, 2017.

Recebido: 30/05/2020

Aprovado: 02/06/2020

Religiosidade e Cultura: a performance de Maria Padilha Rainha das Encruzilhadas em Belém do Pará

Claudio Cristiano Chaves das Mercês

Resumo

A cultura constitui-se de um mosaico diversificado das práticas sociais, historicamente, construídas na natureza humana em sua vivência socioespacial, entre essas práticas destacam-se as de caráter religioso. Este artigo tem por objetivo analisar a espetacularidade da performance ritual da entidade Maria Padilha como fonte de estudo da Etnocenologia, tendo em vista a relação religiosidade e cultura. Inicialmente, ressaltam-se os cultos afro-brasileiros como parte da cultura brasileira. Em seguida, é apresentada a concepção de Etnocenologia como campo de estudo das manifestações espetaculares, dedicando um item específico acerca da performance ritual e do visagismo na apresentação da entidade Maria Padilha.

Palavras-chaves: Maria Padilha; Performance; Religiosidade; Caracterização e Visagismo; Etnocenologia

Religiosity and Culture: the performance of Maria Padilha Queen of “Encruzilhadas” in Belém do Pará.

Abstract

Culture is a diverse mosaic of social practices, historically built in human nature in its socio-spatial experience, and among these practices are those of religious nature. This article aims to analyze the spectacularity of Maria Padilha's ritual performance as a source for the Ethnology studies, by considering religious and cultural relationship. As a starting point, the Afro-Brazilian cults are highlighted as part of Brazilian culture. The article presents the concept of Ethnology as field for the study of spectacular manifestation, by focusing on ritual performance and visagism in the presentation of the Maria Padilha entity.

Keywords: Maria Padilha; Performance; Religiosity; Characterization and Visagism; Ethnology

Abertura de Caminhos. Salve Maria Padilha

Eh, abre a roda
deixa pomba gira trabalhar
Eh, abre a roda
deixa pomba gira trabalhar
ela tem peito de aço
ela tem peito de aço
e coração de sabiá
Eh, abre a roda
deixa pomba gira trabalhar
ela tem peito de aço
ela tem peito de aço
e coração de sabiá

(Ponto de Maria Padilha)

Salve o povo da rua. Abro esta gira com este ponto para a entidade Maria Padilha, saúdo todos os exus e pombogiras, senhores e senhoras de todos os tempos e caminhos. Atravesso essa escrita encruzilhada com o coração nas mãos e um beijo de uma rainha.

A religiosidade é parte da cultura, porque o ser humano possui a dimensão espiritual e busca explicações para suas origens e a solução de problemas terrenos na comunicação com o sobrenatural. Entre as manifestações religiosas presentes no Brasil, destaca-se a Umbanda, considerada um culto afro-brasileiro.

As raízes da umbanda são variadas. De acordo com os umbandistas, ela foi criada em 1908 pelo Médiun Zélio Fernandino de Moraes, no Rio de Janeiro, influenciado pela entidade denominada de Caboclo das Sete Encruzilhadas. Segundo Gimenez (2009), antes desse acontecimento já existia o trabalho de guias (pretos-velhos, caboclos, crianças), bem como rituais com incorporações e o louvor aos Orixás realizados nas senzalas, os quais foram combatidos pela Igreja Católica.

Nos cultos afro-brasileiros, a exemplo da umbanda, é possível encontrar as manifestações de entidades, também denominados de guias, os quais exercem a tarefa de cura e proteção por meio dos médiuns que os recebem, por meio de gestos encantatórios, também conhecidos como passes, possam dar assistência espiritual, aconselhamentos ou prescrever rituais (usos de ervas, elementos da natureza ou objetos cotidianos) orientando sobre condutas específicas a tomar para usufruto de prosperidade, harmonia espiritual e paz.

A vinda de determinadas entidades é marcada pela realização de uma performance ritual, a qual é concebida por Schechner (2003) como um “comportamento expressivo”, pois na sua concepção, qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser compreendido como uma atitude performática, cujo efeito é a exibição de movimentos e expressões com a

finalidade de comunicar sentimentos, emoções, ideias e fatos. Sete funções são atribuídas à atividade performática: entretenimento, realizar algo belo, expressar, mudar ou estimular a identidade, curar ensinar, persuadir ou convencer e lidar com o sagrado ou demoníaco.

No âmbito das performances, nos rituais da umbanda, é possível encontrar o visagismo no corpo do médium que recebe a entidade Maria Padilha, caracterizada por elementos do universo feminino, como uso de vestimentas, joias, pinturas, maquiagem, presentes na contemporaneidade e parte da cultura brasileira. Por ser um evento religioso marcado pela espetacularidade, faz parte do campo de estudo da Etnocologia, assunto a ser abordado neste artigo.

Os cultos afro-brasileiros como parte da cultura

Geertz (1989) defende o conceito de cultura na linha de pensamento de Max Weber, isto é, essencialmente semiótico, compreendendo que o homem se encontra “amarrado” a teias de significados que ele próprio tece em sociedade. As teias seriam a própria cultura. Neste particular, o objetivo ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta é alargar a compreensão do universo do discurso humano, embora esse não seja o único, envolvendo outros, como a instrução, o conselho prático, a diversão, a descoberta da ordem natural e o avanço moral.

As práticas de cunho religioso fazem parte da cultura e dispõem de um discurso que, muitas vezes, não é o oficial, porém, estão relacionados à cultura e à história de uma sociedade. No Brasil, o discurso dos cultos afros, por exemplo, tem sido alvo de preconceitos, inclusive por envolver a reverência a entidades femininas.

Na visão de Geertz (1989), não se compreende o significado de ciência olhando, em primeiro lugar, suas teorias ou descobertas, mas sim, para o que os praticantes da ciência fazem. Reconhecendo esse princípio no âmbito da antropologia, os seus praticantes se dedicam à etnografia, cuja prática se realiza por atividades como mapear campos, estabelecer relações, levantar genealogias, selecionar informantes, entre outras tarefas. O conhecimento do universo feminino nos cultos afro-brasileiros requer esse levantamento.

Em razão da complexidade de significados que um simples gesto pode representar, em uma dada cultura, a exemplo do piscar de olhos, citado por Geertz (1989), o objeto da etnografia é a hierarquia estratificada das estruturas significativas, a qual é verificada a partir da construção de dados densos e detalhados sobre a vivência das pessoas. A umbanda, enquanto manifestação religiosa, envolve performances cujos significados ainda são pouco conhecidos em termos científicos.

Todavia, a pesquisa etnográfica não abrange a mera identificação de dados, ela requer uma leitura interpretativa, ou seja, como afirma Geertz (1989, p. 19) “[...] explicando explicações [...]”. Os rituais de umbanda, por exemplo, inserem-se nesse objeto de estudo, porque possuem diversos significados. Cada entidade dispõe de simbologias, modos de se apresentar e histórias de origem. O conhecimento dessas informações é indispensável para se compreender as peculiaridades dos cultos e sua relação com a cultura.

Para Geertz (1989), a indagação básica da pesquisa etnográfica não deve se concentrar em saber se a cultura é uma conduta padronizada ou um estado da mente ou as duas coisas juntas, mas o que está sendo transmitido, se a cultura é um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche ou um orgulho.

Nos cultos afro-brasileiros, a manifestação de atos performáticos expressa significados relacionados à dimensão religiosa e presos às amarras da cultura. Nesse sentido, a pesquisa etnográfica tem a possibilidade de desvendar esses significados e mensagens. Por exemplo, a entidade pomba-gira Maria Padilha se apresenta nos rituais umbandistas com trejeitos, posturas, indumentária, maquiagem e vestimentas relacionadas a um universo multicultural, cujo conhecimento representa um rico mosaico de investigação no âmbito da religiosidade e do imaginário social.

Diante dessa riqueza de variedades, no âmbito da religiosidade dos cultos afro-brasileiros, vale ressaltar as considerações de Geertz (1989) sobre o fato de que a cultura não pode ser entendida como um mero poder, porque não é algo que se pode atribuir casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos. Estes precisam ser descritos e compreendidos de maneira contextualizada. Daí a necessidade de realizar uma descrição densa, levando em conta a normalidade de cada cultura, sem reduzir suas particularidades.

Kuper (2002) assinala que Geertz (1989) concebeu a cultura como um sistema simbólico, cujos processos devem ser lidos, interpretados e traduzidos, constituindo um padrão de significados, transmitidos, historicamente, os quais são incorporados em determinadas formas simbólicas, usadas na comunicação entre os homens. Nos cultos afro-brasileiros, verifica-se essa situação, cada entidade possui uma história de origem, símbolos e significados em suas manifestações e expressões performáticas. Por exemplo, Maria Padilha é uma entidade feminina originada da magia europeia ibérica, conforme pesquisas de Meyer (1993). O nome da entidade surgiu inscrito na literatura histórica hispânica no século XVIII, tendo sua história original mencionada ainda no século XIV.

No contexto brasileiro, os escritos dão conta de uma mulher que viveu na corte de D. Pedro I, de quem foi amante e teve quatro filhos. Esta pediu que abandonasse sua esposa, a

Rainha Doña Blanca de Bourbon (portuguesa), logo após o casamento. Tendo sido Maria Padilha acometida de uma doença da qual veio a falecer posteriormente, recebeu o título de rainha *post mortem*. Da história verídica desta mulher, surgiram diferentes versões dentre as quais o estereótipo demoníaco de uma mulher bela, dominadora e feiticeira, representante fiel da demonização da sensualidade feminina.

Também cultuada como a grande rainha dos ciganos, a mulher graciosa de olhos negros penetrantes e boca formosa, com dotes físicos de uma cigana atraente, sedutora e feiticeira, tem seus encantos atravessando os tempos, consolidando-se na Umbanda e no imaginário popular, de uma forma em geral, como alguém de uma espetacularidade notória e altamente inquietante, à medida que contagia o universo por onde passa, deixando rastros de sensualidade e desestabilidade sedutora, constituindo-se numa entidade ímpar, singular.

Essa entidade manifesta significados como altivez, sedução, sensualidade, vaidade, luxo e liberdade de expressão. Seus símbolos são o pássaro, o tridente, a lua, o sol, a chave e o coração. Sua guia, geralmente, é composta de contas pretas e vermelhas. O preto representa as trevas, o vermelho a guerra. Gosta de ornamentos em joias, cosméticos e espelhos. Sua chegada nos terreiros é marcada por uma performance dançante, com vestimentas de cigana, acompanhada de bebida e fumo de charuto.

Ao refletir sobre o assunto, Kuper (2002) explica que nas explicações de Geertz (1989) fica evidente a ideia de que toda cultura é constituída por símbolos. Estes são veículos de concepções, sendo a cultura quem fornece o conteúdo intelectual do processo social, as diretrizes como agir no mundo e os modelos de comportamento.

Para Geertz (1989, p. 24) é preciso “ver as coisas do ponto de vista do ator”. Nesse sentido, as descrições das culturas na perspectiva antropológica devem ser focadas a partir das experiências das pessoas, de suas vivências sociais. Todavia, os textos antropológicos são interpretações de segunda mão, porque em primeiro plano vem a cultura. Caracterizam-se como fictícios, pois constituem algo construído, onde os atores aparecem como representações hipotéticas e os acontecimentos como se não tivessem ocorrido.

Na visão de Geertz (1989), embora a abordagem hermética seja mais abrangente em relação às noções de “comportamento aprendido” e “fenômeno mental”, por isolar os elementos da cultura e especificar as relações internas entre esses elementos, para caracterizá-la como um sistema simbólico, fica o perigo de a análise cultural afastar-se de seu objetivo correto, que é a lógica informal da vida social.

Segundo Geertz (1989), é através do comportamento, ou seja, da ação social que as formas culturais encontram articulação e se fazem presente nos artefatos e estados de consciência. Mas, nesse caso, o significado emerge do papel que essas formas culturais

desempenham no padrão de vida corrente e não de quaisquer relações intrínsecas que mantenham umas com as outras. Nos cultos afro-brasileiros, é possível identificar essa situação, as entidades manifestam vivências. Maria Padilha, por exemplo, expressa em sua performance a vaidade das mulheres brasileiras, embora remeta a uma personagem de origem cigana. Sua espetacularidade revela a autonomia e a emancipação da mulher contemporânea, presente em nossa cultura.

Na visão de Geertz (1989), a descrição etnográfica consegue ter acesso a uma pequena parte daquilo que os informantes podem levar o antropólogo a compreender, por isso, a análise cultural representa uma adivinhação, uma avaliação das conjecturas. Portanto, qualquer pesquisa nesse campo pode revelar novas situações e enriquecer o repertório cognitivo sobre o objeto de estudo.

Três características da descrição etnográfica são consideradas por Geertz (1989): 1) ela é interpretativa; 2) interpreta o fluxo do discurso social; 3) a interpretação consiste em salvar o “dito”, a partir do discurso de sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis.

Essa interpretação, segundo Geertz (1989), não se limita a situações particulares, mas pode ser dirigida a civilizações, sociedades inteiras e acontecimentos mundiais. A religiosidade dos cultos afro-brasileiros constitui uma fonte para o conhecimento dessas particularidades, pois envolve a incorporação de entidades que já viveram no mundo terreno, em outras épocas, culturas e civilizações, revelando, ao mesmo tempo, uma interação entre o profano e o sagrado.

Uma contribuição relevante de Geertz (1989), apontada por Kuper (2002), foi atribuir um papel diferente às ideias tradicionais, representadas de maneira pragmática pela religião. Geertz (1989) considerou que cada vertente religiosa sustenta os valores e os interesses sociais de sua congregação. Essa prerrogativa é perceptível nos cultos afro-brasileiros, embora eles mesquem elementos do catolicismo e kardecismo, enfatizam valores e símbolos próprios.

Kuper (2002) explica que Geertz (1989) chegou a ilustrar a incompatibilidade entre ritual e cultura utilizando um caso de estudo de um funeral em Java. Ao fazer isso, fez uma observação importante para o entendimento das questões referentes à cultura, interpretou que os deslocamentos do ritual representavam o sinal de que as velhas práticas religiosas não eram mais compatíveis com as realidades sociais de comunidades mistas residentes em ambiente urbano.

Geertz (1989) identificou a mudança das práticas culturais vinculada aos contextos específicos socioespaciais, bem como a polarização entre a dimensão social e a dimensão política no ambiente da cidade. Kuper (2002) sintetiza a questão nos seguintes termos:

A análise de Geertz pode ser resumida à proposição de que as concepções culturais e os rituais dos javaneses não eram mais suficientes para compreender e dar significado à sua experiência social em rápida transformação (KUPER, 2002, p. 124).

Entende-se, a partir da citação anteriormente expressa, que as práticas culturais, inclusive as de caráter religioso, tendem a sofrer mudanças com as transformações sociais. Os cultos afro-brasileiros são um exemplo evidente desta afirmativa. Embora tenham origem na África, adquiriram particularidades conforme a cultura estabelecida no Brasil.

Geertz (1989) procurou descrever os efeitos das concepções e práticas religiosas sobre determinados processos políticos, sociais e econômicos. Por isso, considerou que a religião precisava ser tratada como um aspecto privilegiado da cultura, particularmente, por se igualar à cultura no sentido de possuir um caráter dual, ou seja, dizer o que é o mundo e como agir nele. Por outro lado, os símbolos sagrados permitem ao homem encontrar sentido para a vida terrena. Nos cultos afro-brasileiros, as pessoas buscam sentidos para sua existência mediante o contato espiritual com as entidades incorporadas nos médiuns. As curas, os aconselhamentos, a filosofia de vida contribuem para explicar o mundo e orientar a “caminhada” das pessoas na vivência terrena.

Kuper (2002) explica que os símbolos religiosos somente conseguem ter significado se forem aceitos e assimilados. Nesse sentido, o ritual exerce a função de apresentar, ao mesmo tempo, uma imagem de ordem cósmica e induz o ser humano a ter motivações para crer e aceitar uma dada visão de mundo. Quando as mudanças sociais ocorrem, os símbolos sagrados perdem o poder de expressar com clareza a realidade social. Essa foi uma questão analisada por Geertz (1989), quando descreveu a vivência dos antigos habitantes rurais de Modjokuto.

Nos cultos afro-brasileiros, a ordem cósmica é enfatizada, os Orixás são considerados ancestrais africanos divinizados, que correspondem às forças cósmicas da natureza. Cada Orixá tem o controle e representa um elemento da natureza ou da personalidade humana, como evidencia Azevedo (2010):

[...] Cada Orixá controla e se confunde com um elemento da natureza, do planeta ou da própria personalidade humana, em suas necessidades e contruções de vida e sobrevivência. O culto também ocorre nas Casas de raiz indígena, que o fazem valendo-se dos deuses daquele panteão (Anhangá, Iara, Acauã, Caipora, etc.) (AZEVEDO, 2010, p. 19).

Portanto, nos cultos afro-brasileiros, as pessoas assimilam e acreditam que suas vidas e personalidades são regidas por entidades superiores, as quais regem o universo. Essa crença se consolida na obediência aos preceitos religiosos e constitui uma das manifestações da cultura brasileira, no âmbito da qual se pode identificar a performance ritual, caracterizada pela espetacularidade, estudada pela Etnocenologia.

A Etnocenologia e as manifestações espetaculares de uma rainha

A Etnocenologia é um campo de estudo dedicado, segundo Zhaznador (2003), à investigação das formas espetaculares do povo e da sua cultura. Ao se referir ao assunto, Bião (2007) assinala que entre os objetos de estudo dessa área estão os ritos espetaculares, como as formas de padrões corporais ritmados, a música cênica, as formas de brincadeira comunitária, os festejos públicos e os rituais religiosos, a exemplo dos presentes na umbanda.

Segundo Gomes (2007), as manifestações espetaculares se caracterizam por apresentar um sentido próprio, são singulares por possuírem elementos como danças, músicas, figurinos e figuras representativas. A narrativa “expressa o imaginário coletivo, a realidade social e a história de vida dos praticantes de cultura” (p. 61).

Nesse contexto, a pesquisa, por meio da corrente da Etnocenologia, considera as seguintes noções epistemológicas de referência: a) alteridade, identidade, identificações, diversidade, pluralidade e reflexividade. Esse conjunto refere-se à consciência das semelhanças e diferenças entre indivíduos, grupos sociais e sociedades. Exprime sensibilidade, opções de prazer, beleza, desejo e conforto; b) teatralidade e espetacularidade – a primeira se refere às pequenas interações rotineiras, por meio das quais as pessoas atuam em função do interlocutor, volta-se para o olhar do outro. A segunda categoria diz respeito à criação coletiva de fenômenos organizados para o olhar de muitos; c) estados de corpo e estados de consciência – são os estados alterados de consciência nos rituais de possessão e cultos religiosos. Embora estudado no âmbito da antropologia, possui vínculo com o teatro, abrangendo a relação entre artes e formas de espetáculo e estados modificadores de consciência, pois o treinamento corporal e mental de dançarinos e atores tende a gerar alterações nos estados modificados de corpo e consciência; d) transculturação e Matrizes Estéticas – refere-se ao contato cultural, identificando as matrizes culturais.

Segundo Santos (2007), a Etnocenologia busca pensar o fenômeno do espetáculo vivo. Considera a autonomia dos artistas cênicos como produtores de conhecimentos, ou seja, reconhece a possibilidade de o artista tentar construir um discurso sobre os produtos e

processos artísticos. Geralmente, esses artistas são impelidos a lutar pelo respeito e pela manutenção da credibilidade da sua área de atuação.

A Etnocenologia, no entendimento de Santos (2007, p. 68) “é um fenômeno impar na história. Pois a arte assumindo ora a máscara de filósofo, ora de cientista, em todas as suas implicações”. Tal corrente visa evitar o olhar unidimensional, porque reafirma o ato de conceber os sentidos do corpo, ou seja, não se limita à leitura da representação visual, desvelando-se o sujeito como um todo em sua historicidade, posturas, sentidos e interações socioculturais.

No Brasil, as pesquisas atinentes à Etnocenologia têm se desenvolvido na Bahia, e, segundo Santos (2007), essa Etnocenologia baiana apresenta os seguintes traços metodológicos: a) constitui uma espécie de descrição/narração e não uma análise conceitual; b) visão ampliada da atenção para todos os canais sensíveis envolvidos no estudo dos objetos pesquisados. Isso permite descentralizar a primazia do sentido da visão; c) distinção das máscaras sensíveis e categorias, pois equilibra o uso de categorias clássicas e contemporâneas; d) a máscara do sujeito é caracterizada minuciosamente: reações, escolhas existenciais, formação acadêmica, desígnios artísticos e índole de sua produção intelectual.

Segundo Camargo (2007), uma das categorias estudadas pela Etnocenologia é a performance, ação humana realizada por meio gestos e sons ritualizados, ou seja, um comportamento que pode ser performado mais de uma vez. A Etnocenologia parte do princípio de superar a dicotomia entre corpo e mente, entre o somático e o psíquico, a essência e a aparência, cujas raízes, segundo Mattos (2007), estão no universo cultural construído na civilização ocidental. Por isso, vincula-se ao paradigma da interatividade global das distintas dimensões constitutivas do humano.

Claude (1994) evidencia a necessidade de a pesquisa científica superar as dicotomias anteriormente mencionadas, porque “a racionalidade ocidental, discursiva, abstrata, instrumental e conquistadora, não encarna sozinha toda a Razão humana” (p. 171). Compartilhando dessa linha de pensamento, Santos (2010) explica que o modelo de racionalidade constituído a partir da revolução científica do século XVI caracterizou-se como totalitário, porque negou a racionalidade de outras formas de conhecimento, mostrando-se indiferente a determinadas dimensões da vida humana, inclusive a simbólica, presente na religiosidade.

A performance ritual de Maria Padilha: fonte de estudo para a Etnocenologia

Maria Padilha, uma entidade feminina cultuada na umbanda na categoria de pomba-gira, manifesta uma performance ritual nos terreiros que, segundo Ligiéro (2003), pode ser

analisada tomando em consideração os comportamentos expressivos da entidade, em torno da exibição de um corpo, uma voz, “ganhando” uma imagem espetacular para o olhar do outro, no tempo e no espaço do sagrado.

Essa performance é acompanhada do visagismo que, na concepção de Hallawel (2008), constitui a arte de embelezar ou transformar o rosto, a partir de estudo de cosméticos, tinturas e corte de cabelo, atribuindo identidade, personalidade a quem dele se utiliza para desempenhar um papel imagético, gracioso com toques de estética, traduzindo seu estilo pessoal.

Na umbanda, as “entidades” situam-se a meio caminho entre a concepção dos deuses africanos do candomblé e os espíritos dos mortos dos kardecistas, ficando num plano intermediário. O transe na umbanda não é nem estritamente individual (como no kardecismo), nem propriamente representação mítica (como no caso do candomblé), mas atualizações de fragmentos de uma história mais recente por meio de personagens, tais como foram conservados na memória popular brasileira. Sua língua ritual é o português falado no Brasil (SULIVAN, 2008).

Segundo Sullivan (2008), na classificação de entidades da umbanda, vodus, encantados, caboclos, pretos velhos, a pomba-gira aparece como a figuração de uma importante valorização da intimidade de cada um, pois para essa entidade não existem desejos ilegítimos, nem aspirações inalcançáveis, nem fantasias reprováveis: é como se existisse um mundo de felicidade, cujo acesso ela controla e governa e que seria exatamente o contrário do frustrante mundo do nosso cotidiano.

Entidade do meio, os espíritos entre o bem e o mal, nem das trevas nem de luz, pomba-gira é o nome genérico dado aos espíritos femininos formadores das falanges cultuadas na linha de exus da umbanda, ou na quimbanda, de acordo com Kosby e Rieth (2008). Segundo as pesquisadoras, o povo de exu é solicitado a resolver questões amorosas (no caso das pombas-giras), mas nunca, em hipótese alguma, fazem qualquer serviço sem que cobrem seu pagamento, seja um charuto, uma bebida, rosas, joias, perfumes, galinhas, tudo presenteado quando “estão no mundo” (quando incorporam seus aparelhos⁶), ou nas suas moradas, nas encruzilhadas, na beira dos caminhos, nos cemitérios, no mar, etc. A pomba-gira é a entidade que subverte o regime católico de representação icônica, pois expõe o

⁶ Aparelho é a denominação dada pelos umbandistas e entidades cultuadas na umbanda ao corpo físico das pessoas. Seguidamente pode-se ouvir a entidade que incorpora em alguém referir-se a este como “meu aparelho”. Em geral “aparelho” quer dizer corpo, pois pode ser o corpo da pessoa com quem a entidade incorporada conversa. Cavalos em umbanda é toda pessoa que empresta seu corpo ou “aparelho” ao transe de incorporação.

corpo, traz a interioridade dos mantos das santas para fora, aquilo que era escondido, o pecado cristão, está agora aos olhos de todos, desterritorializando “a cara de santo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997) e qualquer padrão humano de corpo ou imagem da santidade.

Uma pomba-gira não tem o que esconder e pelo viés da incorporação como uma desterritorialização, quando o corpo se desterritorializar para ser outro e outro e outro e outro, e entre esses outros está um que é o feminino na sua versão mais pecaminosa que, ao incorporar e expor esta “leviandade”, a pomba-gira dissolve-a. Não há pecado quando a ela está no mundo, não há interioridade para esconder (KOSBY; RIETH, 2008).

Ligiéro (2003) nos esclarece que dentre as pomba-giras, Maria Padilha, reconhecida na umbanda brasileira, aparece no Brasil pela primeira vez na voz de uma feiticeira degredada chamada Maria Antônia, que penitenciada pelo Santo Ofício deixou Lisboa em 1713, a caminho de Angola, onde permaneceu por dois anos, reaparecendo depois em Pernambuco de onde ganhou notoriedade nacional. Um corpo de exu materializado com energia cativante e intrigante, representante da “figura complexa, fugidia, contraditória e múltipla dessa fascinante e fascinadora entidade” (MEYER, 1993, p. 44).

E sobre as revelações da manifestação física transmitidas pelo corpo de Maria Padilha à apreciação dos participantes do ritual, no qual ela surge, que se pode identificar a caracterização do visagismo como atributo espetacular da performance, na sua função de lidar com o sagrado e o demoníaco (SCHECHNER, 2003). Para este estudioso da performance qualquer comportamento, evento ou ação, oferece a possibilidade de ser estudado como se fosse performance, podendo ser analisado em termos de ação, comportamento expressivo e exibição.

A exibição de Maria Padilha com nuances de espetacular, visualizada pela ótica etnocenológica,- como disciplina interessada em estudar as práticas e os comportamentos espetaculares humanos, tendo no corpo o seu veículo privilegiado-, para fins deste estudo, encontra-se com a contribuição conceitual de Bião (2007), ao definir que:

[...] este novo modelo epistemológico e metodológico que a Etnocenologia pretende expressar, tem como outros sinais reveladores de sua emergência no domínio dos estudos sobre o teatro, a teatralidade, o cotidiano e a espetacularidade, as também recentes proposições dos *Performance Studies* por Schechner e Tuner (BIÃO, 2007, p. 18).

Entendida como uma disciplina ou ciência recente, a Etnocenologia vincula-se ao conceito da cena moderna, ultrapassando o referencial estritamente teatral, ampliando a espetacularidade para outras esferas da vida social, incluindo-se aí a dimensão religiosa,

abarcando conceitos de Transculturação, Matrizes Estéticas, Teatralidade, Espetacularidade, Estados de Consciência e Estados de Corpo.

No campo de estudo do visagismo, é relevante esclarecer que a ideia de personalizar a imagem constitui um fato tão antigo quanto à ideia de se ter um estilo, que é algo inerente ao ser humano, sendo generalizado em algumas culturas, como as indígenas e africanas. Todavia, para Hallawell (2009, p. 22) “o conceito de que qualquer pessoa pode (e deve) ter uma imagem personalizada é muito novo e só começou a ser disseminado depois da I Guerra Mundial, justamente como Fernand Aubry entrou em cena”. A Fernand Aubry deve-se a criação do termo visagismo, entendido pelo referido autor como um método para aplicar determinados conceitos relacionados ao bom aproveitamento das formas do rosto e do cabelo de cada pessoa, utilizados a favor destas, atribuindo-lhes estilo pessoal, isto é, personalizando-os.

Dessa forma, visagismo pode ser compreendido também como um conceito que exige aprender e aplicar técnicas novas, adquirir novos saberes e mudar procedimentos em prol de matrizes estéticas ⁷ (HALLAWELL, 2009). Nasceu, assim, como uma arte aplicada com a finalidade de atender necessidades específicas. No entanto, diferente do escultor e do pintor, o visagista só pode pensar em se expressar quando estiver montando uma apresentação. Trata-se de um trabalho artístico que considera a construção da imagem pessoal, levando em conta a relação do rosto com o senso que cada pessoa tem de sua própria identidade, ao atribuir valores e estilo original a imagem pessoal.

Perfume, gardênia e beijos tácitos.

Ruas. Noites e abraços de um tempo pretérito. Nesta segunda encruzilhada, além de vivenciar os primeiros contatos da vida do Zelador Guin-Soêre Osemyn/Marlon Babosa, como o mesmo diz, em razão de tê-lo escolhido para a elaboração do trabalho de pesquisa de dissertação de mestrado⁸, procurei assentar este fundamento no seu primeiro contato com a matriz de sua religião, um corte cronológico no tempo e de sua trajetória de vida, pontuando encruzilhadas, elos e caminhos de fatos de sua infância, as primeiras experiências com o feminino, a umbanda, o “povo do santo” e as entidades que dominam sua prática religiosa, especialmente, como o mesmo diz o que faz no seu dia a dia e compartilhar sua vida com a entidade Maria Padilha e as outras entidades que o acompanham.

Sensações de embriaguez. Tentarei deixá-los o mais próximo do que vivi nos dois últimos anos da pesquisa em campo. Neste atravessamento de vida, o bairro da Condor em

⁷ Sobre esse aspecto, ver Bião (2000).

⁸ Ver Mercês (2016).

Belém do Pará me abraçou de forma espetacular com os carros de som automotores, aparelhagem em cada canto do bairro, um bairro musical, cheio de vida, de brincadeiras de rua, de corre-corre pelas vielas e das primeiras casas noturnas, boates e casas de show na cidade e o antigo Bar do Lapinha, Casa São Jorge, Chamego e a resistente Boate do Bolero. Nesta imagem a seguir, deixo um pouco por onde transitei e caminhei nas noites enluaradas da capital paraense.

Imagem 01 – Mapa de Belém (PA): Limites do bairro da Condor.



Fonte: Imagem cedida pela Companhia de Desenvolvimento de Belém (Codem) - Ano 2016.

A rua continua molhada pelo tempo da vida. A casa **Ylê Asê Guin-Soêre Osemyn And Mina Gegê Nago⁹ Fon** foi fundada no dia 23 de agosto de 1986 por Marlon Barbosa, ainda com o nome civil. O Filho do Tempo nasceu na capital do Estado do Pará em Belém, no dia 17 de dezembro de 1971. Lembranças de um coração infantil. A escrita, o lápis, o papel, os seus desenhos e os encantados.

O primeiro contato com escola fora na Escola Sítio do Pica-Pau Amarelo (situado no bairro da Batista Campos), corre o moleque descalço, em uma rua molhada; da primeira série até a quarta série, em seguida, atravessou a rua e fora estudar na Escola Estadual Mauro Chermont, atravessa a rua mais uma vez e conclui seu ensino médio na Escola Estadual Edgar Pinheiro Porto, no seu próprio bairro que nascera.

⁹ Mina Geje Nago: É a denominação mais difundida das religiões afro-brasileiras no Maranhão, Piauí, Pará e na Amazônia. A palavra tambor_deriva da importância do instrumento nos rituais de culto. Mina deriva de negro-mina, de São Jorge da Mina, denominação dada aos escravos_procedentes da costa situada a leste do Castelo de São Jorge da Mina, na atual República do Gana, trazidos da região das hoje Repúblicas do Togo, Benin_e da Nigéria, que eram conhecidos principalmente como negros mina e Mina Nagô.

O filho escolhido pelos deuses do tempo, filho caçula dos homens dos 11 filhos¹⁰ do casal de comerciantes Valdolira Maria dos Santos Barbosa e Francisco de Paula Barbosa, os pais tiveram em sua formação religiosa na umbanda. O corpo suspenso no tempo do número sete. Ter convivido desde criança com sua tia avó dona Philadeufia Maia Santa Maria Lopes, mãe de santo e dona do terreiro de umbanda Cavalheiro Jorge e Mestre Paraguassú¹¹, situado no distrito de Icoaraci. A espiritualidade de Marlon Barbosa se manifestou ainda criança com Dom João¹², quando começou a ver vultos e sentir “coisas”. No dia do 27 de setembro de 1978, aos sete anos, no dia do festejo de São Cosme e São Damião, manifestou uma entidade que se nomeou Cabocla Mariana, a qual chegou expressando sua doutrina em forma de canto e dizendo ser sua “chefe de cabeça”.

Por volta dos anos 90 do século passado, comecei a “correr gira”¹³, em alguns terreiros de umbanda e casas de santo na cidade de Belém, mas especificamente nos bairros da Pedreira, Guamá, Cremação, Jurunas e Condor. Tudo muito festivo na minha lembrança e vontade de conhecer novas possibilidades e envolvimento com as religiões afro-brasileiras. Revendo alguns diálogos e perguntas que me faziam sempre e uma intensa necessidade de conhecer esse mundo religioso, no ano de 1992, fui convidado, pelo meu amigo Luciano Canosa, para irmos a uma festa de caboclo no bairro do Guamá na casa do Pai Orlando Bassú, era festa de caboclos, não lembro quem era o homenageado ou a homenageada. A noite. Dia de lua grande. O evento envolvia muitas pessoas, bebidas e comidas passando de um lado para outro sem entender muito quem era aquele povo e cantoria num fluxo ininterrupto de sons.

Na pequena casa, por onde tentava ver qual o melhor ângulo para assistir à festa, havia uma aglomeração no canto direito do salão e barulho do povo dizendo: “lá vem, dá passagem, lá vem ela, dá passagem para Dona Mariana”. Apenas ela, sem dúvida, chamou tanto atenção dos demais convidados, estava vestida com vestido rodado de cor rosa e aplicações de rendas de cor vermelha e azul com chapéu forrado de cetim branco e sapatos de saltos altos. Perguntei, enfaticamente, para o meu amigo quem era aquela mulher. Ele me respondeu: “amigo, isso é um homem, isso é um homem, pelo amor de Deus não tais

¹⁰ Os irmãos do filho do tempo por ordem de nascimento: Jândira, Jorge, Francisco, Ribamar, João, José Luiz, Fátima, Deise, Jorgina, Marlon e Madalena.

⁶ Mestre Paraguassú: entidade que se apresentam como caboclos, na Umbanda tem nomes indígenas de pessoas, como por exemplo: Cabocla Jurema ou podem ser referências a tribos ou troncos linguísticos, como Tupinambá. Podem ainda referir-se a nomes simbólicos, usados na umbanda, como: Caboclo do Sol.

¹² Dom João: Nobre senhor do Tambor de Mina e chefe na pajelança e da encantaria do Maranhão, o touro negro encantado que cavalga nas noites de lua cheia na praia da ilha dos Lençóis, El Rei Dom Sebastião e a todos aqueles que gostam e vivem nesse mundo invisível, misterioso e fascinante chamado de encantaria.

¹³ Gira: (no idioma quimbundo *nijra*, caminho) nas religiões de matriz africana é a reunião, o agrupamento de vários espíritos de uma determinada categoria, manifestam-se por meio da incorporação nos médiuns. A gira pode ser festiva, de trabalho ou de treinamento para o desenvolvimento espiritual dos médiuns.

vendo que isso é um homem, é o Guin-Soêre, que recebe a Dona Mariana, ele é filho do Bassú!!!” Fiquei absolutamente encantado com aquela imagem daquela noite. Imagens paralisantes.

As Mulheres de Guin-Soêre/Marlon Barbosa. As encruzilhadas. O campo etnografado. O campo em dois anos de trabalho de pesquisa começa a partir de maio de 2014 até março de 2016, aqui o artista, participante e praticante, mergulhou em seu maior exercício de alma, de corpo e de afeto. Estes corpos que me ofereceram análises e interpretações observando e vivenciando com a casa e os filhos de santo o seu carisma, a sensibilidade e o amor pela religião.

Neste momento, o seu legado feminino em suas nascentes espetaculares de fundamentos e assentamentos das outras entidades femininas que acompanham a vida do Zelador. Atravessando a rua de olhos fechados, guiado pelas minhas Mulheres de Mim. Um beijo vermelho. Em noites festivas as Mulheres se cruzam nos caminhos da Vênus de Sangue e as demais Mulheres de Guin-Soêre/Marlon Barbosa.

Essa construção do tempo e da referência está na própria cidade em que o Zelador Guin-Soêre/Marlon Barbosa nasceu, há uma relação com tudo o que construiu na sua vida e na sua prática religiosa, seu afeto e seu carisma com essas entidades, e essas características da espetacularidade são explicadas pelo fato de ocorrer no contexto religioso específico, o sentido espetacular de cada festa e a cada ano.

Esse comportamento é associado a cada Mulher de Guin-Soêre/Marlon Barbosa, de acordo com a idade da entidade, a espetacularidade das entidades, o seu dançar, suas roupas e características remetem à memória, o seu passado de vivência de cada uma que habita na vida do zelador desde a infância até os dias de hoje.

Essa dimensão histórica, criada e recriada pelo zelador em dias de celebração a cada Mulher de Guin-Soêre e a cada momento em que estão no plano terreno, elas expressam essa volta ao passado não muito distante, transmitem a existência num dado social e temporal de outras décadas, mas que fez parte da história e da cultura brasileira.

O Atravessamento: fundamentos e assentamentos na arte e na religião

A pele que habito. O tempo é suspenso. No ano de 2015, no momento da celebração fui chamado para cobrir o momento que o Zelador Guin-Soêre/Marlon Barbosa estava se preparando para receber a entidade Maria Padilha, nos seus aposentos, tudo muito bem arrumado, a cama disposta com lençóis vermelhos acetinados e uma coberta azul no lado direito do quarto. As cadeiras capitones ocupavam as laterais centrais do cômodo e dividiam

o espaço entre a cama e a penteadeira (composta de várias maquiagens, perfumes franceses e colônias regionais) e também havia uma geladeira branca, um guarda-roupa e um pequeno bar de madeira de lei com algumas garrafas de *whisky chivas*, tudo isso para receber a Rainha das Encruzilhadas.

Imagens 02 e 03 – O Baile da Dona Maria Padilha no ano 2014 e 2015, respectivamente.



Fontes: Claudio Didimano.

Um tempo de vida. O abraço de uma rainha. Ao som dos tambores, o Zelador Guin-Soêre/Marlon Barbosa, após a elaboração e a construção da maquiagem para receber a entidade Maria Padilha, aos sons dos tambores, entra no salão da Casa Barracão: dança, utiliza as roupas do santo para expressar sentimentos, fé, realizando gestos e ações em momento do rito espetacular.

A pele de uma rainha. Neste particular, identifica-se claramente o que a Etnocologia denomina-se de ritos espetaculares, confirmando a visão de Gomes (2007), ao caracterizá-las como singulares pelo fato de envolverem elementos como danças, músicas, figurinos, figuras representativas e uma narrativa que expressa o imaginário coletivo, a realidade social e a história de vida dos praticantes de cultura. Para melhor leitura e compreensão do rito espetacular no Baile dos Exus, faz-se necessário a compreensão do corpo etnocológico e suas contribuições para esta encruzilhada.

O corpo. O corpo e o seus assentamentos epistemológicos e teóricos no rito espetacular, chamo para esta encruzilhada Bião, para celebrar e abrir novos caminhos para o povo da rua. Corpo lugar onde habita a alma. A Etnocologia é um campo de estudo dedicado, segundo Khaznadar (2003), à investigação das formas espetaculares do povo e da sua cultura. Comungando desta visão, Bião (2007) a denomina de uma “nova perspectiva

transdisciplinar” e assinala entre os objetos de estudo dessa área os ritos espetaculares, ou seja, os fenômenos apenas adjetivamente espetaculares como as formas de padrões corporais ritmados, a música cênica, as formas de brincadeira comunitária, os festejos públicos e os rituais religiosos, começa a preparação da pele no momento da criação da maquiagem para receber a entidade de Maria Padilha.

O assentamento de sangue. As Mulheres de Guin-Soêre. A presença do feminino na vida do Zelador Guin-Soêre/Marlon Barbosa é concebida como terreno do absoluto, do sublime, está implícita uma visão moralizante da experiência religiosa neste fenômeno, tida como boa, pacífica, harmônica e geradora de ordem para o campo do sagrado. É algo que desafia as discussões tradicionais sobre as dimensões religiosas.

Neste momento, entender a vivência e a experiência de quem faz e de quem pratica, compreender que a religião existe em sua matriz fundante, deixar de lado olhares e suposições de algo que carregamos, tidas como verdades absolutas. O “ser” para compreender, aqui é o lugar que o corpo é o Corpo Sortilégio, é a relação da religião de encantar, enfeitiçar e seduzir.

O seu assentamento maior é este, é o que está no momento espetacular nas suas entranhas em seus paradigmas epistemológicos, principalmente de quem pratica a religião de matriz africana há mais de trinta anos. Assim, destacam-se as entidades que acompanham a vida do Zelador Guin-Soêre/Marlon Barbosa, aqui o poder da matriz estética do praticante desnuda a sua alma feminina, as Mulheres de Guin.

A pomba-gira Maria Padilha, essa entidade carregada de energia que demanda criatividade e exercício imaginário em sua composição, com a gama de sentidos evocados em suas apresentações, expressa uma espetacularidade natural e magistral, com trejeitos, posturas, indumentária, maquiagem e cabelo. A sua performance ritual permite aos espectadores ou participantes do ritual “viajarem” em sua história por meio de seus encantos, com matrizes estéticas próprias, originadas da transculturação, podendo ser compreendida segundo as Matrizes Estéticas que, na concepção de Bião (2000, p. 56): “podem ser identificadas por suas características sensoriais ou artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e compreensão do belo”.

Encruzilhadas

A cultura brasileira, ao receber a influência do negro, do índio e do branco possui uma grande riqueza de manifestações, especialmente no âmbito da religiosidade, campo que se

mesclam as crenças em distintas divindades, entidades e energias sobrenaturais. Tais elementos, ao fazer parte da vida social brasileira, são empregados nos espetáculos teatrais e performáticos, bem como se tornaram alvo dos estudos na abordagem da Etnocologia.

Por meio do assunto abordado, compreende-se que qualquer comportamento, evento ou ação oferece a possibilidade de ser estudado como se fosse performance, podendo ser analisado em termos de ação, comportamento expressivo e exibição. A manifestação de Maria Padilha é uma clara evidência de que nos cultos afro-brasileiros é possível encontrar um rico campo da ação performática, pois a entidade evoca uma espetacularidade natural e magistral, com trejeitos, posturas, vestimentas, permitindo aos espectadores ou participantes do ritual no qual se apresenta, a possibilidade de viajarem em sua história por meio de seus encantos, com estéticas próprias.

Acredita-se, a priori, que tais recursos relacionados à imagem corporal podem ser pensados à luz do visagismo, “ganhando” um desenho imagético novo e inédito em cada performance, em cada terreiro ¹⁴, por cada **performer** ou “cavalo” que a receba. Traços expressivos que hipoteticamente podem se visualizados como possibilidades de aprofundamento e valorização desses elementos tornando-se elementos expressivos na dança, no gestual, na caracterização como um todo, desaguando na performance ritual na qual ela se inscreve como ação expressiva e obra artística.

O assentamento feminino. O sangue dos exus e o beijo de Maria Padilha. É na encruzilhada que eles habitam. Atravessando a rua novamente. E a gira segue para que o fio de contas que me fora repassado na encruzilhada no tempo que deixou de ser tempo. Tenho consciência que este trabalho de pesquisa está longe de uma análise conclusiva sobre o tema, devido a função do vasto material recolhido nos últimos anos 20 anos de pesquisa.

O percurso que atravessei nas noites de lua e as encruzilhadas percorridas no corpo do trabalho de pesquisa foi constituído por conhecimentos dos assentamentos teóricos e vivenciados na prática sobre um tema ligado à religiosidade brasileira, mas, com viés para o desenvolvimento de estudos em distintas áreas do conhecimento, a exemplo das artes visuais, musicalidade, antropologia, geografia, literatura e hermenêutica das linguagens da religião. Enfim, um encruzilhar de saberes a partir de uma entidade cultuada na Umbanda, presente no imaginário popular sendo este, um cenário de estudos, ao longo de quase um século por pesquisadores da antropologia e demais áreas afins.

Assim, transitando em busca de novos caminhos e possibilidades para o estudo da cena espetacular nesta região amazônica, a diversidade de traços culturais pulsa aos olhares

¹⁴ Lugar onde são realizadas as cerimônias dos rituais afro-brasileiros.

instigantes desta cultura. Nesta, em sua compreensão(ões), permeia entrelaçamentos interculturais, e impregnando-se a cada contato com o outro. Essa profusão tornou-se o fio condutor para a meu trabalho de pesquisa no mestrado no Curso de Ciências da Religião.

Neste prisma, enfatizo a importância da pesquisa para o conhecimento científico fundamentado nos estudos da Etnocologia e da Caracterização e Visagismo, numa experiência participativa compreendida a partir do processo cultural de um povo, enquanto artista-pesquisador e praticante da religião na região amazônica, e o seu discurso que carrega a religião afro-brasileira em Belém do Pará.

Portanto, considero esses aspectos, a reflexão crítica e compreensão cultural em relação aos estudos da ciência da religião e das artes sem que se esqueça sua natureza humana e seu poder de transformação. Essa visão configura-se por intermédio do artístico e do religioso e a cena espetacular e suas estratégias, estabelecendo aberturas a um novo aprendizado, a busca constante, as problematizações das conjunturas e as trocas de conhecimento com o mundo e suas ações.

É nessa encruzilhada, que hoje me encontro, momento contínuo de uma vida onde o presente já é passado, levo comigo tantas coisas: de mim, dos outros, de nós, uma pesquisa que contém assunto inesgotável, que se transforma ao longo da história, do tempo e do espaço, esperando por contribuições para seu prosseguimento. Ao tratar desse assunto me foi possível relembrar fatos emocionantes, especialmente das Mulheres de Mim, de minha infância, quando comecei os primeiros contatos com a religião e recebi influência de minhas avós e mães de Santo. Mas essa é outra encruzilhada que será marcada no inter-fluxo do próprio trabalho de pesquisa e aguardando um futuro que um dia se transformará na continuidade das minhas memórias ou andanças.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Janaina. **Orixás na Umbanda: as origens, as lendas, os cantos e os rituais de cada Orixá na Umbanda.** São Paulo: Universo dos Livros, 2010.

BIÃO, Armínio. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia.** Salvador: P&A Editora, 2007.

BIÃO, Armínio. et al. **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade.** São Paulo: Annablume, 2000.

CAMARGO, Giselle G.A. Desconstruindo para construir. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia.** Salvador: P&A Editora, 2007.

CLAUDE, Chrétien. **A ciência em ação: mitos e limites.** Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34 Ltda, 1997.
- FERRETI, Sérgio. **Repensando o Sincretismo**. São Paulo: Edusp, 1995.
- FERRETI, Sérgio. **Querebentã de Zomadonu**: etnografia da Casa das Minas. São Luís: UFMA, 1996 [1985].
- FERRETI, Mundicarmo. **Desceu na Guma**: O caboclo do Tambor de Mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís- a Casa Fanti-Ashanti. São Luís: UFMA, 2ª edição, 2000[1993]
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LIC, 1989.
- GIMENEZ, Paula E. **A origem das crenças brasileiras**. São Paulo: Saraiva, 2009.
- GOMES, Célia C. S. o Ritual e o Lúdico nas tradições culturais: poéticas e performances. In: **V colóquio Internacional de Etnocologia** – Universidade Federal da Bahia: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. Salvador: Fast Design, 2007.
- HALLAWELL, Philip. **Visagismo** - harmonia e estética. 4 Ed. São Paulo: Senac, 2008.
- KOSBY, Marília Floôr e RIETH, Flávia. **Pombagira e a extroversão do pecado feminino**: articulações entre a história do corpo da mulher e a experiência deste através das entidades afro-brasileiras. Estudo apresentado no XVII Congresso de Iniciação Científica, X Encontro de Pós-Graduação, novembro 2008.
- KUPER, Adam. **A visão dos Antropólogos**. Bauru: Edusc, 2002.
- LIGIÉRO COELHO, José Luiz. Performances procissionais afro-brasileiras. **O Percevejo, Revista de Teatro, crítica e estética**. Ano 11, n 12. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Rio de Janeiro, 2003.
- MATTOS, Euvaldo. Etnocologia e psicanálise: um trânsito cenológico. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de etnocologia. Salvador: P&A Editora, 2007.
- MERÇÊS, Claudio Cristiano Chaves das. **Vênus de Sangue**: Caracterização e Visagismo na Espetacularidade da Rainha das Encruzilhadas, Maria Padilha. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Universidade do Estado do Pará, Belém, 2016
- MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda sua quadrilha**: de amante de um reide Castela a pombagira de Umbanda. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- PEREIRA, Nunes. **A Casa de das Minas**: contribuição ao estudo entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos. Salvador: Currupio, 1997.

SANTOS, Adailton. O desmascaramento categorial do sujeito. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A Editora, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SHECHNER, Richard. **O que é Performance**. [Tradução Dandara] In: Estudos da Performance. Rio de Janeiro, 2003.

SULIVAN, Charles Barros. **Possessão, gênero e sexualidade transgressora: Análise biográfica de uma pomba-gira da Umbanda**. Florianópolis, 2008.

ZHAZNADOR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: PPAC, 2003.

SOBRE O AUTOR

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade da Amazônia (2000) com ênfase em Antropologia. Mestre em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará (2016). Professor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, atuando nos cursos Técnicos de Teatro, Cenografia, Figurino, e nas graduações de Teatro e Dança. Lidera e desenvolve pesquisa atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão como colaborador do TAMBOR - Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia/CNPq; colaborador do GETNO (Grupo de Estudos em Etnocenologia). Desde de 2005 vem desenvolvendo como pesquisador centrado na espetacularidade afro-brasileira em especial o universo feminino das Zeladores de Santos nos terreiros de Umbanda e Candomblé no Pará. Como artista-encenador-pesquisador tem experiência em direção do Auto do Círio nas edições 2017, 2018 e 2019, produzido pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Tem experiência na área de Ciências Sociais, Letras, Antropologia das religiões, Performance e Estudos da Memória dos Terreiros afro-religiosos na Amazônia.

E-mail: claudioidimano@yhoo.com

Recebido: 01/06/2020

Aceito: 15/06/2020

A arte de saudar Ogum¹⁵

Francisco Weyl

Ana Catarina Moreira Pinto da Fonseca Almeida

Resumo

O presente artigo trata da Trilogia EXERCITO.Ogum, criada pelos artistas Francisco Weyl e Ana Tinoco, e que integrou a exposição coletiva “Apologia da Crise”, dos alunos do Programa Doutoral em Belas Artes da Universidade do Porto (2018/2021), tendo esta experiência artística de produção intelectual científica de arte contemporânea culminado em espaços como museus, galerias, parques e praças da cidade do Porto, a partir de afetos e memórias, cuja matéria bruta recorreu a linguagens, como vídeo, instalação, performance, e pintura, além do uso de diversos materiais para a sua execução, como por exemplo telas, madeira, ferro, pedra, fios, tecidos, cordas, fitas, velas, incensos, imagens, alguidares, tambores, ervas, ferramentas, terra preta, e areia branca da praia.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea; Artista de Terreiro¹⁶; Ogum¹⁷; Estéticas de Guerrilha.

The art of praising Ogum

Abstract

This article reports on EXERCITO.Ogum Trilogy, created by the artists Francisco Weyl and Ana Tinoco, and was part of a collective exhibition “Apologia da crise”, from the students of Doctoral Program in Visual Arts, University of Porto (2018/2021), this artistic experience of scientific intellectual production of contemporary art, culminate in spaces like museums, galleries, parks and squares in the city of Porto, from affections and memories, whose raw material used languages such as video, installation, performance, and painting, in addition to the use of various materials for its execution, such as canvas, wood, iron, stone, threads, fabrics, ropes, ribbons, candles, incense, images, bowls, drums, herbs, tools, black earth, and white sand from beach.

Keywords: Contemporary Art; Terreiro artist; Ogum; Guerrilla Aesthetics

¹⁵ Este artigo foi escrito a partir da Trilogia EXERCITO.Ogum, Porto/PT, 2020.

¹⁶ Artistas praticantes de religiões de matrizes africanas que se utilizam destas mitologias religiosas na criação de seus trabalhos artísticos.

¹⁷ Orixá da guerra (DELGADO SOBRINHO, 1985).

A Trilogia EXERCITO.Ogum é uma encruzilhada que converge a potência das Estéticas de Guerrilhas¹⁸, preconizadas pelo pesquisador e artista Francisco Weyl - e que constituem um projeto de doutoramento em Artes Plásticas, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto -, com os trajetos criativos da artista plástica Ana Tinoco¹⁹.

Antes de discorrermos sobre os acontecimentos que constituem o relato sobre esta Trilogia, entretanto, convém afirmar um pensamento, qual seja o da arte como uma potência que abre as consciências humanas para os sentidos ético e estético, ao mesmo tempo em que afirma valores e resgata uma força motriz da qual alguns seres humanos parecem ter sido desligados, pelo que urge referenciar pelo menos uma perspectiva teórica que norteia o fazer artístico expresso em EXERCITO.Ogum:

Guattari afirma que a única finalidade aceitável da actividade humana é a produção de subjectividade, que é eternamente enriquecedora na sua relação com o mundo. É nisto que se traduz a prática artística contemporânea, na qual o criador procura novas formas de existir no mundo em vez de produzir objectos; ele utiliza a vida e o tempo como matérias-primas. É aqui que reside a função poética da arte contemporânea. Marx defendia que a *praxis* (acto de auto-transformação) se move em direcção à *poiesis* (acto de produção e transformação da matéria) e vice-versa (ARANDA, 2010).

Esta experiência de produção intelectual científica de sentidos é, simultaneamente, um processo criativo de arte contemporânea, a partir de afetos e de memórias, dentro de um processo de experimentação, cuja matéria bruta envolve linguagens, como vídeo, instalação, performance, e pintura, além do uso de diversos materiais para a sua execução, como por exemplo telas, madeira, ferro, pedra, fios, tecidos, cordas, fitas, velas, incensos, imagens, alguidares, tambores, ervas, ferramentas, terra preta, e areia branca da praia.

O conceito EXERCITO(ponto)Ogum unifica o termo “exercito” à palavra “Ogum”. Grafada com maiúsculas e sem o acento proparoxítono, a expressão “EXERCITO” tanto se refere a um agrupamento militar, quanto a um exercício, sendo um percurso artístico desenvolvido pela artista Ana Tinoco há mais de dez anos, e pela via da qual ela representa manifestações figurativas primitivas com desenhos e pinturas a preto e branco, em diferentes processos e suportes, como tela, madeira, ferro, pano, papel. No âmbito das artes plásticas, o EXERCITO, da palavra “exercitar” é o esboço da figura humana pela persistência das linhas

¹⁸ “Estéticas de Guerrilhas” é um conceito em construção, originário das forças propulsoras de manifestações poéticas e cinematográficas de comunidades periféricas e quilombolas da Amazônia Paraense, elaborado por Francisco Weyl.

¹⁹ Bacharel em Cinema e Licenciatura em Teatro pela Escola Superior Artística do Porto. Artista plástica, atriz-performer, escritora, realizadora e produtora de arte, tendo, em sua trajetória, produzido livros, filmes de ficção e documentais, além do ciclo “Cinema pelo cinema” no Cineclube do Porto (2004).

e das manchas negras. Em um dos muitos diálogos da artista com Francisco e que foram captados em áudio, como um dos métodos de construção deste processo de trabalho artístico, Ana Tinoco declarou que “o EXERCITO é um auto retrato nos seus moldes”.

O termo Ogum remete a um Orixá cultuado por religiões de matrizes africanas, desenvolvidas no Brasil, entre as quais, a Umbanda, da qual Francisco é devoto, na Casa de Mina Vodun Rainha Babaçueira de Cabocla Herondina e Rosinha Malandra²⁰, a quem a Trilogia EXERCITO.Ogum foi dedicada.

Esta práxis dialógica entre as culturas periféricas e tradicionais de Terreiros da Amazônia Paraense com a arte contemporânea foi pontuada em diversas linguagens artísticas. Foram cerca de dez meses de pesquisa e experimentos, conversas, produções, leituras, escutas e silêncios, em que Francisco Weyl e Ana Tinoco conceberam e criaram performances, vídeos, instalações, pinturas, estandartes, agregando-se ainda os diversos objetos, imagens, ferramentas, pedras, cordas, fios, correntes, e terra, para tornar concreta uma sinergia que sabiam ser invisível e cujas sensações saltam aos olhos pelo incômodo e desconforto que provocam no público, que de alguma forma foi afetado ao consumir estas manifestações artísticas, ainda que por elas tenham passado indiferentes.

E este encontro criativo de Francisco Weyl e Ana Tinoco se enquadra no próprio ideário da exposição coletiva dos alunos do Programa Doutoral em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2018/2021), “Apologia da Crise – Sobre o desconforto: contaminar e contaminar-se”, à qual a Trilogia EXERCITO.Ogum está inserida, considerando-se que tanto consenso quanto dissenso compuseram a miscelânea de experiências aqui relatadas.

Foto 1 – Imagem de Ogum, Casa-Museu Abel Salazar, Instalação Incorporação



Fonte: Francisco Weyl (2019)

²⁰ Casa de Santo ou Terreiro de Umbanda da linha de Mina (Localiza-se na Rodovia Augusto Montenegro, Conjunto Benjamim Sodré, Rua Azulão, Casa 46, Parque Verde, Belém, Pará, tendo como responsável Cleidilson Silva Castro). “No Tambor de Mina são cultuados voduns e orixás (africanos), gentis (nobres associados a orixás ou entidades africanas com nomes brasileiros) e caboclos (entidades surgidas nos terreiros brasileiros). Essas entidades são organizadas em nações e em famílias, e possuem diferenças de idade bem marcadas” (MUNDICARMO FERRETI, 1977, p. 03).

Consideramos interessante esta experiência exatamente porque ela põe numa mesma posição os elementos da arte contemporânea e os da arte popular, particularmente a de tradição afro-religiosa, o que desafia os artistas a dialogarem com diferentes linguagens, ao mesmo tempo em que desperta o público aos elementos que constituem estes dois tipos de manifestações artísticas que afinal não são diferentes entre si.

A diferenciação entre cultura popular e arte erudita, entretanto, marca parte do pensamento e da produção institucional e academicista da arte, limitando criadores e público a um olhar enviesado da arte em si, pelo que “o confronto entre a alta cultura e cultura popular foi a maneira clássica de se enquadrar o debate sobre o tema” (Hall, 2016, p. 19). Entretanto, com o passar dos tempos, a ideia de cultura como produção e representação de sentidos se expandiu, pela via de abordagens semiótica (poética) e discursiva (política).

Ao ampliar as fronteiras das artes de Terreiro e da cultura popular de matriz afro-religiosa-brasileira, foram criadas formas de trocas e de contaminações, a partir de encontros entre os dois artistas, filmagens, fotografias, diários, gravações de áudios, aos quais, acrescentaram-se os processos de ateliers em movimento, de que foram exemplos também as intervenções urbanas artísticas realizadas por Francisco Weyl nos espaços culturais e nas ruas do Porto. Os processos de apresentação de resultados destes trajetos culminaram em espaços públicos, abertos e fechados, como museus, galerias, parques e praças da cidade do Porto, conforme abaixo de específica:

Exposições / Instalações

Contemplação: Galeria OMuseu – Faculdade de Belas Artes (08 a 15/03/2019)

Incorporação: Casa-Museu Abel Salazar (08 a 27/06/2019)

Reencarnação: Palácio dos Viscondes de Balsemão (10/01/2020)

Performances²¹:

Sete Espadas para Ogum (23/04/2019 – Praças Marquês de Pombal / República)

Arara-Encantadeira (22/05/2019 - Quinta do Covelo)

Yemanjá Asé Esú! (07/11/2019 - Praça da República)

Contemplação, Incorporação, Reencarnação, portanto, são as três partes constitutivas da Trilogia EXERCITO.Ogum²². Mais que palavra, o sufixo “ação” alinha um ciclo triádico, enquanto os prefixos das palavras compostas que nomearam as respectivas exposições foram também decompostos de forma a que destes fossem obtidos novos sentidos e significados, conforme se poderá observar mais abaixo. Entretanto, considerando o caráter artístico e

²¹ As performances foram criadas e executadas apenas por Francisco Weyl.

²² Todos os filmes, vídeos e performances que compõem a Trilogia EXERCITO.Ogum podem ser assistidos em <https://www.youtube.com/c/CarpinteirodePoesia>

místico da Trilogia EXERCITO.Ogum, apontaremos algumas indicações sobre o Orixá que a inspirou.

Ogunhê Patakori²³

Cultuados por crenças milenares, os Orixás tiveram seus cultos transportados e hibridizados, desde África por seres humanos negros que foram escravizados, em países como o Brasil, onde se pode afirmar que religiões como Candomblé, Umbanda, e Tambor de Mina, têm troncos comuns, em consequência dos ensinamentos (re)passados, de geração em geração, nos rituais destas práticas religiosas.

E, apesar das contaminações culturais que os fragilizaram desde os navios negreiros, os cultos aos Orixás foram sublimados pelos ensinamentos ancestrais, que legaram diversas práticas às gerações futuras, com a passagem dos tempos, e em diálogos e tensões, com, o sincretismo entre práticas religiosas brancas, o que, em última instância, também permitiu a sobrevivência daquelas originárias tradições.

O sincretismo religioso, nesse sentido, foi uma forma de estratégia negra à dominação branca, entretanto, ocorreram outras formas de resistência, particularmente no Brasil, com a instalação de quilombos, que eram espaços ocupados por quem se rebelava contra a escravidão, escapando à Casa Grande e partindo em busca de liberdade.

O negro, portanto, teve papel destacado na formação histórica e cultural do Brasil, ao incorporar e desenvolver diversas formas de resistência para manter viva a sua própria identidade, de que foram exemplos os quilombos, que demarcaram a capacidade de resistência e de organização dos povos originários africanos, através de uma variedade de manifestações, de caráter linguístico, religioso, artístico, social, político, e de hábitos, gestos, etc. (Nascimento, 1985, p. 41).

Assim como nos Quilombos de outrora, ainda hoje, os processos de transmissão de ensinamentos e tradições da Umbanda e do Candomblé são orais, razão pela qual, cada um deles possui particularidades próprias, que se manifestam de diversas formas pelos adeptos que as praticam, e cultuam as divindades. E estas particularidades demarcam as diferentes identidades dos povos de Terreiros e caracterizam a miscelânea ritualística que os envolve desde Orixás (Candomblé) aos caboclos, ciganos, índios, boiadeiros, êres (Umbanda).

Há, portanto, muitos Oguns, mas todos eles são um só, que se atravessam em diversos estados e qualidades. Sinteticamente, Ogum é o Orixá da guerra, e do ferro, tendo sido também agricultor e caçador, mas tornou-se o Orixá da tecnologia, que fabrica a sua própria

²³ Expressão de saudação ao Orixá Ogum (KAIM, 2020).

arma, para vencer as demandas da vida. É, portanto, um Orixá que se reinventa, que renasce nos confrontos, e que se pune a si próprio, mas é também um Orixá sem Reino, e cuja energia paira em todas as batalhas da existência.

São diversos os mitos sobre os Orixás. E muitos sobre Ogum. Assim sendo, o mito de Ogum também equivaleria a diversos mitos, como o de São Jorge, com quem está sincretizado no catolicismo. Na mitologia Hindú, há um deus similar a Ogum, Visvakarma, que governa a tecnologia, os ferreiros, artesãos, escultores, os metais e a metalurgia, o fogo e os vulcões. Entre os gregos, Ogum pode ser comparado a Ares, filho de Zeus e Hera, deus da violência e da guerra. Em Roma, Ogum seria Marte, o deus da guerra e da agricultura.

Os mitos, portanto, têm estruturas próprias que atravessam a História da humanidade, modificando-se de acordo com as realidades em que são representados e instaurados de forma simbólica no espectro social. Particularmente, com relação à mitologia afro-religiosa, há que considerar ainda que os conhecimentos são transmitidos a partir de narrativas orais que ocorrem em sessões nos Terreiros, pelos espíritos doutrinadores, dos mestres aos discípulos, dos pais/mães aos filhos/filhas.

O mito migra, muda, e atravessa o tempo como um decalque da História, na qual se prende, e se desprende na representação dos fenômenos de natureza subjetiva, manifestando-se de formas diferenciadas, com nuances temporais e espaciais, pelo que a humanidade sente o mito e o estrutura na cadeia do pensamento, portanto, pensa-se o mito porque se pensa o mundo, o real e o irreal, o material e o imaterial, o físico e o metafísico, o corpóreo e o espiritual.

Artista-Orixá

Francisco Weyl aparece, então, nesta trilogia e neste texto sobre o EXERCITO.Ogum como espécie de Orixá da tecnologia, também ele como criador das suas próprias armas para enfrentar as contingências das suas tão diversas práticas. Reinventa-se e desafia as linhas ténues que artificialmente vêm fechando saberes em territórios, vêm distinguindo simbolicamente a erudição do popular, o mito da verdade, o espírito e o material, a ética e a estética, os afetos e o conhecimento. O afro-religioso, a performance, a instalação, o discurso (acadêmico, metafórico, poético, filosófico e teosófico) são uma constelação de recursos que orientam Francisco por um ‘sentir’ da arte que o ocidentalismo e a condição da universidade pós-humboldtiana têm vindo a negar ou, pelo menos, a sacudir para as margens de um seu território (excessivamente) iluminado.

Há, contudo, que notar que Francisco não evita essa luz cegante, nem incorre na mera

negação que seria um gesto de resistência curto, incompleto e ineficaz. O artista, poeta, carpinteiro das palavras, torna-se investigador e aceita que só nessa entrada condicional na academia pode perturbá-la e desafiá-la com os mesmos refugos que um saber há muito capitalizado tem pudor e inabilidade para usar. É frequente que o artista, que entra nesse palco da academia se debata com a escrita asséptica que nela se instala; mas a maior condescendência é a dos artistas que se apercebem do embaraço dos formalistas e arautos da objetividade quando se lhes fala em poesofia²⁴, ou quando o xamanismo se quer fazer investigação.

Da matéria bruta do seu trabalho, o Francisco não sente necessidade de a polir para a transacionar, nem sequer em moldá-la e torná-la objeto do desejo - que já não seria seu, mas daqueles que teriam tomado conta do seu corpo no palco. Mesmo falando numa tal de “arte em si”, as articulações que sustentam o trabalho do artista levam-no para fora de uma arte ensimesmada que, crente na infabilidade na experiência artística, não a reduz, contudo, a um qualquer essencialismo intocável pelo discurso.

Com a investigação em arte, pretendemos sempre derrubar essa ideia de essencialismo e criar uma prática discursiva de profanação, prática essa que não procura transformar-se em obra nem transformar a obra em discurso, mas sim introduzir uma espécie de terceiro espaço em que a subjetividade do artista-investigador emerge finalmente. Este terceiro espaço seria não a tradução do objeto para palavras, mas, recuperando Walter Benjamin (2007), um modo de fazer sentido munido do mesmo intuito que anima o artista na sua ação poética.

Como artista-investigador e animado por intenções criativas e intelectuais concretas, este sujeito outro explora, por fim, essas intenções nos mais variados suportes, do texto ao objeto artístico, passando por telas, madeira, ferro, pedra, fios, tecidos, cordas, fitas, velas, incensos, imagens, alguidares, tambores, ervas, ferramentas, terra preta, e areia branca da praia. Ainda que o artista não crie a obra para ser comentada, mas sim para que seja sentida, Francisco enquanto governador da tecnologia e do seu próprio discurso sobre a produção move-se entre o artista-artista e o artista-etc de Ricardo Basbaum (2013), lembrando também o artista como produtor de Henk Slager (2012), como aquele que tomou as rédeas do discurso público sobre a sua própria obra.

EXERCITO.Ogum

A Trilogia EXERCITO. Ogum tem uma dimensão material e espiritual, cuja fala estética é de uma reencarnação que defronta conceitos e imagens, da humanidade aos

²⁴ Este neologismo conceitual será mais à frente desenvolvido.

tempos comuns, de movimentos, correntes e parcelas do ser, e que ocorre no espaço público, com fundamentos e paralelismos subjacentes a trilhos e trilhas, dos campos filosóficos ao da expressão artística.

E as imagens em movimento do conhecimento que compõem os processos criativos da Trilogia EXERCITO.Ogum, de acordo com a artista Ana Tinoco, são mais ou menos comuns a realidades políticas e a classes sociais, em movimentos próximos e percursos distantes, numa permuta social, numa analogia mundana, e de sub-universos:

A predominância desta Trilogia artística e do seu caráter tribal surgiu do reencontro de dois velhos amigos, da memória ao seu cume autoral e de atores. Dos tempos e dos seus rumos, dos interesses e das suas leituras, da intervenção social e da sua fusão cultural e artística. O pensar desta parceria é longínquo, mas, ainda assim enraizado, é de liberdade e de conquistas nos seus termos, e paralelamente mediador para o seu conhecimento. De se saber ser peregrino e eterno velho...

As três exposições surgem de um caráter histórico, social e cultural da arte, não de um partido latente e fechado, mas da liberdade nos seus moldes, de um documento representativo da arena normativa e social. Os seus parâmetros de religiosidade abrangem também o culto e a evocação, os cânticos e as palavras, de uma crença ritualizada e por si só artística.

As palavras de cada exposição declinam o mesmo verbo ação, intemporalidades de fluxos descritivos e representativos, da aurora celeste e terrena de cada homem e de cada bicho.

É da forma autoral dos seus mesmos atores, nos percursos e numa constância paralela, de Contemplação, Incorporação e de Reencarnação.

E estas também são obras de arte, objetos, imagens de culto e matérias que ocupam a camada perceptiva da emoção, o embelezamento social e cultural, de refazer a arte, o artesão e a mesma eternidade.

(Ana TINOCO, 2019. In: TRILOZINE – Catálogo EXERCITO.Ogum)

Foto 2 – Ana Tinoco e Omolu²⁵, Casa-Museu Abel Salazar, Instalação Incorporação



Fonte: Francisco Weyl (2019)

²⁵ Orixá Omolu representado em escultura à base de ráfia criada por Francisco Weyl. “Uma entidade muito controversa é Omolu, para uns Orixá da Peste (mais especificamente da Varíola), para outros o "dono e senhor" do Cemitério, portanto um Exu” (DELGADO SOBRINHO, 1985, p. 209).

A exposição/instalação Contemplação

Contemplação evoca passividade, deixar-se estar, a “ver”, sem interceder e/ou interferir - ver com os olhos -, numa pureza que remete à serenidade, mas que é ressignificada, por entre as fissuras que se abrem quando sepa- Contemplar o Templo da Arte no Tempo da Ação

Obras:

1# O retorno de Francisco ao Porto (Acrílica, 150 x 190 cm)

2# Casa de Guerreiro (Instalação)

3# Gira de Ogum (Intervenção poeósófica e performativa)

4# Primeiro Ponto da Linha de Ogum (Vídeo)

ramos/recompomos/justapomos alguns de seus caracteres, dos quais resultam quatro conceitos - em sintonia: COMUNHÃO + TEMPO + TEMPLO + AÇÃO, e que, a partir de um processo espiralar - e rizomático, retornam ao seu repouso inicial, ao ato de contemplar, em si mesmo, no interior da condição humana, e, além de sua plenitude, na circularidade de um contato com o espiritual, que consiste no ato de re-criar.

Com -TEMP (1) O/Ação

Foto 3 - Pirâmide de fios, Galeria OMuseu, Instalação Contemplação



Fonte: Francisco Weyl (2019)

A exposição/instalação Incorporação

Nos rituais de matrizes africanas, em Casa de Santo (ou Terreiro), a palavra incorporação é relativa ao momento em que o “médium” (iniciado) manifesta a qualidade de seu Guia. Ao negar ao corpo a sua essência, o prefixo “in” – na palavra incorporação – revela que não é o corpo do médium que age durante o transe, mas sim, algo que está fora,

ou além dele, mas que age com ele.

Semiconsciente, o ato de incorporar se estabelece, a partir de uma relação dialógica, entre o iniciado e o (seu) Guia, ao qual a (sua) aura está vinculada, dentro de um campo energético, revelado/manifestado em rituais, nos quais, as forças dos Orixás são convocadas.

Em-CORPO (cor/por/compor) / Ação

- Des-compor a cor da arte no corpo da Ação

Obras:

- 1# Pinturas em acrílica sobre madeira e pedra, estandartes, colagens, mantos (Diversos - Sem Nome)
- 2# Omolu-Obaluaê (ráfia, fio de corda, rede, tecidos)
- 3# Tenda de Cabocla Mariana (Instalação)
- 4# A Família da Turquia (Intervenção performativa)
- 4# Segundo Ponto da Linha de Ogum (Video)

Foto 4 – Performances e objetos, Casa-Museu Abel Salazar, Instalação Incorporação



Fonte: Francisco Weyl / Madalena Campos Pacheco (2019)

A exposição/instalação Reencarnação

O ciclo triádico se encerra, e o faz renascer, das cinzas, sintetizadas nas imagens-registro do objeto-vídeo, revestido de um sentido que não tem, razão pela qual esta Trilogia (re)apresenta como “resultado” o que já não (se) significa enquanto signo-artístico, a não-existência. A instalação do projeto, por isso mesmo, é composta de cinzas, entulhos, e rescaldos, de diversos objetos que compuseram a matéria das duas partes anteriores da

Trilogia: telas, madeira, pedra, fios, tecidos, cordas, fitas, velas, incensos, imagens, alguidares, tambores, ervas, ferramentas, etc.

No vídeo, os artistas ateam fogo às obras. E reencarnam processos, experimentações - performances, vídeos, pinturas, objetos, instalações, práticas artísticas dialógicas, trajetos-ateliers, traduções, e universos atemporais das culturas populares de Terreiros, que fazem parte do trajeto criativo que os dois artistas realizaram nesta Trilogia. A decomposição, o despojamento, e o desaparecimento, portanto, foram as marcas desta terceira manifestação artística.

Isto porque Francisco Weyl e Ana Tinoco seguiram um trajeto triádico de excessos de materiais e cores para representar uma diáde experimental de espíritos livres e criativos, em processos dialógicos com as culturas populares afro-religiosas expressas na Trilogia EXERCITO.Ogum. Depois de muito encenar e expor a multiplicidade de elementos que compõem este universo, que é essencialmente espiritual, tanto da arte em si, quanto da cosmogonia de matriz africana, com linguagens e estéticas, os artistas decidiram encerrar o ciclo com o seu apagamento.

Foto 5 – Entulhos artísticos, Palácio dos Viscondes de Balsemão, Instalação Reencarnação



Fonte: Acervo Francisco Weyl (2020)

O entulho a soçobrar o esforço como um alívio para o pensamento, que, entretanto, renasce destas cinzas, fora da natureza dialética, sem nenhuma responsabilidade em sintetizar quaisquer conceitos ou teorias, antes, ao contrário, propôs-se não um recomeço em si, mas a encenação de seu próprio fim, anunciado desde o seu nascimento, que é o reencontro de dois antigos amigos e parceiros, que desaparecem para fora de um campo, entre ar e terra, fogo e mar.

RE - em - carne - À - (n)AÇÃO

Obras:

1# Objeto-Vídeo (Terceiro Ponto da Linha de Ogum)

2# Cinzas

As performances

A Trilogia EXERCITO.Ogum também ocupou praças e ruas com interferências poesóficas criadas a partir das narrativas orais pela via das quais fundamentos conhecimentos das artes e religiões de matrizes africanas são repassadas e preservadas. Estas intervenções urbanas constituem um salto para fora do espaço das galerias, apontando na direção de um Terreiro, onde os Orixás foram representados e cultuados de forma artística.

No caso das performances, Francisco Weyl optou por incluir outras entidades espirituais afro-religiosas, de forma a melhor sustentar a tríade proposta no percurso de trabalho, nesse caso, acrescentando duas manifestações do sagrado feminino, como a Cabocla Mariana²⁶ e Yemanjá²⁷, as quais também arrastam consigo uma sucessão de mitos e cadeias de representação, com referência aos mares e às florestas, e às encantarias da pajelança e do xamanismo que também são sincretizados com algumas práticas afro-religiosas.

Estas performances foram criadas a partir das narrativas orais pela via das quais fundamentos conhecimentos das artes e religiões de matrizes africanas são repassadas e preservadas. As encenações propuseram narrativas eco-artísticas, com cenas entre o místico e o crítico, o lúdico e o louco, em que Francisco Weyl atravessou mares poéticos até se afogar em desertos políticos, em desvios e derivas entre o real e o imaginário.

Nestas interferências poesóficas, Francisco Weyl pede permissão aos seus Guias, criando-as a partir de leituras pessoais, canções, orações e ensaios, deixando-se, entretanto, à deriva no momento do acontecimento, para o qual estabelece um roteiro mas, ao mesmo tempo, obedece a energias que o circundam e o protegem nestes transes desviantes que a Arte o possibilita ao instalar o fenômeno da criação. Tais processos, por serem contínuos, não se repetem, pelo que seguem o fluxo da natureza e da ancestralidade, almas gêmeas dos

²⁶ A performance “Arara-Encantadeira” - em que a princesa-moura Cabocla Mariana é reverenciada - narra a mitologia da família da Turquia, que teria originado o Tambor de Mina nas terras do Grão Pará. “O Tambor de Mina é mais encontrado na capital e se caracteriza pelo predomínio de entidades africanas, voduns e orixás e a inclusão de caboclos” (F.FERRETI, 2013, p. 264).

²⁷ Saudada como a Rainha do Mar, Yemanjá é uma entidade que representa o elemento água, mas também o sagrado feminino, sendo filha do Orixá da criação, Obatalá (que representa o Céu) com Odudua (Terra), e irmã e esposa de Aganju (que também representa a Terra), mãe de Orungan, que a violentou, tendo gerado Xangô (trovão), Ogum (guerra), Xapanã (varíola), Oxoce (caçador), Oxum (fontes e regatos), Obá - do rio Obá, e Oiá - do rio Níger (DELGADO SOBRINHO, 1985, p. 202)

fundamentos destas práticas artísticas e religiosas.

Sendo um ritual, no qual os artistas interagem com os corpos e os diversos objetos, enquanto trocam vestes e se empoderam de estruturas míticas para as representar, enquanto cantam e dançam, estas interferências possuem “características ou procedimentos provenientes da execução de rituais tribais, de jogos esotéricos, das novas tecnologias, dos meios de comunicação, etc.” (Cunha, 2013, p. 16).

Performances

1# 7 Espada para Ogum (23/04 / Praças Marquês de Pomba/ República)

2# Arara-Encantadeira (22/05 - Quinta do Covelo)

3# Yemanjá Asé Esú! (7/11 - Praça da República)

A escolha das datas das apresentações está relacionada aos cultos a estas divindades, por exemplo, Ogum, dia 23 de Abril (São Jorge); Mariana, em Maio (Mês dos Pretos Velhos²⁸); Yemanjá, 8 de Dezembro (Nossa Senhora da Conceição, sincretizada com a Rainha do Mar).

Interferência Poesófica

Francisco Weyl denomina suas performances como “Interferências Poesóficas”, expressão por ele próprio cunhada, na qual reúne uma palavra (Interferência) e um neologismo (Poesofia) também por ele inventado, pelo que se torna necessário algumas notas de forma a melhor esclarecer a expressão, ainda que o objetivo do presente ensaio não seja o de definir conceitos.

Como poeta e estudioso da palavra, Francisco Weyl costuma decompô-las, em busca de outros sentidos e significados, tal qual, por exemplo, exercitou nos títulos de cada uma das partes que compõem a Trilogia EXERCITO.Ogum, o que pode ser observado nas páginas relativas as referidas exposições (Contemplação / Incorporação / Reencarnação). Assim sendo, numa primeira abordagem, podemos nos debruçar sobre a palavra Interferir, que significa desde mediação até intromissão, entre outros sinônimos a ela articulados, contém em si mesma uma sucessão de palavras: In – Ter – Fé – Rir (Ferir).

²⁸ Espíritos de escravos cultuados na umbanda (Souza, 2006), pretas e pretos Velhos são representações da ancestralidade negra, sendo os cultos a eles destinados a sublimação dos cativeiros ao quais os escravos eram agrilhoados, com a prática do perdão, da caridade e da cura.

Foto 6: Interferência Poesófica Sete Espadas para Ogum (Praça da República/Praça do Marquês)



Fonte: Madalena Campos Pacheco (2019)

Se esmiuçarmos os conceitos e sentidos destas palavras, isoladas, poderemos, ao final, justapô-las e então compreender o significado da Interferência proposta por Francisco Weyl: o prefixo In nega, mas, também remete ao interior, espaço do pensamento e do espírito ou lócus fora e/ou distante da grande cidade; o verbo Ter significa posse ou possuir, mas no sentido contrário, a doação ou o desapego, e por extensão, o empoderamento de si próprio; Fé remete à crença em alguém ou alguma coisa; Rir é o suprassumo da felicidade ou manifestação de insegurança, por contração; e Ferir significa atacar com palavras ou gestos, armas ou objetos.

Mas, o significado de Interferência, no contexto performativo, é o de intervir na natureza das coisas, tornando-as operacionais a partir do trabalho do artista, que instaura o processo no espaço público, aberto ou fechado, após um detalhado estudo do tema e uma visita prévia ao próprio lugar onde acontece a intervenção.

Portanto, há aqui elementos do Teatro, como o estudo e a leitura, a produção e o figurino, a pré-produção e a locação, roteirizados, de forma a que o ator execute a ação de sua representação, que, entretanto, pode abandonar a lógica que a originou, de acordo com a dinâmica dos acontecimentos no momento da manifestação do espírito da arte performativa, entretanto, “os experimentos performáticos, quando requerem a participação, visam conscientizar o público desse contexto, deixando claro, ao observador, que ele está dentro de uma relação cerimonial” (Cunha, 2013, p. 52).

FOTO 7- Interferência Poesófica Arara-Encantadeira, Quinta do Covelo



Fonte: Madalena Campos Pacheco (2019)

É interferência porque altera o sentido do espaço com a arte, no caso a performance, e é performance, porque não se repete, mas ao mesmo tempo é teatro, porque se sustenta em procedimentos das artes cênicas, sendo ainda estas cenas filmadas e transformadas em vídeos, que são disponibilizados na Internet e compartilhados com pessoas amigas e curiosos das artes.

O neologismo “poesófico” ou “poesófica” vem do neologismo “poesofia”, que é como Francisco Weyl conceitua a sua obra poética. Tal neologismo foi criado a partir da matemática gramatical que soma poesia + filosofia + teosofia (portanto, três complexos conceitos), tendo como resultado o caos instintual. E o termo Poesofia pode ser assim sintetizado: Poesofia é a poesia do silêncio. Poesofia é a filosofia do tempo pulsante. Poesofia é a teosofia da alquimia do léxico.

Necessariamente, o neologismo remete ao próprio misticismo do artista Francisco Weyl, que costuma, por exemplo, acender velas e incensos nas interferências poesóficas que, por exemplo, faz, antes de ler poemas, ou projetar um filme ao público, enquanto invoca as forças trágicas e xamânicas que o acompanham, do mesmo modo, os antepassados e os espíritos da natureza, que são o que se chama de alma gêmea da Umbanda. E as “matérias invisíveis” que compõem as estruturas destas manifestações públicas conceituadas como “interferências poesóficas” estabelecem fortes relações com mitos e cosmogonias nos processos construtivos e expositivos, tendo como referenciais a obra do lendário artista Joseph Beuys, que “corporifica a figura de um xamã, que transita nas fronteiras do mundo humano e da linguagem, disposto a comunicar-se com o mundo animal e mítico” (Quilici, 2014, p. 14).

FOTO 8 - Interferência Poesófica Yemanjá Asé Esú!, Praça da República



Fonte: Victor Rodrigues / Francisco Weyl (2019)

Imagens

Uma das partes mais líquidas e misteriosas da Trilogia EXERCITO.Ogum, são as imagens em vídeo, que evocam memórias, e impulsionam a criar, no presente, um tempo que remete para muito além do passado, sem se configurar em nenhum futuro, sendo que, não por acaso, os vídeos que compõem cada uma das exposições/instalações triádicas têm como nome respectivamente, primeiro, segundo, e terceiro, “Ponto da Linha de Ogum”, numa alusão explícita aos cantos entoados em Terreiros para chamar e saudar este Orixá.

As imagens, portanto, são feitas de materiais visíveis e invisíveis, elas guiam, como que surgissem aleatoriamente em divagações mentais, sendo matérias constituídas dos resíduos das coisas, sem as traduzir, ainda que as revelem. E elas atravessam o tempo e se fazem à vista d’olhos, mas aquém da visão, (de)compõem-se como sonhos, habitam o inconsciente, povoam a alma, e traduzem à mente que jamais repousa, ainda que o corpo descanse.

Projetadas, as imagens não eram reais, mas urgiam à realidade, quando a re-significavam, numa catarse, cuja dinâmica, memória e imaginário são uma ponte suspensa por paradigmas destruídos pela velocidade das práticas da sabedoria popular. Mas, no espaço real em que elas se manifestam, enquanto paisagens visuais, as imagens estavam bem além dos olhos (e dos olhares), atravessadas pela história e perpetuadas por uma tradição que não se fixa em nenhum tempo, projetando-se na vida cotidiana, e nas relações que as

gentes estabelecem uns com os outros, e com as culturas que produzem, a dança, o canto, a poesia, a arte, enfim, arte.

E as imagens capturadas resultam de um desejo inconsciente ao qual elas remetem quando visualizadas. E, nesse sentido, elas constituem a inconsciência desta Trilogia - por diferentes processos e em tempos e espaços que não têm uma correspondência entre si, mas que se (se) atravessam nos diversos formatos e linguagens com as quais elas foram criadas.

Neste sentido, metafísico, os vídeos da Trilogia EXERCITO.Ogum contém uma miscelânea de imagens e elementos que evocam o fazer primitivo da arte, razão pela qual a maioria das imagens dos vídeos são sobrepostas com cenas da artista Ana Tinoco a atuar no seu atelier misturadas a cenas de rituais de Umbanda captados por Francisco Weyl no Brasil, com fundos sonoras de cânticos afro-religiosos.

No total foram três vídeos produzidos para esta Trilogia, com duração média de quinze minutos e que constituíam elementos correspondentes ao temário geral do projeto, e, do mesmo modo, as Instalações, que eram pirâmides de fios, no interior das quais eram arranjados objetos e ferramentas sobre terra preta do campo e/ou areia da praia, sendo que tais elementos têm uma relação direta com as forças da natureza que são a matriz desta criação artística. Há que acrescentar ainda o caráter sacro da pirâmide que tanto aproxima o olhar e o sentido do público pela sua transparência, quanto sacraliza o lugar da arte.

Influências afro-artísticas

Algumas das imagens, assim como as performances que compõem a Trilogia EXERCITO;Ogum tiveram como referências o trabalho realizado pela pesquisadora Rosilene da Conceição Cordeiro²⁹, que atua na cena artística afro-religiosa há vários anos, em Icoaraci, na periferia de Belém do Pará, tendo neste período desenvolvido performances e encantarias, além da escritura de artigos científicos e filmes sobre esta temática.

A pesquisadora Cordeiro exerce forte influência sobre a pesquisa de Francisco, sendo ela também objeto de estudo do pesquisador no projeto de Tese Doutoral sobre as Estéticas de Guerrilhas, além de parceira na produção de artigos científicos, vídeos e performances que os dois artistas realizaram juntos em Belém e Bragança do Pará, e em Soure, na Ilha do Marajó³⁰.

A convivência entre ambos, os diálogos e as experiências são tão fortes que muitos de

²⁹ Mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura (Universidade da Amazônia - 2018), Pós-Graduada Especialista em Artes Cênicas, Estudos Contemporâneos do Corpo (UFPA - 2012), Pedagoga (UFPA), atriz (Escola de Teatro e Dança - UFPA). Per-form@triz, como ela se autodefine (Alguns projetos de Rosilene da Conceição Cordeiro podem ser assistidos em <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8hgo6LhPuP0KcR9EJZ4tjn2vPcnQaiag>)

³⁰ Ver <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8hgo6LhPuP0KcR9EJZ4tjn2vPcnQaiag>

seus projetos e produções têm semelhanças criadoras, pelo que necessariamente é possível notar as influências de Weyl no trabalho de Cordeiro e do mesmo modo a aura de Cordeiro na própria Trilogia, considerando-se que a pesquisadora foi consultada durante o processo de construção de EXERCITO.Ogum, pelo que se pode afirmar que o atravessamento simultâneo nas obras destes dois artistas se reflete no processo criativo aqui relatado.

Sobre a pesquisadora, Francisco Weyl declara que ela é responsável pela sua devoção à religião Umbanda-Mina, desde quando pela primeira vez Cordeiro falou sobre Ewá³¹, seu “Santo de Cabeça”³², tendo aquele momento se tornado uma espécie de ritual espontâneo de iniciação para Francisco, que foi contaminado por uma série de pensamentos, que se desdobraram em teorias, indagações, e mesmo em ações, tendo, aos poucos, também se empoderado de alguns conceitos desenvolvidos pela pesquisadora, entre os quais o de Terreiro é o Corpo, referido neste artigo.

Há ainda que registrar a temática do cortejo, que está presente, inclusive, em filmes autorais e performances realizadas por Francisco Weyl, com a participação de Rosilene Cordeiro, em Belém do Pará, e em Bragança do Pará³³. Esta ideia e esta ação do deslocamento, do trajeto do corpo, do cortejo pelo espaço urbano caracterizou a ocupação de espaços e vias públicas nas interferências poéticas “Arara-Encantadeira”, no Parque da Quinta do Covelo, “Yemanjá Asé Esú!”, na Praça da República, e “Sete espadas para Ogum”, desde a Praça do Marquês de Pombal até a Praça da República, onde foi distribuído feijoada aos sem abrigo.

Guias

Entre os diversos materiais produzidos para estas exposições e/ou instalações estavam as guias que Francisco Weyl cria para cada um dos Orixás referenciados na Trilogia, entretanto, o tempo que o artista leva para tecer as guias para os seus Guias é justamente o tempo da própria existência. Portanto, o ato de fazer guias, segundo ele, é o de construir existências, porque a performance de fazer as guias leva o tempo em que elas são feitas, pelo que ele cumpre um rito artístico, e simultaneamente, o rito de sua espiritualidade, e o de sua pesquisa em arte, traduzida na construção de seu objeto artístico, em ascese, e no qual os Orixás se manifestam.

³¹ Ewá vem de Yewa, Orixá das águas, da vidência e do sexto sentido.

³² A expressão “Santo de Cabeça” refere ao Guia, Orixá, ou à entidade que toma conta da cabeça do Filho ou Filha – iniciado(a), protegendo-o(a) e o (a) influenciando.

³³ Todos estes cortejos e performances foram registrados em filmes e vídeos, que podem ser assistidos em <https://www.youtube.com/c/CarpinteirodePoesia>

E assim surgem as danças, as *Mise-en-scène*, as performances dos caboclos, os tambores, os sons dos terreiros, numa transposição de todos os terreiros que habitam as memórias de seu corpo, e que o atravessam, pelo que o seu corpo é o Terreiro. E o Terreiro é o lugar onde o seu corpo se coloca, em quaisquer espaços, na rua, na galeria, no museu, porque todo lugar é o espaço do Terreiro, o Terreiro de seu próprio corpo.

E assim Francisco Weyl tece as contas de suas guias, pelas linhas de Aruanda, dedicando-se ao estudo da invisibilidade, e de como ela tem sido uma estratégia de sobrevivência das comunidades atravessadas pelo hibridismo provocado pela dominação mediática sobre as culturas populares. O pesquisador atua nas periferias, em diálogo-prático com as comunidades quilombolas e ribeirinhas, na Amazônia paraense, e utiliza a arte cinematográfica e o audiovisual como ferramentas de consciência, de categorias sociais que são exploradas, oprimidas, e invisibilizadas pela sociedade, tendo como laboratório/atelier as relações antropológicas, psicológicas e sociais, e as contradições locais intrínsecas aos atores-sujeitos-não-objetos de pesquisa, onde a pesquisa se move, vive, pulsa, dialoga, (auto)reflete, transforma.

Artista de Terreiro, Artista de Aruanda

O Terreiro é o lugar onde os símbolos são colocados pelo que ele guarda todos estes objetos, com as suas representações míticas. Mas, nos Terreiros, os objetos, com os seus significados, e as suas funcionalidades, conferem algum sentido ao espaço, ao mesmo tempo em que remetem além deles mesmos, e para além de quem os observa, ainda que sejam modificados de lugar, e permitam ao observador a ilusória e confortável sensação de que alguma coisa mudou.

O Terreiro concentra as energias dos corpos que ocupam o seu espaço físico e metafísico, porque nem todos os filhos de Santo, ou iniciados, têm Terreiros, há nômadas, que ainda estão em trânsito por entre os Terreiros, ou que já passaram e saíram de Terreiros, mas, mesmo sem Terreiros, eles têm os Terreiros em si, sendo alguns deles, já, o próprio Terreiro, pelo que o Terreiro do Corpo³⁴.

Os Terreiros são as representações de Aruanda, palavra que tem muitos significados para os afro-religiosos, por ser uma busca interior, similar a busca do artista quando mergulha na criação da utopia de sua obra. É um lugar-mítico, de onde vem e para onde vão todos os afro-religiosos, e construído a partir das narrativas e das experiências reais, e práticas, desenvolvidas em Casas de Santo e de Terreiros, sendo ainda lugar-nômada, em

³⁴ Este conceito é desenvolvido pela pesquisadora Rosilene da Conceição Cordeiro, com a colaboração de Francisco Weyl.

transição, situado entre o sonho e o pensamento, o real e o imaginário, pelo que os afro-religiosos são também designados povos de Terreiro, exatamente por cada um deles ter o próprio Terreiro dentro de si. E os povos de Terreiro estão em conexão com a ancestralidade, ao mesmo tempo, com a contemporaneidade, porque o tempo-espaço de Aruanda é simultâneo, como simultânea é a representação de qualquer objeto ou símbolo para os afro-religiosos, com função ritualística ou artística, dentro de uma dimensão vibratória de elevação da espiritualidade humana, que foi em última instância o objetivo da Trilogia.

A metáfora do barco e o Terreiro heterotópico

Num artigo à Revista “Cult”³⁵, Eliane Robert Moraes trata das “heterotopias” de Michel Foucault, filósofo que recorre à metáfora do barco para afirmar este complexo conceito utilizado por Francisco Weyl em seu trabalho artístico. A articulista refere que as “heterotopias” são espaços de contestação do real, e que se configuram como um lugar à parte, sendo o barco “um espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, fechado em si e, ao mesmo tempo, lançado ao infinito do mar” (MORAES, 2010). Portanto, considerando que as “heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis” (FOUCAULT, 2016, p. 07), o Terreiro também pode ser tomado como um espaço de natureza herotópica.

E a própria ideia do barco como um “espaço flutuante” do imaginário e da imaginação é também desenvolvida pelo pesquisador e artista Francisco Weyl, ao afirmar que o Corpo é um barco, assim como é um cavalo, no qual o espírito cavalga e/ou navega, de forma a transportar a arte, de dentro para fora do Ser-Social e coletivo. No caso específico da Trilogia EXERCITO.Ogum, o elemento barco refere às águas encantadas de Yemanjá e da Cabocla Mariana, que compõem o sagrado feminino reverenciado em duas performances aqui citadas. A imagem e a representação do barco e do barqueiro como um navegador a atravessar mares e oceanos, lagos e rios, compuseram as performances Arara-Encantadeira e Yemanjá Asé Esú!, entretanto, a metáfora do barco também ocupa um importante papel no imaginário afro-religioso, servindo de elemento de suporte em muitos rituais, pontos e canções de Aruanda. Estas alegorias de naus e de travessias constituem das mais antigas da humanidade, e estão presentes em obras literárias e musicais desde a Grécia, até ao Renascimento. Paradoxalmente, no sentido crítico à Igreja Católica, a nau dos loucos é uma

³⁵ “A palavra insensata”.

paródia à arca de Noé, ao mesmo tempo um espaço cujos passageiros estão à deriva, sem saber para que lado a bússola lhes aponta.

REFERÊNCIAS

ARANDA, Filipa. Estética Relacional. In: **Site Impermanency: the ephemeral state of being**, 2010. Disponível em: <<https://filiparosasantos.wordpress.com/2010/01/27/estetica-relacional/>>. Acesso em 27 Mai 2020.

BASBAUM, R. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BENJAMIN, W. **The Task of the Translator, in Illuminations**. Nova Iorque: Schocken Books, 2007.

CORDEIRO, Rosilene. **A bandeira de Oxalá, brilhou, brilhou! Uma corpografiamemorial**. 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5BxD_jKvF44>. Acesso em 27 Mai 2020.

CUNHA, Clovis Marcio. **Introdução a arte da performance**. Curitiba, PR. Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO, 2013.

DELGADO SOBRINHO, Antônio Talora. **A mitologia umbandista**. Perspectiva, São Paulo, 8.201-210. 1985. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/1853/1520>>. Acesso em 20 jun. 2020.

FERRETI, Mundicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: O culto aos caboclos no Maranhão. **O Triângulo Sagrado** - Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997). Disponível em <<https://repositorio.ufma.br/jspui/bitstream/1/205/1/Mina%20e%20Umbanda.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2020.

FERRETI, Sergio F. **Encantaria Maranhense de Dom Sebastião**. Revista Lusófona de Estudos Culturais. Vol. 1, n.1, pp. 262-285, 2013. Disponível em <<https://rlec.pt/article/view/1726>>. Acesso em 24 jun 2020.

FOUCAULT, Michel. **De Outros Espaços (1967)**. Tradução: Pedro Moura (1986). Disponível em <<https://escolanomade.org/2016/02/23/615>> Acesso em 27 mai. 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

KAIM, Márcio. **A saudação dos Orixás**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9g9Olz8PKD0>> Acesso em 24 jun. 2020

MORAES, Eliane Robert. A palavra insensata. **Cult**. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-palavra-insensata>>. Acesso em 27 mai. 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de Quilombo e a resistência cultural negra. **Afrodiaspora** - Ano 3 Nos. 6-7, p.41-49, 1985.

QUILICI, Cassiano, O campo expandido: arte como ato filosófico. **Revista Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 12-21, 20 dez. 2014.

SLAGER, H. **The Pleasure of Research**. **Helsínquia**: Finnish Academy of Fine Arts: 201

SOUZA, Mônica Dias de. **Pretos-velhos: Oráculos, crença e magia entre os cariocas**. Tese. Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp043436.pdf>>. Acesso em 24 jun. 2020.

WEYL, Francisco & TINOCO, Ana. **Trilozine** - Catálogo Exposição EXERCITO.Ogum. jan. 2020.

WEYL, Francisco. <https://www.youtube.com/c/CarpinteirodePoesia>

SOBRE OS AUTORES

Francisco Wey: Doutorando em Artes Plásticas (Faculdade de Belas Artes - Universidade do Porto), Mestre em Artes e Pós-graduado em Semiótica (Universidade Federal do Pará, Brasil), Bacharel em Cinema (Escola Superior Artística do Porto). Poeta, realizador, cineclubista, jornalista, radialista, professor, ensaísta, ativista digital.

Ana Catarina Moreira Pinto da Fonseca Almeida: Doutorada em Educação Artística (2015), é professora auxiliar convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde orienta trabalhos de doutoramento em arte e em educação artística. Mestre em Ensino de Artes Visuais e Licenciada em Artes Plásticas - Pintura, na Universidade do Porto.

Recebido: 01/06/2020

Aceito: 24/06/2020

No trajeto das águas: memórias e arte afro-amazônica

Glauce Santos

Resumo

Este artigo apresenta os processos artísticos utilizados na série de obras “no trajeto das águas, sobre o sulco dos rios”, poética visual sobre minhas vivências percorrendo as águas amazônicas, vestígios de um lugar guardado na recordação, meus experimentos com a técnica da gravura e seus desdobramentos nas linguagens visuais produzidas a partir de memórias, explicado na teoria de Maurice Halbwachs (1990) como intensidade de lembranças e esforço mental. Aleida Assmann (2011) e Jan Assmann (2008), em seus estudos, falam de esquecimento como elemento do processo de transmitir acontecimentos do passado, o sentido de pertencimento. Joseph KI-ZERBO (2010) relata que as gravuras africanas são profundamente entalhadas, relacionadas a finalidades religiosas. Frank Willett (2017) traz informações sobre o processo artístico da gravura africana. Pierre Verger (1981) fala do mundo encantado das águas.

Palavras-chave: Trajetos; Memórias; Gravuras

On the parth of the waters: memories and Afro-Amazonian art

ABSTRACT

This article presents the artistic processes used in the series of works “on the path of the Waters, on the groove of the rivers”, visual poetics about my experiences ytaversing the Amazonian Waters, vestiges of a place kept in remembrance, my experiments wit5h the technique of engraving and its developments in visual languages produced from memories, explained in the theory of Maurice Halbwachs (1990) as intensity of memories and mental effort. Aleida Assmann (2011) and Jan Assmann (2008), in their studies, speak of forgetfulness as an element of the process of transmitting events from the past, the sense of belonging. Joseph KI-ZERBO (2010) reports that African prints are deeply carved, related to religious purposes. Frank Willett (2017) brings information about the artistic processo f African printmaking. Pierre Verger (1981) speaks of the enchanted world of Waters.

KEYWORDS: Routes; Memoirs; Printmaking

No trajeto das águas

Belém do Pará, situada na região Norte, cidade onde nasci, é quase uma ilha, construída de costas para o rio, de origem ribeirinha e litorânea, tanto pela família de minha mãe, quanto na de meu pai, as águas sempre estiveram presentes em minha vida. Minha mãe é maranhense, nasceu em um vilarejo chamado Prainha, que fica próximo da vila de Estandarte, pertencente ao município de Cândido Mendes no Estado do Maranhão, localizado às margens do Oceano Atlântico. Desde criança escuto a história da viagem de barco que a família fez pelo oceano vindo do Maranhão, o trajeto foi extremamente perigoso, com várias turbulências, maresias terríveis, o barco era pequeno, e houve momentos de muito pânico no mar. Mamãe tinha treze anos, e passou mal inúmeras vezes durante a viagem, veio com toda a sua família para a cidade de Bragança-PA, onde moraram por alguns anos e depois mudaram-se para a capital, Belém, onde fixaram residência.

Recordo, também, das minhas viagens na infância, para a zona do salgado, no oeste do estado do Pará, indo em direção da cidade de Maracanã, município litorâneo, uma região de praias de água salgada e de rio. Lembro-me que ao chegar na cidade pelo acesso da estrada, ainda tínhamos que, de barco, atravessar um rio, era preciso adentrar os furos, as vilas de pescadores, as localidades ribeirinhas onde meus bisavós paternos moravam, e onde meus avós paternos, juntamente com meu pai, nasceram, e depois de adultos vieram para a capital, Belém, tentar uma vida melhor para os filhos, com acesso aos estudos.

Sempre que podiam, e quando a saudade apertava, voltavam e, algumas vezes, levavam-me junto com meu irmão, para usufruir o lugar e conviver com parte da família, tios, tias, primos e primas que lá moravam. A rotina de travessia era constante, recordo que nem sempre tinha barco grande, e algumas vezes tínhamos que atravessar em um casquinho ou canoa, que de tão pesado com nossas bagagens, ficava rente a água, parecia que ia afundar conosco. A brisa no rosto, o sol quente na pele, a chegada no outro lado do rio, os extensos manguezais, devido a proximidade com o mar (oceano Atlântico), o trapiche improvisado e a trilha pela mata até chegar na casa dos parentes até hoje estão impregnados em minha memória.

As águas dos rios da região, sempre de alguma forma, estão permeando a minha vida, houve um período em que morei e trabalhei na contra-costa do Marajó, na cidade de Chaves e suas vilas, uma região insular, foram três anos em localidades distantes, onde estive atravessando ou percorrendo rios, baías, igarapés, lagos, e para fazer o trajeto entre Chaves e Belém, tinha que passar pelo encontro do rio com o mar, fazer a curva na ponta

do Maguari, virar a esquina do oceano. Eram momentos extremamente intensos e lindos, onde me via por entre muitas mareas e ventanias, as viagens por “fora” modo local de falar pelo oceano, nunca são iguais, sempre há algo novo.

Figura: 01- Título: “Maré alta na vila”, local: Chaves-PA, ano: 2009.



Foto: Glauce Santos.

Navegar as marés na ilha dos Camaleões ou na ilha do Machado, chegar na vila do Nascimento (Figura 01), atravessar as águas enfurecidas em frente à Ilha das Melancias, segurar firme em alguma parte do barco para não cair na água, seguir as recomendações dos barqueiros e comandantes, são alguns dos sons e imagens que trago comigo. Mar calmo não faz um bom marinheiro, no meu caso, marinheira.

Após esses três anos, retornei do Marajó, e dei início a uma série de gravuras e projetos, retomei meu diário de viagens, constituído de imagens, fui rever meus desenhos, arquivos fotográficos, minhas anotações, textos, vídeos, objetos que trouxe comigo, aos poucos durante o processo de pesquisa, percebi que as gravuras que faço provêm das minhas vivências, encontram-se permeadas pelas memórias de infância, pelas minhas recordações. São ligações, conexões com o meu fazer artístico que estou descobrindo, vivências que me fortalecem, cosmovisões de um universo fora desse mundo ocidental, as minhas vivências pessoais e as do outro, são muito mais que um simples conceito, é um caminho que deve ser imaginado e construído coletivamente, e, desde já, é uma realidade, se faz necessário recuperar algumas experiências, lições e saberes ancestrais.

Durante este percurso, não demorou muito para que percebesse que o meu processo no campo da arte caminhava junto com o meu processo nos rios e de busca pessoal na tradição afro-brasileira (religião de matriz africana). Comecei a ligar os fios que conduzem e tecem essa teia de memórias e me remetem às imersões na tradição africana, nos afetos,

na sensação de pertencimento me aproximando dos lugares e das pessoas. Ouvir, aprender, reviver os atravessamentos, os trajetos percorridos, permitir as imagens que vêm na mente, é traduzir as ideias em desenhos, fotografias, filmagens, em ato de gravar, a matriz que revela novas estampas, e deixa expostos os processos de gravura.

Jan Assmann (2008) sintetiza as suas principais contribuições e de Aleida Assmann ao desmembrarem o conceito de “memória coletiva” de Maurice Halbwachs, que nos conceitos de memória cultural e memória comunicativa, há dois modos diferentes de lembrar, no que tange à memória cultural, encontra-se muitos de seus estudos sobre religião:

Memória é conhecimento dotado de um index de identidade, é conhecimento sobre si, quer dizer, é a identidade diacrônica própria de alguém, seja como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade, uma nação ou uma tradição cultural e religiosa (ASSMANN, 2008, p. 122).

O universo das águas retratado nas gravuras gira em torno de um mundo feminino, que se dá de duas formas: eu, artista, mulher, produzindo gravuras; e o tema da minha pesquisa que está ligado às mulheres, ao sagrado-feminino na construção do mundo afro. Trata-se da mitologia, dos valores civilizatórios afro-brasileiros, de uma homenagem aos orixás das águas doces e salgadas, rio e mar, são elas: Oxum e Iemanjá, divindades de origem africana, cultuadas no Brasil, que habitam um universo afro-brasileiro marcado por sentimentos de pertencimento.

As memórias de infância, as viagens já relatadas e as constantes visitas ao terreiro de Umbanda ³⁶, também ainda criança, para tratamento espiritual, conduzem-me aos cheiros de defumação, aos banhos de ervas, à enorme imagem de Iemanjá que ficou guardada na memória por muitos anos, e permanecem em mim a cor azul de seu vestido, as crianças que brincavam comigo.

Maurice Halbwachs (1990) nos fala sobre o esquecimento pelo desapego de um grupo, e que “para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias” (p. 27). Porque não seriam suficientes, o que acontece é que uma ou várias pessoas, ao reunir as suas lembranças, sejam capazes de narrar os fatos, os objetos, os atos e as palavras que todos puderam ver ao mesmo tempo, reconstituindo toda a cena.

³⁶ Religião brasileira que sintetiza vários elementos das religiões africanas e cristãs, porém sem ser definida por eles. Formada no início do século XX, no sudeste do Brasil a partir da síntese com movimentos religiosos como Candomblé, Catolicismo e Espiritismo.

As imagens, por vezes, reproduzem de forma errada o passado, e também pode ocorrer o inverso, por exemplo, os testemunhos das pessoas que viveram aquele momento junto com você, podem funcionar como uma reorientação da nossa lembrança, inserindo-se. O meu reencontro na fase adulta com o universo feminino da tradição afro-brasileira, o candomblé³⁷, foi muito importante pois me fez perceber que algumas lembranças eram reais, e aquelas imagens que por vezes pensava ser algo criado na minha mente, era todo um esforço mental, como diz Halbwachs (1990, p. 28) “como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios), que nos devolveriam a imagem do passado”.

Esse reencontro com o cotidiano das mulheres que sempre estão a frente de tudo, as roupas brancas feitas de tecidos bordados, os fios de contas, os turbantes brancos, sempre muito bem arrumadas, com muitas joias, anéis, pulseiras, as cantigas que eu não recordava a letra, somente uma vaga lembrança da melodia. Havia uma concha do mar, um búzio, um caracol que guardei por muitos anos. As imagens das águas e terreiros se fundiam, agora era capaz de ouvir o som da maré, ver a paisagem dos rios, a linha do horizonte separando céu e mar, sentir o balanço dos barcos, o movimento de enchente e vazante das águas, a maré alta invadindo e alagando as ruas seja na cidade ou nas localidades mais distantes. Não existe o nosso tempo, e sim o tempo da Maré.

Origem dos processos de gravura

Durante o meu processo de pesquisa com a série de gravuras “no trajeto das águas, sobre o sulco dos rios”, percebi a grande importância das primeiras manifestações artísticas encontradas em rochas na África, em especial as gravuras, fatos que são comprovados pela arqueologia e outras ciências.

Com o aparecimento do *homo faber*³⁸ e *homo artifex*³⁹, o ser humano capaz de fabricar ou criar com ferramentas, surgem também toda uma produção artística, para além de seus utensílios cotidianos. Acredita-se que na África central e meridional, as gravuras de contorno profundamente entalhadas, estivessem relacionadas a finalidades religiosas, já os desenhos gravados com ranhuras mais delicadas, teriam uma finalidade pedagógica ou de iniciação, o refinamento provém do fato de que algumas superfícies vazadas e polidas com brilhantismo representam as cores das peles dos animais, ou dos objetos que carregavam com eles.

³⁷ Religião original da região da Nigéria e Benin, trazida ao Brasil por africanos escravizados e aqui estabelecida, uma convivência com as forças da natureza e os ancestrais.

³⁸ Conceito de ser humano, como ser capaz de fabricar ou criar com ferramentas.

³⁹ Conceito do homem como artífice do universo. O homem construtor do mundo material, de seu conhecimento, aquele que busca autoconhecimento, cria instrumentos e instruções para alcançar bens espirituais, cria elementos culturais, cria cultura, constrói para si, para seus imediatos, para a sociedade.

Encontram-se evidências da história da arte africana em diversas fontes, que variam, logicamente, quanto ao seu valor. A principal contribuição para nosso conhecimento vem das explorações arqueológicas...gravuras rupestres africanas foram descobertas antes das europeias (WILLETT, 2017, p. 56).

Quanto às técnicas de gravação, nesse período, os artistas desenvolvem sua maneira própria de gravar, através do traço ou incisão utilizado nas rochas, com mais ou menos intensidade. Através do tipo de seres representados, são definidos os períodos, e as fases das gravuras, começam a surgir as primeiras ferramentas de gravura, como a machadinha de pedra apontada, ou um pedaço de madeira apontado, de ponta bem dura, os precursores dos buris, ferramentas de gravar atuais, que são feitas de aço, cuja ponta cortante em variação, é usada para gravar em metal ou madeira, impelindo traços afilados, que através dos golpes e incisões feitos nas rochas é que entendemos o quanto esses artistas buscavam a precisão técnica, pois perceberam que construindo ferramentas mais elaboradas, poderiam obter gravuras melhores.

As gravuras, assim como as pinturas, também exigiam esforço físico, algumas foram feitas em rochas que medem até nove metros de altura, com o tempo os artistas-gravadores da África, foram adquirindo precisão e técnicas próprias. Tornou-se um costume dar nome de animais aos períodos da arte mural ou arte pré-histórica, búfalo, elefante, boi, cavalo, camelo e carneiro, representações de animais em cada fase, as quais são determinadas pela forma do traço, técnica de trabalho na rocha, como a incisão, martelagem mais ou menos acentuada, polimento da pedra, e o tipo de seres representados, basicamente dois períodos, o primeiro com duas fases, e o segundo com quatro fases.

Foram feitas tentativas de usar outros critérios para indicar a idade relativa das gravuras, como a patinação do corte: quanto mais perto a superfície do corte coincide com a superfície desgastada da pedra onde está gravada, mais antiga ela é considerada. Trata-se de uma indicação muito pouco confiável, já que ficou comprovado que partes de uma única gravura têm camadas mais pesadas nos pontos onde ficam expostas ao sol do que naqueles que ficam à sombra (WILLETT, 2017, p. 58).

Sabe-se, também, das dificuldades de métodos e datação, tudo dependia das condições em que eram encontradas as rochas onde ficam as gravuras rupestres e os vestígios deixados por seres humanos, os quais foram atingidos pela ação do tempo, e para os pesquisadores foi necessário estipular essas fases e períodos para estudar melhor, tendo como base teórica a rocha e a partir disso se fazia uma cronologia, como o perfil do traço da gravura que mudava. Segundo os pesquisadores, os motivos poderiam ser vários, assim relata Joseph KI-ZERBO:

Mas são muitos os obstáculos: tudo vai depender da natureza da rocha, de ela estar ou não exposta ao sol, de ficar na direção do vento ou contra ele, etc. Essa cronologia é, pois, dupla ou triplamente relativa. A deformação do perfil do traço que, nas gravuras, sob o efeito de processos físico-químicos, passa do V original para uma forma alargada e rebaixada, fornece apenas indicações muito vagas sobre a idade (J. KI-ZERBO, 2010, p. 02-03).

Para os pesquisadores, foi necessário estipular essas fases e períodos para estudar melhor, tendo como base a rocha e a partir dela obter uma cronologia, como o perfil do traço da gravura que mudava, segundo os estudiosos, os motivos poderiam ser vários, devido ao efeito de processos físico-químico ou narrativas míticas⁴⁰. Ao avaliar a antiguidade dos quadros (rochas gravadas ou pintadas), se toma como base os animais representados, já que todas as espécies viveram no mesmo período, não havendo absolutamente, nenhuma regra geral, os estilos, portanto, não coincidem em um ponto de referência preciso.

Meu Processo Artístico

Os processos artísticos com a gravura são, na maioria das vezes, solitários, essa relação entre a gravura e a artista é algo vivenciado intensamente, o ato de gravar requer atenção e precisão no traço, fato que desde quando aprendi e dominei a técnica, faço sozinha. A série de gravuras que integra o projeto “no trajeto das águas, sobre o sulco dos rios”, expõe a natureza das águas, a sua sonoridade, e o tempo de espera, o tempo da maré. Nas gravuras é possível perceber os atravessamentos durante as fases da minha vida, de uma forma ou de outra, estão presentes as minhas origens ribeirinhas, a minha religiosidade, os lugares onde morei, as pessoas que conheci, a textura da água, a força feminina que nela habita.

A pesquisa apresenta uma série de gravuras em grandes e pequenos formatos, realizadas a partir de matriz de madeira e matriz de linóleo, esses trabalhos revelam minhas memórias de infância no terreiro, minha ancestralidade afro-amazônica. Além das gravuras, produzi um videoarte (Figura 02 e 03), uma instalação de objetos (Figura 04 e 05), e uma performance (Figura 06) apresentada no programa de mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, em dezembro de 2018.

⁴⁰ É um gênero textual que destaca fatos heroicos de deuses e semideuses geralmente relacionados aos mitos de um povo, cuja intenção é explicar origens e fatos a partir da imaginação.

Figura: 02. Frame do vídeo “No trajeto das águas, sobre o sulco dos rios”. Realizado com o prêmio da bolsa de pesquisa artística da Casa das Artes-FCP/PA, Belém, 2015.



Foto: Glauce Santos.

A produção de gravuras que antecede a minha entrada no programa de mestrado, apresenta vivências referentes às viagens pela região do Marajó, proporcionadas pelo encontro do rio com o oceano, na calmaria dos lagos, na observação das enchentes e vazantes, marés altas, tormentas de mareas, pororocas e tudo o que a natureza nos oferece nesses trajetos, processos, memórias, saberes, ancestralidade, que me propiciaram descobertas e vivências artísticas.

Figura: 03. Frame do vídeo “No trajeto das águas, sobre o sulco dos rios”. Realizado com o prêmio da bolsa de pesquisa artística da Casa das Artes-FCP/PA, Belém, 2015.



Foto: Glauce Santos.

A minha produção artística tem como tema duas divindades africanas já mencionadas: Oxum e Iemanjá, representadas através instalações de objetos. Na mitologia Iorubá, Oxum é a deusa do rio Oxum (Figura 04), que fica localizado no continente africano, na Nigéria e representa a sabedoria e o poder feminino, reina sobre as águas doces, rainha das cachoeiras, é a deusa da beleza, do amor, muito associada à riqueza. Em geral, é representada como uma deusa cercada de ouro, espelhos, é a responsável pela criança ainda no ventre da mãe, cultuada no Brasil nos terreiros de Umbanda, Mina e Candomblé, é a segunda esposa de Xangô, e dona do jogo de búzios.

Figura: 04-Oxum-Instalação artística exposta na sala Gratuliano Bibas-Museu Casa da 11 Janelas, Belém, 2015. Prêmio da bolsa de pesquisa artística da Casa das Artes-FCP.



Foto: Glauce Santos.

Iemanjá, em Iorubá, é chamada de Yemonjá (Figura 05), divindade feminina, cultuada no Brasil nos terreiros de Umbanda, Mina e Candomblé, é a mãe cujos filhos são peixes, mãe das águas dos povos iorubanos no Daomé-África. Conhecida como Dandalunda, Inaé, Janaína, rainha do mar, princesa, sereia, padroeira dos pescadores, é ela quem decide o destino de quem entra no mar.

Figura: 05-Iemanjá-Instalação artística exposta na sala Gratuliano Bibas-Museu Casa da 11 Janelas, Belém, 2015. Prêmio da bolsa de pesquisa artística da Casa das Artes-FCP.



Foto: Glauce Santos.

Na instalação apresentei senhora Oxum (figura 04) e senhora Iemanjá (Figura 05) através dos objetos do rio e do mar, variados tipos e tamanhos de conchas, pedras de rio, corais, caracóis, pérolas, espelho, o tecido amarelo ouro e o azul claro. Objetos que fui colecionando ao longo desses anos (figura 06), um universo feminino ancestral, delicado, permeado por memórias de infância, de um certo vestido azul, de uma imagem de Iemanjá com olhos de vidro, uma concha, um fio de contas, caracóis, pérolas, um espelho.

Figura: 06-Instalação “No trajeto das águas”. Ateliê do PPGARTES-UFPA. Belém, 2018.



Foto: Glauce Santos.

Uma das etapas mais importantes do processo de gravura com o qual trabalho, é a seleção de imagens a serem gravadas, no suporte do linóleo, como as conchas (Figura 07), o caracol, o cavalo marinho (Figura 08). Para fazer os entalhes foi necessário utilizar ferramentas próprias de linóleo-gravura, como trata-se de uma superfície mole e lisa, as ferramentas são curvadas, não necessita de tanta pressão no traço.

Figura: 07- “As águas”. Técnica: Linóleo-gravura, impressão com tinta gráfica azul sobre papel Debret.
Ano: 2016-2019.



Foto: Glauce Santos.

Comecei a sentir a necessidade de imprimir as matrizes de linóleo-gravura com a cor azul, como eu não tinha o tom de azul do mar, tive que misturar o azul puro, bem escuro com a tinta branca, para assim adquirir a tonalidade certa. O resultado adquiriu novas texturas, detalhes em claro e escuro e um azul forte (Figura 07 e 08).



Foto: Glauce Santos.

O processo de gravação consiste em diferentes etapas, quando na madeira inicia-se com a preparação da matriz, o corte da madeira no tamanho desejado, o lixamento e polimento da superfície para, só depois, receber o desenho, e, posteriormente, as incisões que gravam a imagem pensada para aquele suporte. A série de Xilogravuras “no trajeto das águas, sobre o sulco dos rios” traz, também, imagens em grandes formatos, medindo 2.20 na horizontal e 80 cm na vertical, representa as águas de rio, a etapa de gravação da matriz de madeira feita durante um dia todo, e para os cortes-incisões na matriz, utilizo principalmente as goivas V, U, e um buril raiado, apenas para alguns detalhes.

A impressão é feita no dia seguinte, pois considero a etapa mais importante nesse processo todo, um momento de muita expectativa, onde será revelada a estampa da matriz gravada. Na etapa de impressão, tive que criar uma tinta que tivesse a tonalidade parecida com a cor da água de rio da nossa cidade, Belém, uma cor barrenta (Figura 09), utilizei tinta gráfica *off-set*, uma mistura de ocre com marrom, mas sem precisar ser tão forte como o ocre, com alguns experimentos consegui chegar em uma tonalidade de barro da região amazônica.

A textura própria da madeira, os veios, os sulcos que a ferramenta faz, a invasão da matéria é um momento único entre o eu-artista e a obra-matriz (Figura 09), particularmente gosto muito da abstração da água na matriz de madeira, assim como também sempre gostei do figurativo, a imagem do rio, o sagrado feminino que habita as águas, estão entranhadas na minha memória.

Figura: 09-As águas. Técnica: xilogravura. Dimensões: 2.20 x 80 cm. Ano: 2015-2016.



Foto: Jean Ribeiro.

Os processos de gravação vivenciados, nesta pesquisa, mostram os desdobramentos dessa relação da artista com a gravura, o ato poético, a forma de pensar a imagem a ser gravada, a experiência de uso e domínio das técnicas, o manuseio com as ferramentas, o processo de impressão, minhas memórias, meus trajetos percorridos, os lugares por onde passei e continuo a navegar. Minha busca e vivência na tradição afro-brasileira, as várias travessias de barco, onde se constitui minha poética visual, percorrida pelos sulcos de rios da gravura. Deixei a imensidão de um rio para uma gravura mais abstrata e menos figurativa (Figura 10), para que pudesse trabalhar essa imensidão com mais liberdade na matriz de madeira em grande formato, a xilogravura me deu o resultado exato, utilizei o buril raiado e as goivas V e U para desbaste e entalhe.

Figura: 10-As águas. Técnica: Xilogravura. Dimensões: 2.20 x 80 cm. Ano: 2015-2016.



Foto: Jean Ribeiro.

A textura própria da madeira, os veios, os sulcos que a ferramenta faz, a invasão da matéria é um momento único entre o eu-artista e a matriz-obra (Figura 10), particularmente gosto muito da abstração da água na matriz de madeira, a imagem do rio nas representações do sagrado feminino estão entranhadas na minha memória, foram feitas quatro matrizes das águas, em grandes formatos, imagens desses trajetos fluviais que fui entalhando aos poucos por vários dias.

Uma das etapas mais importantes desde processo de gravação é quando a imagem vai ganhando tons de claro e escuro, observamos isso na hora da impressão, ao imprimir a matriz gravada no papel, podemos observar como está a gravação, ver se precisa gravar novamente, é onde enxergamos a imagem com mais nitidez, as tonalidades de pretos, cinza e branco. Após terminar o processo de impressão das matrizes em grandes formatos, deixa-se secar as estampas impressas, depois da secagem se faz a organização da edição, dando título a cada uma, ou para a série de xilogravuras, datando, colocando a assinatura, ano de impressão e edição.

Considerações de um trajeto percorrido sobre as águas

Quando você faz o desenho na madeira e depois começa a gravar, e ter a reação emotiva-afetiva, tecnicamente perfeita, percebe que a xilogravura nunca vai ter aquele traço do desenho, como afirma a gravadora Maria Bonomi no livro *Gravura-Arte Brasileira do Século XX*: “seria como tentar desenhar um filme, gravura não vai ser desenhada, vai ser gravada” (BONOMI, 2000, p. 210).

Gravura é uma invasão na matéria, que encontra resistência, a qual não é tão resistente assim, porque há um ponto em que a matéria se abre. A gravura é uma linguagem silenciosa, prazerosa, de entrega, e como a maré de um rio, precisa de tempo para enchentes e vazantes, é comum as gravuras serem trabalhadas por muito tempo, sempre buscando um resultado sem excessos ou faltas, com ela aprendi a esperar e materializar minhas memórias.

Os processos de gravação vivenciados nesta pesquisa mostram os desdobramentos dessa relação da mulher com a gravura, a forma de pensar a imagem a ser gravada, a experiência de uso e domínio das técnicas, o manuseio com as ferramentas, o processo de impressão, minhas vivências, meus trajetos percorridos, os lugares, as lembranças da infância no terreiro, minha busca pessoal na tradição afro-brasileira, a forma como tudo isso atravessa a minha poética visual.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: Formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NUNNING, Ansgar (ED.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008.

CABRERA, Lydia. **Iemanjá e Oxum**. São Paulo: Iedusp, 2004.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA, I. **Metodologia e pré-história da África**. Editado por Joseph Ki-Zerbo. -2 ed. rev.-Brasília: UNESCO, 2010.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra. **Gravura-Arte brasileira do século XX**. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac e Naif/Itaú Cultural, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo. Companhia das letras, 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. São Paulo: ED. Corrupio, 1981.

WILLENTT, Frank. **Arte Africana**. Tradução Tiago Novaes. São Paulo. Edições SESC. 2017.

SOBRE A AUTORA

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA. Especialista em Políticas de Promoção da Igualdade Racial, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFPA. Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela UFPA. É artista visual, curadora de artes independente, pesquisadora-bolsista da Capes, arte educadora, ministra cursos e palestras em escolas públicas e particulares, espaços culturais, fundações, ateliês, faculdades públicas, comunidades periféricas, ribeirinhas, terreiros afro-religiosos e quilombos. Tem obras de arte em acervos de galerias, museus, centro culturais, fundações e coleções particulares. Trabalha com a arte da gravura em pequena e grande escala, instalações artísticas, vídeo, performance, pesquisa processos artísticos, memórias e arte afro-brasileira. O título provisório da pesquisa desenvolvida no mestrado é: “Memórias do sagrado feminino na gravura afroamazônida”.

Recebido: 03/06/2020

Aceito: 20/06/2020

Culturas⁴¹: interfaces com a pesquisa em/sobre Artes Visuais

Rosangela Marques de Britto

Resumo

Este artigo resulta de pesquisa teórica acerca do termo culturas, no plural, como uma postura acadêmica e epistêmica, e destaca seu caráter plural, no intuito de refletir sobre as experiências humanas como resultado de processos que envolvem múltiplas interações e oposições no espaço e no tempo. Em interface com a pesquisa em/sobre Artes/Artes Visuais. Na primeira parte apresenta-se a invenção desta noção no ocidente e na segunda parte como opera a cultura e seus usos sociais. Nas considerações finais destaca-se a importância de se lançar a este termo uma perspectiva decolonial.

Palavras-Chave: Culturas; Pesquisa; Artes Visuais.

Cultures: interfaces with research in/about Visual arts

Abstract

Theoretical research on the term cultures, in the plural, as an academic and epistemic posture, and highlight its plural character, in order to reflect on human experiences as a result of processes that involve multiple interactions and oppositions in space and time. In interface with research in / about Arts / Visual Arts. The first part presents the invention of this notion in the West and in the second part how culture and its social uses operate. In the final remarks, the importance of introducing a decolonial perspective to this term is highlighted.

Keywords: Cultures; Search; Visual arts.

⁴¹ Texto elaborado para o eixo Culturas da disciplina optativa Acervos, Memórias e Culturas do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), para o semestre de 2019 e ampliado para forma de artigo. Esta disciplina vem desde 2018, sendo ensinada pelo Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, docente da Escola e Teatro e Dança (ETDUFPA) da UFPA e pela Profa. Dra. Rosangela Marques de Britto, docente da Faculdade de Artes Visuais (FAV).

Introdução

Culturas, a grafia do termo no plural refere-se a uma postura acadêmica e epistêmica de minha atuação⁴² como Arte/Educadora, Artista Plástica e Museóloga, nos projetos que desenvolvo de ensino, pesquisa e extensão, realizados nos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais e como colaboradora do Curso de Bacharelado em Museologia, ambos da Universidade Federal do Pará (UFPA). Assim como, atuo na Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) e no Mestrado Profissional em Rede direcionado à capacitação de docentes da Educação Básica em Artes (ProfArtes), ambos ligados ao Instituto de Ciências da Arte (ICA) da UFPA. A grafia do termo Cultura, com “s”, neste artigo, busca delimitar esta postura de escolha de uma determinada trajetória acadêmica e profissional, no que se reporta ao caráter plural do termo, para refletir sobre as experiências humanas como resultado de processos que envolvem múltiplas interações e oposições no espaço e no tempo (BOSI, 1987).

Busca-se, neste artigo, traçar algumas notas preliminares sobre as diversas experiências humanas ao reporta-se a expressão cultura, no plural de Culturas. Aproveitando a polissemia da expressão, no intuito de buscar um afastamento de seus usos, num sentido único, Alfredo Bosi (1987), ao reporta-se à cultura brasileira, reitera o caráter plural, mas não caótico da cultura no intuito de “compreendê-la em seus *efeitos de sentidos*” (BOSI, 1987, p. 07, grifo do autor), e a condição do pesquisador e o produtor cultural, como intérprete das Culturas. Em seus termos:

Uma percepção original e concreta da nossa própria existência torna-se difícil e tende à ambiguidade ou a penosas oscilações, pois o interprete nem sempre é capaz de relativizar as categorias gerais que aprendeu em escritos pensados a partir do Primeiro ou Segundo Mundo (BOSI, 1987, p. 14).

Nesta busca de posicionar-se na condição de intérprete crítico das práticas culturais vivenciadas no cotidiano da vida urbana de Belém, que, desde 2014, venho investindo em projetos de pesquisa teórico-empíricos situados entre as áreas de conhecimentos da Museologia e da Antropologia, na perspectiva que denomino de “etnografia do entremeio” (BRITTO, 2014), abrangendo a pesquisa realizada em museus e nas ruas dos bairros de

42 Formação inicial, em 1988 na área de Arquitetura na UFPA, não exercendo diretamente esta profissão. Motivada pelo ofício de artista plástica, iniciado em 1988, com mostras individuais e coletivas. Em 1989, comecei a atuar no ensino de Arte/Artes Visuais na Universidade da Amazônia (UNAMA), nesta instituição realizei o mestrado em Educação e Gestão Educacional voltado ao ensino superior, em 1998.

Nazaré, Cidade Velha, São Brás e Marco na cidade de Belém do Pará, na Amazônia, Região Norte do Brasil.

O objeto de estudo desta pesquisa vem sendo construído a partir da compreensão das práticas culturais que envolvem as relações de lazer e de tempo livre dos diversos grupos sociais urbanos com o patrimônio cultural ⁴³ e ambiental (musealizado ⁴⁴ ou não) em praças, parques, jardins e nas ruas ou bairros de Belém. Ao encontro da interpretação das aferições de valores acerca das noções nativas dos grupos sociais urbanos sobre o patrimônio musealizado⁴⁵ e dos museus instituídos, em quatro bairros de Belém. A hipótese lançada trata-se da construção dos museus amazônicos como “zonas de contato” (CLIFFORD, 1994).

James Clifford (1997) afirma que “as zonas de contato são constituídas de um movimento recíproco de pessoas, não só de objetos, mensagens, comércio e dinheiro” (CLIFFORD, 1997, p. 195) nos espaços pós-coloniais das cidades. Esse autor apresenta a noção de “Museu como zona de contato” (*Museums as contac zones*), como o local de negociação de significados e sentidos das diferenças culturais.

E em busca da compreensão destas diferenças culturais dos grupos sociais afetadas ao patrimônio cultural musealizado, enquanto discurso do cotidiano, que as pesquisas realizadas por mim vêm sendo elaboradas. Estes estudos são realizados a partir da observação participante ⁴⁶ efetivadas na dimensão da rua, ou seja, a partir das narrativas dos trabalhadores de rua, moradores e *habitués* dos espaços urbanos em Belém. Estes “lugares de memórias” ⁴⁷ (NORA, 1993) são analisados como categorias nativas sobre museu e

43 Segundo José Reginaldo Gonçalves (2002), o patrimônio cultural é um artefato cultural, ou seja, um artefato inventado e imerso numa contínua reinvenção. Em que seus princípios constitutivos, enquanto discursos, visam à construção de bens patrimoniais como símbolos de construção de subjetividades e de memória social, a partir da mediação das coleções, edificações históricas, dentre outros.

44 Musealização é compreendido como um processo científico que perfaz um conjunto de atividades, envolvendo o trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão e conservação), de pesquisa (documentação e catalogação) e de comunicação (exposição, educação e outros meios de difusão).

45 O patrimônio cultural musealizado pode ser considerado materialmente como o passado/presente tangível (prédio histórico ou patrimônio histórico, ambiental e cultural, assim como, os demais bens culturais que recebam atribuições de valores de outras naturezas, e que fazem parte do tempo presente), que foi convertido em museu.

46 Observação participante, na perspectiva etnográfica, vai além de um método, consiste uma modalidade de produção intelectual que configura identidade da disciplina Antropologia (GONÇALVES, 2007). A observação participante se caracteriza por um contato prolongado no cotidiano, a partir do convívio com as formas sociais existentes naquele mundo urbano. Seguindo os passos de Roberto Cardoso de Oliveira (2006, p. 17-35), situei-me na condição de observadora, nos atos de olhar, ouvir e escrever em diários de campo.

47 O termo “lugar de memória”, lugar construído pela história, conforme nomeado pelo historiador Pierre Nora (1993, p. 7-28), no artigo intitulado “Entre Memória e História: A problemática dos Lugares”. Nora descreve estes lugares associados às mudanças de método de pesquisa do ofício do historiador e, o tipo de abordagem realizado por essa em relação à interpretação da realidade social. A relação memória e história contemporânea passam a ter o filtro da historiografia, que possibilita ao ofício do historiador libertar-se do método baseado em pressupostos da nomeada, história positivista, cristalizada ao passado, compreendida como uma representação natural das coisas e dos seres no mundo.

patrimônio. Os espaços-territórios de referência são os entornos do Museu da Universidade Federal do Pará (Nazaré), Museu do Forte do Presépio e Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (Cidade Velha), Parque do Museu Paraense Emílio Goeldi (São Brás), Bosque Rodrigues Alves – Jardim Botânico da Amazônia (Marco).

No que tange à contextualização empírica, os *loci* da pesquisa de campo alguns são museus implantados em edificações históricas do século XVIII, XIX e início do XX, tombadas ⁴⁸ pelo patrimônio histórico, a exemplo do Museu do Forte do Presépio, do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas e o Museu da Universidade Federal do Pará. Neste estudo, tenho fundamento a análise a partir da observação participante e das narrativas dos trabalhadores informais em suas vivências no cotidiano de trabalho nas ruas/praçãs, nos espaços do entorno dos museus analisados, assim como, com os moradores e profissionais de museus e especialistas/pesquisadores que vêm desenvolvendo pesquisa sobre os espaços museológicos citados.

Nas análises das pesquisas realizadas ou em fase de execução, busco estabelecer analogias entre as perspectivas êmicas acerca das noções de Museu e Patrimônio desses interlocutores, como uma proposta teórico-prática que visa estabelecer o diálogo entre as instituições e os grupos sociais urbanos em seu entorno, ao encontro da proposição de museus inclusivos e uma museologia experimental, tendo como contexto as singularidades de uma cidade amazônica. A Amazônia, mais especificamente Belém, foi fundada em 1616, sob o domínio da matriz colonial e, como outras cidades brasileiras, teve sua formação delineada por pensamentos e ações imperialistas, constituindo o seu legado cultural e artístico a partir de normas dominantes que fizeram prevalecer a herança europeia (BRITTO; MOKARZEL, 2020).

Nestas pesquisas expostas sucintamente, o tema das Culturas ou das práticas culturais de consumo do belenense vem sendo interpretadas numa dimensão intersticial, micro estudos, destes reporto-me ao Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, no que tange ao texto aqui apresentado sobre a aproximação das Culturas ao sistema da Arte/Artes Visuais local. O prédio que abriga o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas é um dos patrimônios culturais herdados da colonização portuguesa. Foi construído em 1768, por Domingos da Costa Bacelar, a princípio, com o intuito de ser uma residência, mas depois foi adaptado pelo italiano Antonio José Landi para ser o Hospital Real, que funcionou até 1870. Somente em 2001 deixou a função militar, que havia adquirido anteriormente, e passou para a

48 A palavra “tombar”, que significa “inventariar”, advém das expressões “livros de tombo” (livros guardados na torre do Tombo de Lisboa, arquivos do Reino) e “tombamento”, expressão que advém da área do direito português. O termo “tombamento” é empregado no Brasil como instrumentos de proteção aos bens imóveis do patrimônio cultural material e o “registro” ao patrimônio cultural imaterial (BRITTO, 2007).

administração do Estado (BRITTO, 2006, p. 379 - 413). A Casa das Onze Janelas, desde que foi criada, a partir de 2002, firmou-se como um museu de referência em arte contemporânea na Região Norte do país. A Casa integra o Núcleo Cultural Feliz Lusitânia que se encontra associado ao projeto de restauração do núcleo urbano onde teve início a cidade de Belém. O projeto, em sua denominação, assume os vestígios colonizadores, uma vez que Feliz Lusitânia refere-se à área do entorno do Forte do Presépio, onde foi construído o primeiro agrupamento de casas de Belém.

A partir desse contexto, brevemente exemplificada, apresento um estudo que vem buscando tensionar o tema das Culturas ao de sistema da Arte/Artes Visuais. O arranjo teórico advém de dois campos disciplinares, que tradicionalmente tratam destas categorias, a Antropologia, na área 49 das Ciências Humanas, e as Artes⁵⁰, na área Linguística, Letras e Artes, conforme o agrupamento de áreas de conhecimentos que seguem os critérios de arranjo adotados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Ministério da Educação (MEC).

A pluralidade da cultura tem sido ainda mais vital, neste período de isolamento social e de pandemia mundial provocada pelo Coronavírus-19. Continua sendo uma questão atual, que vem desde tempos da mundialização da cultura e da globalização das sociedades, representada pelos múltiplos significados da palavra, tanto no seu uso acadêmico, como em sua extensão na linguagem cotidiana. Renato Ortiz (2006) observa que os sinais da mundialização se iniciaram no fim do século XX, analisando a expressão mundialização associada à dimensão do espaço e sua forma desigual e diferenciada. A expressão globalização, para este autor, está relacionada apenas a um novo ciclo do capital, negligenciando a discussão sobre os efeitos da globalização nos modos de vida.

Creio que é tempo de entender que a globalização se realiza através da diferenciação. A ideia de modernidade-mundo nos ajuda neste sentido. Enquanto modernidade, ela significa descentramento, individuação, diferenciação; mas o fato de ser mundo aponta para o extravasamento das fronteiras (ORTIZ, 2006, p. 181).

O sistema modernidade-mundo pensado por Ortiz, a partir da problemática de uma cultura mundializada, não pressupõe o aniquilamento das outras manifestações culturais, e

49 Segundo as áreas de avaliação da CAPES existem dois níveis que congrega 49 áreas de avaliação, agrupados por critérios de afinidades, em dois níveis: a) Colégios, sendo em número de três, sendo eles o de Ciências da Vida, Humanidades e Ciências Exatas, Tecnológicas e Multidisciplinar; b) Grandes áreas. A Antropologia e as Artes encontram-se no Colégio das Humanidades, respectivamente uma no âmbito das Ciências Humanas e a outra na Linguística, Letras e Artes (CAPES, 2020).

50 Artes, no plural, envolvem os vários campos de conhecimento e produção artística, dentre eles: Dança, Teatro, Música, Artes Visuais. A expressão no singular refere-se as Artes Visuais, o campo abordado nesse texto.

sim uma coabitação e de trocas. Nesta modernidade-mundo, duas esferas específicas da cultura surgem, a tradição ⁵¹ e as Artes. Ambas se apresentam como fontes de legitimidade, “congregando um conjunto de valores que orientam a conduta, canalizando as aspirações, o pensamento e a vontade dos homens” (ORTIZ, 2006, p. 183). O sistema da Arte no Brasil, conforme expresso por Maria Amélia Bulhões (2014) é o:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmo rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição de padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (BULHÕES, 2014, p. 16).

O processo de modernização do sistema da Arte no Brasil intensifica-se a partir dos anos 1960. Além do mecenato do Estado, surgem as galerias de arte com padrão empresarial e especializadas; e destaca-se o papel da criação de diversas outras instituições de Arte, nas décadas de 1950 e 1960. Estas instituições foram (e são) responsáveis pela legitimação das novas tendências da Arte. Há, também, a criação de revistas especializadas, os Salões de Arte, as Bienais, dentre outros que envolvem a dinâmica do sistema da Arte Brasileiro (BULHÕES, 2014).

Acerca do sistema de Arte local, situado como “fora dos eixos” hegemônicos do Rio de Janeiro e São Paulo, havendo um deslocamento deste circuito e sistema de Arte Brasileiro. Configura-se pela inexistência de um mercado de arte e poucas galerias comerciais, passando o museu de Arte Contemporânea a assumir uma importância significativa para o Artista e possibilitando, inclusive, um trânsito entre artistas locais e nacionais ou mesmo internacional (MOKARZEL, 2012) ⁵². Nesta vereda, se faz significativo o estudo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, sendo este o museu de Arte Contemporânea local, atuar neste papel de legitimar as artes visuais locais no sistema cultural.

Os aportes teóricos específicos da diferença entre a pesquisa *em/sobre* Artes Visuais seguem as orientações expostas pelos autores do livro “O Meio como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas” (BRITES; TESSLER, 2002). Sendo que a pesquisa em Arte se refere aos processos ou componentes relacionados ao pensamento visual e as etapas da criação de uma obra de arte. Já a pesquisa sobre Arte vai ao encontro da

51 Tradição é geralmente associado ao folclore, patrimônio e ao pretérito, muito pouco se associa a tradição a uma história recente, como um conjunto de instituições e valores, e que se impõem a nós como uma moderna tradição (ORTIZ, 2006). “Tradição da modernidade, enquanto forma de estruturação da vida social, manifestada em seus objetos eletrônicos, sua concepção célere do tempo, e de um espaço *desencaixado* (ORTIZ, 2006, p.213, grifo do autor).

52 “Arte e sistema fora do eixo”, é o título do artigo: “O título traz a ambiguidade de um sistema de arte que acontece sem a estrutura completa que o define” (MOKARZEL, 2012, p. 85).

análise das obras de arte, reunindo a história, a crítica, as teorias da arte, e, também, os conceitos de outras áreas associadas ao objeto de pesquisa em estudo.

A Invenção da Noção de Cultura no Ocidente

Os antecedentes históricos do conceito de cultura situam-se no final do século XVIII e no princípio do século XX. Examinarei, de maneira sintética, a constituição de sua gênese social ou genealogia, ou seja, como foi formada a palavra e depois o conceito científico, e seus usos sociais e na vida cotidiana baseado em alguns livros e autores do âmbito das Ciências Humanas e Sociais: Roque de Barros Laraia (2006), *Cultura: Um conceito antropológico*; Denys Cuche (2001), *A noção de Culturas nas Ciências sociais*; Marilena Chauí (2006), *Cidadania Cultural: O direito à Cultura*; Renato Ortiz (2006), *Mundialização e Cultura*; Clifford Geertz (2008), *A interpretação das Culturas*; José Reginaldo Santos Gonçalves (2007), *Antropologia dos Objetos: Coleções, museus e Patrimônios*; dentre outros artigos de Walter Mignolo, Alfredo Bosi, Maria de Aragão Ballestrin, John Flechter.

Cultura, no vocábulo francês, vem do latim *colere*, o termo significa o cuidado dispensado com as plantas e os animais para que possam desenvolver-se, e por extensão associa-se à agricultura, ou seja, ao cultivo da terra, aparecendo nos fins do século XIII (CUCHE, 2002) e no começo do século XVI, ela não significa mais um estado da coisa cultivada, como cultivar a terra, mas uma ação tomando o seu sentido figurado, ou seja, uma faculdade a ser desenvolvida. Cito, como exemplo, os cuidados dos homens com os deuses. O outro significado do termo latino é o culto, ou seja, o cuidado com o corpo e a alma das crianças e sua educação (CUCHE, 2002; CHAUI, 2006). Sendo que este sentido de cultura, mais figurado, começa a se impor no século XVIII, e sempre empregada no singular. Neste momento, Cultura e Natureza não se opõem, ou seja, “os humanos são considerados seres naturais, embora diferentes dos animais e plantas” (CHAUI, 2006, p. 106), a Cultura neste sentido antigo era o aprimoramento da natureza humana, por meio da educação, no seu sentido lato (CHAUI, 2006; LARAIA, 2006).

A partir do século XVIII, tem início a separação e, posteriormente, a oposição entre Natureza e Cultura. Segundo Denys Cuche (2002):

Cultura se inscreve então plenamente na ideologia do Iluminismo a palavra é associada às ideias de progresso, de evolução, de educação, de razão que estão no centro do pensamento da época (...). *Cultura* está muito próxima de uma palavra que vai ter um grande sucesso (até maior que cultura) no vocabulário francês do século XVIII: *civilização*. As duas palavras pertencem ao mesmo campo semântico, refletem as mesmas concepções fundamentais. Às vezes associados, elas não são, no entanto, equivalentes. *Cultura* evoca principalmente os progressos individuais, civilização, os progressos coletivos (CUCHE, 2002, p. 22, grifo do autor).

O termo germânico *Kultur* aparece no século XVIII, inicialmente próximo da concepção francesa, e associada aos pensadores Iluministas. Na metade do século XVIII, a expressão passa a ter um uso mais restritivo que sua homóloga francesa. Duas palavras, dando ênfase à antítese: *Cultura – Civilização* “que se desloca da oposição social para a oposição nacional” (CUCHE apud ELIAS, 1939, p. 25). A oposição aos sistemas de valores, um voltado ao autêntico e que vem ao encontro do enriquecimento intelectual, *Cultura*. O outro, *Civilização*, o que é somente aparência, refinamento superficial (CUCHE, 2002). Esse debate franco-alemão do século XVIII ao século XX de duas concepções de cultura, uma universalista e a outra particularista, estão na base das duas maneiras de definição do conceito de cultura nas ciências sociais contemporâneas (CUCHE, 2002).

José Reginaldo Santos Gonçalves, em seu artigo “A Obsessão pela Cultura”, apresenta uma parte do debate apontado, inicialmente, nesse texto em relação às concepções de cultura, e destaca a sua importância na segunda metade do século XIX e todo o século XX. A análise do autor é a partir do campo disciplinar da Antropologia, os antropólogos ao construírem a noção de cultura, no intuito de pensar as diversas experiências humanas, ou mesmo as diferenças entre: “nós” e os “outros”; “civilizados” e os “primitivos”. Criam uma permanente tensão entre as concepções de cultura, universalista e particularista, em que: “a concepção universalista é uma espécie de *outro* da noção etnográfica ou relativista de cultura, e com a qual mantém uma relação de permanente tensão, desde sua formação” (GONÇALVES, 2007, p. 239, grifo do autor).

Neste sentido, se faz necessário compreender a noção de relativismo cultural como um princípio metodológico, que continua ser operacional, ou seja, utilizado como um conceito operatório, e uma possibilidade de recorrer a essa perspectiva do relativismo cultural na conceituação de Culturas, nesta vereda postula-se que:

Todo o conjunto cultural tem uma tendência para a coerência e uma certa autonomia simbólica que lhe confere seu caráter original singular; e que não se pode analisar um traço cultural independentemente do sistema cultural ao qual pertence e que lhe dá sentido (CUCHE, 2002, p. 240).

A perspectiva possibilitada pela noção de etnografia de cultura, provocada pelo debate possibilitado por Boas, Malinowski, Durkheim, Mauss, que elaboram um vocabulário alternativo em oposição aos discursos do viajante, do missionário, dentre outros, possibilita a criação de processos de investigação, como: a observação participante, trabalho de campo, e a própria etnografia. Essa noção de etnografia de cultura demonstra que as:

diferenças culturais não seriam roupas ou máscaras que os homens vestiriam ou despiriam à vontade, mas na verdade, constituiriam os seres humanos, seus pensamentos, suas emoções, e suas práticas. Em outras palavras, sem culturas, ou sem linguagens, não haveria seres humanos (GONÇALVES, 2007, p. 239).

Em seguida, aprofundo estas diferentes abordagens do âmbito da etnografia de Culturas, caminhando pela própria história da disciplina, que é simplificado na Figura 1, ordenado pelo antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (2003). A antropologia inserida na área de conhecimento das ciências humanas se constitui por paradigmas que coexistem no tempo e sobrevivem, vivendo um modo de simultaneidade, na condição de não se desconhecem um em relação ao outro; e existem, ou mesmo se retroalimentam sobre tensão entre paradigmas.

Figura 1: Matriz Disciplinar da Antropologia.

Tradição Tempo	INTELLECTUALISTA	EMPIRISTA
SINCRONIA	“Escola Francesa de Sociologia” Paradigma racionalista e, em sua forma moderna, estruturalista (1)	“Escola Britânica de Antropologia” Paradigma Estrutural-funcionalista (2)
DIACRONIA	“Antropologia Interpretativa” Paradigma hermenêutico (4)	“Escola Histórico-Cultural” Paradigma culturalista (3)

Fonte: Cardoso de Oliveira (2003, p.16).

A matriz disciplinar 53 da antropologia, desenhada por Cardoso de Oliveira (2003), é o paradigma, um modelo, que, de certa forma, é uma representação de um padrão a ser seguido. Nesta direção, pode-se vislumbrar o conhecimento como um processo e, como tal, pode ser relacionado à tradição, compreendido como “continuidade e persistência de hábitos, ideias e valores partilhados por coletividades, sejam elas pequenas comunidades, amplas sociedades ou mesmo nações” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003, p. 190).

A Figura 1 sintetiza, no formato de tabela, a representação gráfica da Matriz Disciplinar da Antropologia, elaborada pela técnica estrutural de constituição de campos semânticos por Cardoso de Oliveira (2003, p. 16). O autor relaciona dois elementos:

53 Matriz disciplinar segundo Cardoso de Oliveira (2003), o termo matriz disciplinar é compreendido como uma relação sistemática de um conjunto de paradigmas, que coexistem no tempo. Ademais, matriz, como um lugar onde alguma coisa se gera ou cria; e disciplinar, como ação de aprender.

Tradição, na sua vertente intelectualista e empirista, abordada na dimensão da cultura, enquanto cultura científicista; e o Tempo ou cromo, na perspectiva sincrônica, na medida em que neutraliza o tempo ou o coloca entre colchetes, reduzindo o mesmo a zero; e a perspectiva diacrônica, em que o tempo é determinante.

Essas duas perspectivas de abordagem do tempo, de sincronia e de diacronia, são significativas na constituição da relação entre as linhas horizontais da tabela e seu entrelaçamento com as verticais das colunas relativas à tradição ou à cultura científicista, definida em cada um dos quadros que estão numerados no sentido horário do nº. 1 ao nº. 4, delineando um círculo que a um só tempo é “estrutural e histórico” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003, p. 23). Ademais, na perspectiva do Tempo, há a associação binária e antinômica; a relação binária guia o mapeamento entre os dois elementos da abordagem relativa ao elemento Tradição (intelectual e empirista); já a associação antinômica aborda proposições contraditórias entre estes elementos, assim como possibilita que cada um desses elementos definidos nos quatro quadros possa ser demonstrado separadamente com suas leis específicas.

Na análise dessa matriz conceitual e teórica de base para estudo da invenção do conceito de Culturas, iniciando no (2) segundo que se refere à tradição empirista que cruzando com a perspectiva sincrônica, redundando no domínio do “paradigma estrutural-funcionalista”, expresso na “Escola Britânica de Antropologia”; no (3) no terceiro, continuando nessa mesma tradição empirista, mas relacionando com a perspectiva diacrônica do tempo abre-se o “paradigma culturalista”, que é representada pela Escola Histórico-Cultural Norte-Americana (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003).

A primeira definição do conceito científico de Cultura é devido ao antropólogo britânico evolucionista Edward Tylor (1832-1917), em seu livro *Cultura Primitiva*, lançado em 1871. Para este autor, a cultura é a expressão da totalidade da vida social do homem, caracterizando-se por sua dimensão coletiva. Em seus termos, Tylor reporta-se:

Cultura e civilização, tomadas em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade (TYLOR, 1871 apud CUCHE, 2002, p. 35).

Ressalta-se que, no vocabulário evolucionista, a palavra cultura ou a noção de evolução cultural está associada à evolução biológica, sendo que esta expressão sempre vai aparecer no singular neste vocabulário desta época. O marco de referência do padrão de

referência da evolução humana seria da cadeia do “primitivo” ao “civilizado”, no caso as sociedades europeias do século XIX (GONÇALVES, 2007).

Frans Boas (1858-1942), ligado à antropologia americana, ou mesmo à antropologia cultural 54, foi o fundador do método indutivo e intensivo de campo, ao contrário de Tylor, de quem ele havia tomado a definição de cultura, ele tinha como objetivo o estudo “das culturas” 55 e não “da Cultura” (CUCHE, 2002). Segundo Boas a partir do comentário de Cuche:

Cada cultura é dotada de um *estilo* particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não apenas desta maneira. Este estilo, este *espírito* próprio a cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos. Boas pensava que a tarefa do etnólogo era também elucidar o vínculo que liga indivíduo à sua cultura (CUCHE, 2002, p. 45, grifo do autor).

Segundo Cuche (2002), a antropologia americana e suas reverberações dos ensinamentos de Boas podem ser agrupadas em três correntes: a primeira que encara a cultura sob ângulo da história cultural, dentre os estudiosos, destaca-se Alfred Kroeber (1876-1960), que se esforça para explicar o processo de distribuição dos elementos culturais no espaço, e Bronislaw Malinowski 56 (1884-1942), observa que “é preciso se ater à observação direta das culturas em seu estado presente, sem buscar a volta às suas origens, o que representaria um procedimento ilusório, pois não suscetível de prova científica” (CUCHE, 2002, p. 71).

Os estudiosos da segunda corrente, que se dedica a elucidar as relações entre cultura (coletiva) e personalidade (individual), se “perguntam por quais mecanismos de transformação, indivíduos de naturezas idênticas a princípio, acabam adquirindo diferentes tipos de personalidades, característicos de grupos particulares” (CUCHE, 2002, p. 76), e propõem como hipótese que “à pluralidade das culturas deve corresponder uma pluralidade de tipos de personalidades” (CUCHE, 2002, p. 76). Destaca-se, inicialmente, dentre as estudiosas: Ruth Benedict (1887-1948), e depois Margaret Mead (1901-1978). Benedict e

54 O conceito de cultura recebe uma melhor acolhida nos Estados Unidos e na antropologia americana, uma das especulações acerca da acolhida refere-se a imigração que precede a nação que se reconhece pluriétnica (CUCHE, 2002).

55 Relativismo cultural “é antes de tudo um princípio metodológico. A fim de escapar de qualquer forma de etnocentrismo no estudo de uma cultura particular, recomendava aborda-lo sem *a priori*, sem aplicar suas próprias categorias para interpretá-la, sem compará-la prematuramente a outras culturas” (CUCHE, 2002, p. 44).

56 Autor ligado a antropologia inglesa, criador da observação direta ou participante, ação específica do ofício do antropólogo, nomeada como etnografia, que envolve a abordagem conceitual e a atuação em campo, por uso de caderno de campo, observação participante e de recursos audiovisuais para o estudo das culturas. É importante dizer que a etnografia também se refere ao modo como ela é concebida e não se resume apenas a uma prática e envolve todo o caráter ficcional de cultura (GONÇALVES, 2007).

sua obra dedica-se à definição dos “tipos culturais”, que se reporta as “orientações gerais e as escolhas significativas que eles fazem entre opções possíveis *a priori*” (CUCHE, 2002, P.77). Mead enfoca o processo de transmissão cultural e de socialização da personalidade. “Deve-se à escola *cultura e personalidade* a ênfase na importância da educação no processo de diferenciação cultural” (CUCHE, 2002, p. 91, grifo do autor).

A terceira corrente considera a cultura como um sistema de comunicações entre indivíduos, Edward Sapir (1884-1939) talvez tenha sido uns dos primeiros a ter considerado a cultura como um sistema e comunicação interindividual. Na década de cinquenta do século XX, desenvolve-se nos Estados Unidos, uma corrente nomeada de antropologia da comunicação, que leva em conta a comunicação não verbal como a verbal entre indivíduos, destaca-se Gregory Bateson (1904-1980) e junto à escola de Palo Alto 57 (CUCHE, 2002). Para eles:

A comunicação não é concebida como uma relação de emissor e receptor, mas segundo um modelo orquestral, ou seja, como resultante de um conjunto de indivíduos reunidos para tocar juntos e que se encontram em situação de interação durável. Todos participam solidariamente, mas cada um à sua maneira, da execução de uma partitura invisível. A partitura, isto é, a cultura, existe apenas através da ação interativa dos indivíduos. Todos os esforços dos antropólogos da comunicação consistem em analisar os processos de interação que produzem sistemas culturais de trocas (...). Por esta abordagem, torna-se possível pensar a heterogeneidade de uma cultura ao invés de nos esforçarmos para encontrar uma homogeneidade ilusória (CUCHE, 2002, p. 107).

Laraia (2006), no seu livro no tópico “Teorias modernas sobre cultura”, cita o livro de Roger Keesing, que se refere às teorias idealistas de cultura, apresenta três tipos de abordagens. A primeira que considera a cultura como um sistema cognitivo, ou seja, um sistema de conhecimento, assim, situa-se, epistemologicamente, no mesmo domínio da linguagem, sendo aplicada pelos “novos antropólogos”, e se apropriado de métodos linguísticos, dentre outros.

A segunda abordagem é a que considera a cultura como sistemas estruturais, desenvolvido por Claude Lévi-Strauss (1908-2009), “que define a cultura como um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana” (LARAIA, 2006, p. 61). Lévi Strauss definiu essa abordagem da universalidade da Cultura, ao lugar em que se realiza a ruptura com a Natureza e as particularidades das Culturas, utilizando a metáfora do jogo de cartas:

57 A Escola de comunicação Palo Alto estudou os processos de interação humana, a partir de 1942, tratava-se de pesquisadores de diversas áreas de conhecimento e ficaram conhecidos integrantes do colégio Invisível (CUCHE, 2002).

O homem é como um jogador de cartas que tem nas mãos, ao se instalar à mesa, cartas que ele não inventou, pois o jogo de cartas é um dado da história e da civilização (...). Cada repartição das cartas resulta de uma distinção contingente entre os jogadores e se faz à sua revelia. Quando se dão as cartas, cada sociedade assim como cada jogador as interpreta nos termos de diversos sistemas que podem ser comuns ou particulares: regras de um jogo ou regras de uma tática. E sabe-se bem que com as mesmas cartas, jogadores diferentes farão partidas diferentes, ainda que, limitados pelas regras, não possam fazer qualquer partida com determinadas cartas (LÉVI STRAUSS, 1958 apud CUCHE, 2002, p. 99).

O conceito de Cultura apresentado por Lévi Strauss, na Introdução da edição do livro de Marcel Mauss 58 (1872-1950), “Sociologia e Antropologia” (2003), que reúne ensaios deste autor, ele nos diz que:

Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, à frente dos quais situam-se *a linguagem*, as regras matrimoniais, as relações econômicas, *a arte*, a ciência, a religião. Todos esses sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social, e, mais ainda, as relações que esses dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 19).

A terceira abordagem é a que considera cultura como sistemas simbólicos, destacam-se Clifford Geertz (1926-2006) e David Schneider (1918-1995). Para Geertz “estudar a cultura é portanto estudar um código de símbolos partilhados pelos membros da cultura” (apud LARAIA, 2002, p. 63), assim, este autor considera a antropologia como uma busca de interpretações, antropologia interpretativa. A interpretação 59, para este autor, deve seguir uma “descrição densa”, sobre ação do antropólogo como etnógrafo.

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de *construir uma leitura de*) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não como os sinais convencionais do som, mas como exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2008, p. 07, grifo do autor).

Nos termos de Geertz (2008, p. 04), em seu capítulo “Uma descrição densa: Por uma teoria interpretativa da cultura”, ele defende um conceito de cultura “essencialmente semiótico”, citando Max Weber, “que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise” (GEERTZ, 2008, p. 04). No final do século XIX e início do século XX, há uma

58 Autor ligado a segunda fase da “Escola da Antropologia Francesa”, fundado por Émile Durkheim (1858-1917).

59 Os textos antropológicos são eles interpretações, se trata de ficções, ou seja, de algo construído, algo modelado (GEERTZ, 2008).

epistemologia que floresce e o discurso antropológico que se aproxima da noção de linguagem, uma nomeada de “teoria” e outra de “narrativa”, que se expressam de maneiras diferentes nos trabalhos e estudos antropológicos acerca da Cultura. Sintetizado, segundo Gonçalves (2007), em algumas atitudes no quadro abaixo:

Quadro 1: Discurso Antropológico

Teoria	Narrativa
a) generalização; b) busca de princípios e leis universais; c) descoberta de relações de determinação no plano empírico, ou relações necessárias no plano lógico; d) subordinação do tema do indivíduo ao tema da cultura, entendida como uma totalidade coerente e estável (um indivíduo pensado em termos universais, partilhando um fundo de identidade encontrável em qualquer contexto); e) subordinação do tema da história à regularidade dos princípios (uma história pensada como o domínio da contingência); f) a cultura como objeto passível de um conhecimento similar ao produzido pelas ciências naturais; g) primado da representação; h) construção de teorias da cultura.	a) ceticismo em relação a generalizações; b) foco em situações singulares; c) ênfase no indivíduo (um indivíduo sempre culturalizado); d) ênfase na história (uma história pensada em termos de padrões culturais); f) a cultura como um tema de conhecimento similar ao produzido nas humanidades; g) primado da narrativa; h) o que os antropólogos fazem é etnografia.

Fonte: Gonçalves (2007, p. 240-241).

Este contraste é lançado pelo autor para destacar o caráter ficcional da cultura, que vai afetar, qualitativamente, o modo como podemos entender a etnografia, “tornando-a um empreendimento discursivo plural, que pode assumir várias formas, livre de um rígido controle metodológico” (GONÇALVES, 2007, p. 242). Nesta vereda, as Culturas vêm a ser pensada como representação:

a representação de leis e princípios universais; ou a representação de significados específicos, próprios de determinada época ou de determinada sociedade em um momento de sua história; ou a representação de uma *mente* ou uma *natureza humana* universais; ou a representação de contextos sociais articulados por *teias de significado* sempre singulares (GONÇALVES, 2007, p. 244, grifo do autor).

O que se observa nessas concepções de Culturas é a dimensão de “criatividade” da cultura, a conceituação deixa de estar presa a função, e vai deixando de estar associada a representação. Uma atitude “irônica”, a cultura deixa de ser pensada como objeto e mais como uma “invenção” (como criação e construção) das experiências humanas

(GONÇALVES, 2007). Neste caminho da Cultura como uma invenção, que o antropólogo Roy Wagner, em seu livro a “Invenção da Cultura” (2010), propõe que:

A antropologia é o estudo do homem como se houvesse cultura. Ela ganha vida por meio da invenção da cultura, tanto no sentido geral, como um conceito, quanto no sentido específico, mediante a invenção de culturas particulares. Uma vez que a antropologia existe por uma ideia de cultura, esta tornou-se seu idioma geral, uma maneira de falar sobre as coisas, compreendê-las e lidar com elas [...]. Essa invenção não necessariamente se dá no curso do trabalho de campo; pode-se dizer que ela ocorre toda vez e onde quer que algum conjunto de convenções *alienígena* ou *estrangeiro* seja posto em relação com o do sujeito [...]. Essa invenção por sua vez faz parte do fenômeno mais geral da criatividade humana- transforma a mera pressuposição da cultura numa arte criativa [...]. À medida que o antropólogo usa a noção de cultura para controlar suas experiências em campo, essas experiências, por sua vez, passam a controlar sua noção de cultura. Ele inventa *uma cultura* para as pessoas, e elas inventam a cultura para ele (WAGNER, 2010, p. 39, grifo do autor).

É por meio da relação entre pesquisador e pesquisado que as práticas das pessoas ganham inteligibilidade (processo de invenção), tornam-se visível às experiências dos outros e as nossas, transformando-as em Culturas.

Como opera a Cultura e seus usos sociais

Em síntese, a renovação do conceito antropológico de cultura me conduz a pensar numa atitude irônica e de recriação constante à frente da tradição disciplinar⁶⁰. A ideia de Culturas no presente, no plural, e não compreender como um dado, que é transmitido de geração em geração como uma herança, mas sim, como uma invenção que se inscreve na história e nas relações dos grupos sociais entre si, sendo estas relações desiguais⁶¹ e se desenvolvendo nas tensões, às vezes, na violência. Uma concepção de cultura não normativa e sim dinâmica, heterogênea, visando uma maior atenção aos seus usos que as constituem e os seus efeitos.

Roque de Barros Laraia (2006), na segunda parte de seu livro, apresenta de uma forma mais prática como a cultura, de certa maneira, molda uma vida, o que o autor nomeou “como opera a cultura”, agrupando em cinco tópicos:

1. A cultura condiciona a Visão de mundo do homem (...) O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma

⁶⁰ Refiro-me aos autores pós-modernos, a partir da década de 80 do século XX. Também é importante referendar que há uma relação de simultaneidade dos vários paradigmas que envolvem a disciplina antropológica (GONÇALVES, 2007).

⁶¹ Desigual refere-se a uma hierarquia de fato entre as culturas que resulta numa hierarquia social.

determinada cultura. (...) O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como mais correto e o mais natural. Tal tendência denominada etnocentrismo, e responsável em seus casos extremos pela ocorrência de numerosos conflitos sociais.

2. A cultura interfere no plano biológico (...). Começamos pela reação oposta ao etnocentrismo, que é a apatia; (...) o das doenças psicossomáticas. Estas são fortemente influenciadas pelos padrões culturais; (...). A cultura também é capaz de provocar curas de doenças, reais ou imaginárias.

3. Os indivíduos participam diferentemente de sua cultura (...). Embora nenhum indivíduo, repetimos, conheça totalmente o seu sistema cultural, é necessário ter um conhecimento mínimo para operar dentro do mesmo.

4. A cultura tem uma lógica própria (...). Todo sistema cultural tem a sua própria lógica e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir a lógica de um sistema para outro. (...). Finalmente, entender a lógica de um sistema cultural depende da compreensão das categorias constituídas pelo mesmo. Como categorias entendemos, como Mauss, *esses princípios de juízos e raciocínios... constantemente presentes na linguagem, sem que estejam necessariamente explícitas, elas existem ordinariamente, sobretudo sob a forma de hábitos diretrizes da consciência, elas próprias inconscientes.*

5. A cultura é dinâmica (...). São mudanças (...) 0 que comprovam de uma maneira mais evidente o caráter dinâmico da cultura. (...). Cada sistema cultural está sempre em mudança.

(LARAIA, 2006, p. 67-101, grifo do autor).

Os usos da cultura, em campos semânticos que antes não era empregado, como cultura de governo, de cultura de oposição, cultura da morte, cultura política, cultura de empresa, cultura do imigrante, dentre outros. Vem demonstrando que há uma defasagem entre o uso social, isto é, ideológico e o uso científico do conceito (CUCHE, 2006), ou mesmo, certo paradoxo: o uso comum e mesmo sua difusão, provoca certa confusão. Há um ponto que o conceito é reexaminado de maneira crítica nas ciências humanas e sociais, a ponto de o conceito provocar mais questões do que respostas, propondo o seu abandono, e até o seu uso restrito da expressão, que se refere exclusivamente às produções intelectuais e artísticas (CUCHE, 2006).

Neste sentido, se faz significativo refletir sobre a noção de Culturas numa abordagem da América Latina e Caribe, numa perspectiva “decolonial”, conforme expressa por Walter Dignolo (2008), que prefere a expressão interculturalidade, que pode ser compreendido no contexto do pensamento e dos projetos decoloniais, ao invés do multiculturalismo que foi uma invenção dos Estados-Nacionais nos EUA, para conceber “cultura” como mantém “epistemologia”, já a expressão interculturalidade:

nos Andes é um conceito introduzido por intelectuais indígenas para reivindicar direitos epistêmicos. A inter-cultura, na verdade, significa inter-epistemologia, um diálogo intenso que é o diálogo do futuro entre cosmologia não ocidental (aymara, afros, árabe-islâmicos, hindi, bambara, etc.) e ocidental (grego, latim, italiano, espanhol, alemão, inglês, português). Aqui você acha exatamente a razão por que a cosmologia ocidental é *uni-versal* (em suas diferenças) e imperial enquanto o pensamento e as epistemologias descoloniais tiveram que ser pluri-versais: aquilo que as línguas e as cosmologias não ocidentais tinham em comum é terem sido forçadas a lidar com a cosmologia ocidental (mais uma vez, grego, latim e línguas europeias imperiais modernas e sua epistemologia) (MIGNOLO, 2008, p.316, grifo do autor).

Ainda, segundo Walter Mignolo, a “opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento” (MIGNOLO, 2008, p. 290), prega a atitude a favor da opção descolonial como de uma “desobediência epistêmica”, no sentido de “aprender a desaprender, e aprender a reaprender a cada passo”, pois os nossos cérebros tem sido programados pela razão imperial/colonial, numa perspectiva eurocêntrica. Segundo Mignolo (2008), o “eurocentrismo não dá nome a um local geográfico, mas à hegemonia de uma forma de pensar fundamentado no grego e no latim e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade; ou seja, modernidade/colonidade” (MIGNOLO, 2008, p. 301).

Neste sentido, Mignolo e os participantes do grupo Colonialidade/Modernidade estuda a colonialidade em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser (BALLESTRIN, 2003). Esta expressão foi cunhada pelo coletivo constituído no final dos anos 1990, Modernidade/Colonialidade, formado por intelectuais latino-americanos situados em diversas universidades das Américas (BALLESTRIN, 2013, p. 89).

Por fim, resta a explicação de um detalhe referente à identidade do coletivo M/C. Trata-se da sugestão feita por Catherine Walsh para a utilização da expressão “decolonização” – com ou sem hífen – e não “descolonização” (Mignolo, 2008, 2010). A supressão da letra “s” marcaria a distinção entre o projeto decolonial do Grupo Modernidade/Colonialidade e a ideia histórica de descolonização, via libertação nacional durante a Guerra Fria (BALLESTRIN, 2003, p. 108).

A “colonialidade”⁶² é concebida por Mignolo como o lado escuro da retórica da modernidade, que vem sendo implementada desde o século XVI. O autor destaca, ainda, a diferença entre o pensamento Pós-Colonial⁶³ e o pensamento Decolonial. O primeiro tem

62 Colonialidade é um conceito introduzido pelo sociólogo Anibal Quijano, no final dos anos 80 e no início dos 90 do século XX.

como referência a fronteira cronológica da modernidade, o século XVIII do Iluminismo; e o segundo, o século XVI, em que Walter D. Mignolo tomou como referência temporal para não excluir a lógica colonialista da América Latina (MIGNOLO, 2003 apud FLECHTER et ali, 2017). O autor afirma que as teorias pós-coloniais têm seus lócus de enunciação nas heranças coloniais do império britânico e que é preciso, por isso, buscar uma crítica do ocidentalismo. Em outros termos, a colonialidade é constitutiva da modernidade. Refere-se às ideias europeias modernas projetadas para o mundo não europeu, onde são acionados (MIGNOLO, 2017).

Luciana Ballestrin (2013) explica que “descolonização” indica uma superação do colonialismo, mas a expressão “decolonialidade” ou “decolonial” refere-se ao contrário e visa transcender a colonialidade. Walter D. Mignolo (2008) sintetiza que descolonialidade, significa ao mesmo tempo:

a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo) (MIGNOLO, 2008, p. 313).

Nesta perspectiva crítica de repensar a ideia de Culturas e sua operação ou invenção, assim como, acreditando nas veredas do que um “pensamento descolonial significa também o fazer descolonial, já que a distinção moderna entre teoria e prática não se aplica quando você entra no campo do pensamento da fronteira e nos projetos descoloniais” (MIGNOLO, 2008, p. 291), que finalizo este breve estudo, apontando a necessidade de nos lançarmos o desafio epistemológico de “aprender a desaprender, e aprender a reaprender a cada passo” nas nossas pesquisas teórico-empíricas acerca do sistema da Arte que coexiste com os demais sistemas da dimensão das Culturas. Nos termos de Mignolo (2017):

Se explorarmos como a estética foi concebida e defendida, e como a arte foi praticada no século XVIII, veremos que a hierarquia das línguas anda de mãos dadas com a hierarquia do conhecimento, da arte e da literatura. Entretanto, e desde o Renascimento, a literatura e a pintura compartilharam o conceito da “representação” e a crença na conexão direta entre “as palavras e as coisas”, como Foucault explicou. Consequentemente, a literatura e a pintura estabeleceram as regras para o julgamento e a avaliação das expressões escritas e das figurações visuais não somente na Europa, mas, acima de tudo, no mundo não europeu. Enquanto as artes e as literaturas já floresciam na Itália no século XV, esse florescer era conectado ao bem-estar econômico da Itália, que foi baseado em três cidades financeiras e comerciais: Florença, Veneza e Gênova. Esse fundamento foi crucial no século XVI, quando homens e instituições europeias começaram a povoar as Américas, fundando universidades e estabelecendo um sistema de conhecimento, treinando os índios para pintar

63 Na década de 1980, “o debate pós-colonial foi difundido no campo da crítica literária e dos estudiosos culturais na Inglaterra e nos Estados Unidos, cujos expoentes mais conhecidos no Brasil são Homi Bhabha (indiano), Stuart Hall (jamaicano) e Paul Gilroy (Inglês)” (BALLESTRIN, 2013, p. 93).

igrejas e para legitimar os princípios e práticas artísticos que eram conectados ao simbólico, no controle da autoridade, e ao econômico, na cumplicidade mútua entre a riqueza econômica e os esplendores das artes. A partir do século XVII, as colônias europeias forneceram o material bruto para a fundação dos museus de curiosidades (Kunstkamera), que mais tarde separaram as peças do mundo não europeu (museus de história natural, de antropologia) dos museus de arte (principalmente europeia, a partir do Renascimento) (MIGNOLO, 2017, p. 12).

No âmbito da Arte, Mignolo exemplifica como os padrões de julgamentos estéticos ou mesmo de legitimação do que seja ou não Arte está baseado em parâmetros eurocêntricos, por isso um dos desafios epistemológicos para nós, pesquisadores da Amazônia Paraense, é “aprender a desaprender” e buscarmos a cada passo das pesquisas “aprender a reaprender” as relações dos agentes nos sistemas de Arte brasileira ou mesmo nas pesquisas em/sobre Artes Visuais.

REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Rev. Bras. Ciênc. Polít. Brasília**, n. 11, p. 89-117, agosto de 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 23 de março de 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>.

BALLESTRIN, Luciana. Para Trancender a colonialidade. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. Entrevista: Luciana Gallas e Ricardo Machado. N°431, ano XIII. 4. Nov. 2013, p.40-41. Disponível em:<<http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao431.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e Situações*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1987.p.5-15.

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

BRITTO, Rosangela Marques; MOKARZEL, Marisa de Oliveira. **Estratégias Políticas e Riscos: O Caso do Espaço Cultural Casa Das Onze Janelas**. Belém: 2020 (texto impresso, sem publicação).

BRITTO, Rosangela Marques. **A Invenção do Patrimônio Histórico Musealizado no Bairro da Cidade Velha de Belém do Pará, 1994-2008**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009.

BRITTO, Rosangela Marques. **Os usos do espaço urbano das ruas e do patrimônio cultural musealizado na “esquina” da “Jose Malcher” com a “Generalíssimo”**: itinerários de uma antropóloga com uma rede de interlocutores no Bairro de Nazaré (Belém-PA). Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal do Pará, 2014.

BRITTO, Rosangela Marques. Programa Museológico: Museu do Forte do Presépio, Museu do Círio, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. In: **Feliz Lusitânia - Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champagnat**. Belém: SECULT, 2006, p. 379 - 413 (Série Restauro, v.4).

BULHÕES, Mari Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: BULHÕES, Amélia et.al. **As novas regras do jogo: o sistema da Arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014. p.15-43.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Sobre o pensamento antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. Tradução de Anna O. B. Barreto. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.23,1994. p. 68-89.

CLIFFORD, James. **Routes: travel and translation in the twentieth century**. Harvard: Harvard University Press. 1997.

CHAUI, Marilena. **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução Viviane Ribeiro. 2º ed., Bauru: EDUSC, 2002.

FLETCHER, John; SARRAF, Agenor; CHAVES, Ernani. Visualidades amazônicas e interculturais nos primeiros anos do Arte Pará. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 071-102, dez. 2017. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2017v19n1p71>>. Acesso em: 20 mar. 2019. doi:<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2017v19n1p71>.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos Objetos: Coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: museu, memória e cidadania, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da Perda: os discursos do Patrimônio Cultural no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito Antropológico**. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LÉVI - STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**: Dossiê: Literatura, língua e identidade, n.34, p.287-324, 2008. Disponível em: www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf Acesso em: fev. 2019.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v.32, n.94, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-69092017000200507&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 20 Mar. 2019.

MOKARZEL, Marisa. Arte e Sistemas fora do eixo. In: TEJO, Cristina. et. al. (Orgs.). **Uma História da Arte?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangane, 2012. p.85-98.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. **Projeto História**, São Paulo, n.10, p.1-28, dez., 1993.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SOBRE AS ÁREAS DE AVALIAÇÃO - CAPES. Disponível em: <https://www.capes.gov.br>. Consulta em: 1 julho 2020.

SOBRE A AUTORA

Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Pará (UFPA). Docente dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais, do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da UFPA e da Rede do Mestrado Profissional em Artes. Pesquisa: “Noções nativas de patrimônio cultural e ambiental musealizado no espaço urbano de Belém do Pará (CNPQ): Análise, consolidação e difusão”.

Recebido: 05/06/2020

Aceito: 20/06/2020

Corpografia Memorial: a narrativa poética do corpo em “Performance a São Marçal - Proibido para o banho”

Rosilene da Conceição Cordeiro

Resumo

Este artigo tem como foco identificar aspectos da memória coletiva, enquanto discurso de atravessamento, segundo Halbwachs (2006), em cinco corpografias selecionadas do ensaio fotonarrativo memorial “Performance a São Marçal - Proibido para o banho”, realizado no distrito de Icoaraci, na cidade de Belém-PA, no ano de 2015. Um ‘passeio temático’ embebido das poéticas orais/visuais contemporâneas entre performers, corpo e fotografia, num estudo de caso a partir das análises de conteúdo (BARDIN, 2009) e de discurso (FOUCAULT, 2008). Ao entrecruzar relações afetivas pessoais, comunitárias, culturais, sociais e políticas, contextos que vinculam o corpo da memória da (os) atuante (s) em estado de performance, a experiência da ‘ação’ entre corpo-cidade-memória-performance-fotografia, no âmbito desta pesquisa, conceitua-se corpografia memorial.

Palavras-chave: Corpografia memorial; Memória; Performance

Memorial Corpography: the poetic narrative of the body in “Performance a São Marçal – bathing not allowed”

Abstract

This article focuses on identifying aspects of collective memory as a crossing speech, according to Halbwachs (2006), in five selected bodies from the photo-narrative memorial rehearsal "Performance a São Marçal – bathing not allowed" held in Belem's Icoaraci district, state of Pará, in 2015. It is an oral/visual contemporary poetic 'thematic tour' among performers, body and photography, as a case study underpinned by content analysis (BARDIN, 2009) and speech (FOUCAULT, 2008). In the scope of this research, the concept of memorial corpography is conceived by entangling personal, community, cultural, social and political affective relationships, contexts that bind the performer(s)' body of memory engaged in a performance state to the experience of "action" at the body-city-memory-performance-photography.

Keywords: Memorial corpography; Memory; Performance.

Preparando as lentes: Introdução aos rituais de entrada na[s] voz[es] da ‘memória criativa’.

A performance de que tratamos foi realizada no dia 30 de junho de 2015, por mim, Rosilene Cordeiro, a fotógrafa Elma Totty⁶⁴ e o ator e diretor teatral Denis Bezerra⁶⁵. “Performance a São Marçal, proibido para o banho” consistiu no que se propôs (em diálogo prévio entre os três performers) como caminhos poéticos de água. Procuramos revelar, nos espaços vazios carregados de algumas de minhas lembranças, esse elemento vital e líquido precioso que escorreu e desapareceu da rotina cultural de Icoaraci, um dos mais importantes distritos da cidade de Belém⁶⁶, onde nasci, cresci e vivo durante toda minha vida.

Para Fernandes (2013), a memória só tem razão de ser por seu caráter de transmissão. Segundo o autor, ela se constitui, individualmente, a partir das experiências do sujeito retidas em suas funções psíquicas, mas “adquire uma dimensão social por se tratar de ato interativo da cultura” (FERNANDES 2013, p. 01). Portanto, o elemento água, “metaforizada” no jogo imagético estabelecido com um espelho dupla face, designa a representação dos muitos espelhos reais/poéticos concebidos na relação coletiva, comunitária que nutre com ela e ainda mantenho, seja no uso diário, seja nas brincadeiras imaginativas vividas entre meu quintal e minha rua de moradia, onde resguardo a dimensão cultural dessa memória individual que trago comigo, de forma itinerante e plural, embebida e absorvida no interior da vida comunitária deste bairro, porque aqui a água não só nos identifica e territorializa, como nos mantém vivos e esperançosos.

Tais aspectos memoriais, individuais e coletivos, presentes na esfera estética deste trabalho, refletem como pesquisa artística na intersecção política do meu corpo na/com a cidade, nos pontos específicos do bairro onde resido, meu lugar de origem, e integra, deste modo, a tentativa de referendar uma reflexão social, por meio das ações performativas da atuação em tela, como um trabalho em arte contemporânea - por sua natureza interventiva - permite dialogar com a problemática da cidade. Somos, assim, levados/ lavados pelo drama urbano ‘entre’ a fartura do manancial de águas que margeiam Icoaraci, literalmente; do mesmo modo ilhados pela carência de água limpa, potável, saudável adequada para diferentes usos e consumos, principalmente da população periférica que dela carece em totalidade no seu dia a dia.

⁶⁴ Fotógrafa *freelancer*, artista participante de várias produções interventivas independentes entre teatro e cinema na cidade de Belém-PA.

⁶⁵ Ator, professor do curso Técnico de Teatro, da Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes/PPGARTES da UFPA, ingressante nas pesquisas dos estudos da performance no ano de 2013.

⁶⁶ Fonte: **História de Icoaraci**. Disponível em <http://defrenteparaosol-icoaraci.blogspot.com.br/p/home.html>. Acesso em 16 out. 2016.

Nesse primeiro momento, poeticamente entendido como “Preparando as lentes: Introdução aos rituais de entrada na[s] voz[es] da ‘memória criativa’”, buscamos (re) tratar, pelas lentes da fotografia, imagens representativas dessas cenas memoriais “desaparecidas” ou apagadas do cenário urbano de uma Icoaraci que já foi vila famosa da cidade de Belém, principalmente apreciada por seus pontos de água, sendo hoje um distrito industrial em via de se tornar município, apesar do maltrato sofrido pelo poder público municipal. Um lugar que guarda, ainda, os recantos de familiaridade e afetos de vizinhanças antigas, típicas das relações sociais estabelecidas nas áreas periféricas da cidade. Acervo, de certo modo, ‘fantasmagórico’ de uma história de águas abundantes, generosas que jorravam convidativas neste imaginário individual e coletivo da cidade-metrópole, de lugares hoje extintos, muitos deles não conhecidos - mas que aqui se deseja recuperar a sombra da memória do espaço sempre em movimento no fluxo passado-presente, remetendo-nos a um futuro que não cessa de nos interrogar e denunciar política, ética e culturalmente falando.

A proposta cênica procurou, deste modo, recuperar a visibilidade ofuscada desses lugares escondidos no passado, desses caminhos antes líquidos por onde a água corria livre, hoje soterrada, que voltou ao ‘pó do tempo’; caminhos residuais da memória nos quais residem sentidos, sensações significados, signos⁶⁷ despertados pelas recordações do corpo da atuante moradora do distrito desbravando as águas pessoais dos atuantes, companhias de trajeto.

Guardados da memória que foram revelados pelo objeto cênico instituído: o espelho de dois lados da ‘moeda de troca’, revelando, simultaneamente, o lado de dentro e o lado de fora das lembranças, o ontem e o hoje, as alegrias e as tristezas dos espaços interrompidos pelo progresso que nos ‘levou’ a brincadeira das crianças no quintal de várzea, o banho das famílias no igarapé, o alimento saudável comprado no porto, diretamente do pescador, a diversão de fim de semana na praia da comunidade, variáveis que remetem não apenas ao elemento natural, água, como a poesia emblemática contida na relação cultural das pessoas de outrora nestes cenários, instaurando, atualmente, um novo e bizarro tipo de espetáculo proposto pelo progresso urbano, entre velocidade e outras arquiteturas que as nega e marginaliza, na mesma proporção.

A Icoaraci deste cenário hodierno foi sendo atualizada, arquitetonicamente, em cima deste apagamento memorial, gradativamente erguida na ostentação da materialidade social

⁶⁷ Charles Sander Peirce (1839-1914), químico, cientista matemático estadunidense, fundador da semiótica contemporânea, denominou signo “qualquer coisa que representa algo para alguém” (cf. **A teoria geral dos signos** – como as linguagens significam as coisas. Lúcia Santaella (2004, p. 11).

do espaço produtivo com pressa de ser modificado, adequado enquanto a imaterialidade das vivências, das memórias afetivas, pessoais e sociais dessas experiências coletivas significativas, história de espaços de convivência largados pelo caminho, mas que continuam vibrantes e vivos na lembrança de quem os experimentou esperando o que ou quem os acione, quem os acorde.

Assim, a ação performativa foi distribuída em cinco etapas-visitações, em cinco pontos de ‘memória de água’, distribuídos em três bairros, do Paracurí, da Ponta Grossa e bairro do Cruzeiro, num cortejo realizado pelos atuantes performers a pé, seguindo uma perspectiva procissional; espaços estes ligados à memória cotidiana da atuante atriz-performer, sendo eles: 1ª PARADA: **“Aqui tinha uma taberna!”**, na Travessa dos Berredos entre as ruas Dois de Dezembro e Santa Izabel; 2ª PARADA: **“Aqui tinha um quintal!”**, na Travessa dos Berredos entre as ruas Dois de Dezembro e Santa Izabel; 3ª PARADA: **“Aqui tinha um igarapé!”**, na Travessa Soledade, esquina com a rua Siqueira Mendes; 4ª PARADA: **“Aqui tinha venda de pescado saboroso e barato!”**, na rua Siqueira Mendes, Trapiche de Icoaraci; e 5ª PARADA: **“Aqui tem sol!”**, na Praia do Cruzeiro. Em cada lugar de parada ocorria a apresentação do lugar, pela performer moradora, uma conversa sobre a modificação do espaço e uma sessão de registros fotográficos os quais, no interim desta escritura, passaremos a chamar corpografias memoriais.

Metodologicamente, optou-se pelo estudo de caso, de natureza qualitativa, identificado pelas variáveis **corpo da atuante, ambiente cênico, elementos cênicos, a composição imagética em relação com a memória** da atriz-performer relacionando-se com os atuantes-fotógrafa e fotógrafo performers, presente em cada cena instaurada. Reflexões que nos permitiram transitar entre elas de forma mais espontânea e menos direcionada possível, sem nos perder do nosso foco analítico, através da Análise de Conteúdo (BARDIN, 2009) e Análise de Discurso em Foucault (2008) para o tratamento dos achados do trabalho.

Pudemos, assim, observar/perceber/sentir/refletir, imageticamente, além dos contextos de água presentes na narrativa trazida pelo meu corpo como atuante atriz-performer, outras possíveis construções enunciativas, oportunizadas pelos campos de reconhecimento/ lembranças pessoais do(s) corpo(s) em cena, traços da memória performativa⁶⁸, compreendendo estas conexões estabelecidas entre os elementos constitutivos da ação memorial, do que e de como o corpo lembra, que escorrem de um vasto campo conceitual

⁶⁸ Denomino memória performativa a forma com que a memória do sujeito se paramenta, se organiza e orienta em busca de recuperar aspectos pessoais obtidos da memória cultural e social, da qual emerge, na qual se desenvolve; reelaborando, no tempo presente, os meios pelos quais se mune adquirindo identificação própria, personalidade individual no ato de lembrar e esquecer.

elaborando-se, recuperando-se ⁶⁹ num comportamento da memória individual que jamais ocorre isolada da memória de sua coletividade, um conjunto de interações reverberando novas possíveis mediações e interdependências.

Em se tratando do presente recorte temático, neste artigo, corpografia memorial equivale, portanto, à relação estabelecida enquanto corpo+cidade+memória+ performance+ fotografia, se fundem como categorias, se reinventam, se recombinaem como ato no exercício das cenas, o ato de registro presentificando no corpo as etapas comungantes desse trajeto de ações percorridas numa narrativa que não existe até então; que se narra no exato momento em que é captada pelo grupo de atuantes na performance de cada um triangulada na ação.

Deseja-se que tais desdobramentos conceituais, a partir desta conversa entre linguagens, coincida com uma oportuna reflexão somática que a performance instiga na cena artística contemporânea, ao permitir experimentar nas discursões traspassadas na relação corpo e memória a gama de percursos interessantes não esgotados, mas a desvendar, experimentar, descartar, submeter, desta contemporaneidade da arte cada vez mais presente na Amazônia paraense. Memória, corpo e cidade, que na cena performativa atual se redescobrem possibilidades temáticas para outras de conjecturas, argumentos e interações, afetações e denúncias, promovendo outros discursos em diferentes campos de conhecimento; sem perder de vista os novos acessos aos saberes locais, coincidindo com um diálogo mais sólido e fecundo desta modalidade artística local com o cenário global que cada vez mais se volta com interesse para nosso conhecimento e fazeres experimentais.

Ajustando o foco: a memória do corpo e o corpo da narrativa pelas águas da memória.

É Antonin Artaud ⁷⁰ (1987), citado poeticamente, em seu grito por um corpo exposto à vida, estrategicamente desgarrado do cartesianismo com que foi historicamente tratado, totalmente exposto à sua própria existência orgânica, quem reclama a respiração e a necessidade de se pensar esse corpo humano ocupando seu lugar, considerado por ele como primordial no ato teatral e quem nos faz pensar, elaborar e propor esse trabalho cênico. Um corpo denominado por ele de “corpo sem órgãos”, como termo que expressa um organismo vivo, fora do automatismo usual cotidiano que dê passagem ao teatro e reencontre nele seu suporte de linguagem: verdadeira linguagem atemporal, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, onde todos os elementos objetivos se transformam em sinais, sejam

⁶⁹ Cf. comportamento restaurado em Schechner (2003).

⁷⁰ Confira a obra do autor, O ator e seu duplo (1987).

visuais, sejam sonoros, mas que terão tanta importância intelectual e de significados sensíveis quanto à linguagem de palavras (ARTAUD, 1987).

Aqui este corpo se assume corpo memorial por ser um trabalho artístico que almeja embeber-se das ruínas do tempo, confrontando-as amorosa e politicamente, ao mesmo tempo que pautando os episódios da vida e suas rupturas drásticas com os espaços e os tempos entre presente, passado e futuro concebidos de forma linear, aqui traspassados de narrativas enviesadas, participe das narrativas contemporâneas nas quais as imagens retratadas “contam histórias mas não de modo linear. No lugar de começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos” (CANTON, 2009, p. 01).

Pensamentos sobre teatro, nos conduzindo às portas dos Estudos da Performance, teorizadas por Richard Schechner (2003), de onde partimos para observar as ações propostas como ações performativas, já que para ele tudo pode ser estudado como performance. Processo que nos permite pensar, de forma geral, para sairmos em busca de um campo específico observável, o tempo da memória como força dinâmica movida como por um espelho; memória que nos permite voltar a essa comunidade de outrora, ao **corpo-nós** da memória coletiva do: como éramos, vivíamos, amávamos e nos organizávamos naquele ‘lá atrás’ que não mais tornaremos a ver/ter/tocar, mas poderemos sentir. Fernandes (2013) nos dirá que:

Por mais que haja, em Le Goff, a distinção entre memória individual e memória coletiva, consideramos que a memória ocorre em um processo de mão dupla: está para o indivíduo assim como está para a coletividade, por isso cabe falar em memória individual e memória coletiva. Mas haveria duas memórias ou serão faces da mesma entidade? (FERNANDES, 2013, p. 03).

A questão trazida pelo autor nos remete a pensar no corpo/nos corpos em cena como uma entidade também coletiva, pois guarda aspectos significativos de sua comunidade cultural mais ampla, sendo capaz de, em situações de aproximações recordativas, acessar aspectos comuns da cultura em geral. Como Artaud (1987) declarou que a separação rígida dos eventos cotidianos da vida como laboratório do artístico causou-nos certo desinteresse, por um lado e por outro pensamos ser possível, no corpo/nos corpos, acordar tal experiência do sensível da vida.

Vida é vida, Arte é arte. Há, inclusive, quem defenda que tudo é uma coisa só, ou que isso desemboca naquilo e ponto. No entanto, a discussão estende-se largamente e não desejamos nos deter nos extremos, teoricamente falando. No entanto, aqui nos interessamos,

tão somente, pelo exato momento, pelo evento circunstancial em que um ‘corpo’ sai performando “sem órgãos”, ligado pela percepção da memória individual, caminhando pela sua comunidade, seu espaço de convivência, por lugares carregados de lembranças dessa coletividade adentrando esse terreno líquido revisitado com seu espelho; corpo que convida dois corpos atuantes, artistas parceiros a conhecer, mergulhar, viajar nessas vivências de outrora, apresentando as faces da mesma moeda neste espelho de dupla face: seria a vida que busca na arte respostas que justifiquem os rumos do esquecimento que tomou e apagou-se? Seria a arte que passeia de mãos dadas com essa mesma vida rememorando histórias para apaziguar a ‘dor’ da perda desse ontem que não voltará?

Corpo reevocando a memória, a sua e dos seus, dando voz à narratividade, requerendo para si a voz de um conhecimento anterior, reveladora de aprendizagens vivenciais, agora estéticas verificadas nesse fazer, restabelecendo relações espaçotemporais recuperadas e reelaboradas no ato performativo. Destaca-se, contudo, que:

A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma: quem rememora fixa por ilação que antes viu, ouviu ou experimentou e isso em substância é uma espécie de pesquisa (ROSSI, 2010, p. 17).

Estamos, aqui, tentando falar de cavar o passado para extrair resquícios de presente vivo. Halbwachs (2006) atenta para o fato de que essa “escavação” que se diz da memória individual pode ser entendida, como um ponto de vista sobre a memória coletiva, mas este ponto pode se alterar de acordo com o lugar em que ocupamos em determinado grupo e condicionado às relações que se mantêm com outros ambientes. Por outro lado, segundo o autor, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo: nossa intuição sensível está no presente. Para ele,

A intuição sensível está sempre no presente. Portanto, não podemos pressupor que ela seja capaz de se recriar espontaneamente, como se subsistisse em nós em estado de fantasma pronto a retomar corpo: transportada ao passado em imaginação, ela não é mais nada. Contudo, pelo menos às vezes, explicamos o seu reaparecimento porque não encontramos fora as causas que o originaram, só podemos procurá-las em nós. (HALBWACHS, 2006, p. 60).

Esse fluxo de pensamento interpretativo nos permite conversar com esses lugares redesenhando no espaço nossa experiência ⁷¹ (BONDIA, 2002), atravessando o mundo e a nós mesmos tocando-nos, reacendendo em nós a chama do tempo carregado pela memória afetiva e permitindo tocar-se como ato já vivido, anteriormente, experimentação do sensível que a arte nos concede adentrar, re[a]cordar, [re]viver como experiência criativa.

Ampliando o foco: Close metodológico, o ‘zoom’ na/da cena

Basta chegar a Icoaraci para um simples passeio, entre os ceramistas locais em suas olarias peculiares, ou uma água de coco ou sorvete no Pontão, para descobrirmos porquê esta vila aconchegante foi designada em algumas pesquisas como “de frente para o sol”, “onde o sol repousa”.

Segundo a história do lugar ⁷², Icoaraci, já chamada de “Ponta de Mel”, passando “Santa Isabel”, por “Vila dos Pinheiros”, até sua designação atual continua sendo um lugar totalmente sugestivo de um desprendimento desejável da vida urbanizada, automática, tecnológica, de qualquer vínculo com velocidade da vida por se constituir num lugar tranquilo e pacato - até certo ponto, pelo menos no imaginário de quem vem em busca de sua orla para gozar de um pouco de entretenimento noturno, ou experimentar a culinária nortista entre uma comida saborosa, uma bebida gelada, numa brisa peculiar em passeio durante o dia ou num por do sol deslumbrante no fim da tarde. O historiador José Valente, na obra intitulada “Sinopse de Icoaraci”, informa que a palavra significa na língua Tupi-Guarani “Mãe de todas as águas” (Icoara = águas e ci = mãe). Segundo Valente ⁷³, “em 1943 o interventor Magalhães Barata contratou o filólogo (estudioso em línguas) Jorge Urley para que escolhesse uma nova denominação para a então Vila de Pinheiro”. Esse filólogo, a partir de uma experiência de campo, pontuou que a vila era margeada pela baía do Guajará e pelo furo do Maguari⁷⁴, com muitos igarapés, riachos, que cortavam a Vila.

Cabe destacar que Icoaraci é um dos oito distritos de Belém, capital do estado do Pará. Distante a 20 quilômetros do centro da capital, possui aproximadamente 400 mil habitantes, divididos pelos nove bairros do distrito. No dia oito de outubro de 2019, completou 150 anos e se destaca cultural e economicamente pelo artesanato em cerâmica, com o qual se

⁷¹ Experiência não como o que passa, mas o que nos passa. Não relacionada ao que acontece, mas ao que nos acontece, não o que toca, mas o que nos toca (BONDIA, 2002, p. 20).

⁷² Fonte: História de Icoaraci. Disponível em <http://defrenteparaosol-icoaraci.blogspot.com.br/p/home.html> Acesso em 16 out. 2016.

⁷³ As informações do historiador José Valente, usadas aqui, foram retiradas do Blog “De frente para o sol – Icoaraci”, disponível em:

<<http://defrenteparaosolicoaraci.blogspot.com/p/home.html#:~:text=A%20hist%C3%B3ria%20de%20Icoaraci>>. Acesso em 15 out. 2017.

⁷⁴ O rio Maguari é um curso de água que banha a Região Metropolitana de Belém, estado do Pará, Brasil.

produzem réplicas de vasos típicos de antigas nações indígenas, principalmente Marajoara e Tapajônica, além de apresentar como base uma economia industrial, encontrada na pesca, madeiras, olarias, etc.⁷⁵. A opção de trazer Icoaraci para a centralidade dessa reflexão sobre corpo, memória e performance, significa estudá-la como esse espaço cotidiano de relações e convívios ordinários importantes ao entendimento do campo dos estudos da performance, que aqui evidenciamos.

Para Richard Schechner (2003, p. 29), nas artes, “realizar performance” é colocar o desempenho, a excelência deste em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” significa exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. Para este estudioso, performance “também pode ser entendida em relação a: sendo, fazendo, mostrar fazendo, explicar esse “mostrar fazendo”. Logo, “Sendo” é a existência por ela mesma. “Fazendo” é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergalácticas. “Mostrar fazendo” é desempenhar: apontar, sobrelinhar, e exibir fazendo. “Explicar mostrar fazendo” são os estudos performáticos” (SCHECHNER, 2003, p. 29).

Recorri, então, à performance, para exibir a memória de Icoaraci de forma glamorosa e com o devido tratamento que sua historicidade requer, relacionada a este “mostrar fazendo” de forma marcada, sublinhada para o olhar dos outros, recombinações ações cotidianas com elementos/objetos entendidos como cênicos teatrais, ressaltando o meu sentir/lembrar nesse fazer, o que, para Pantoja (2015), um geógrafo morador do lugar e receptor do trabalho, representa a seguinte reflexão:

Um espelho de duplo reflexo, o báculo mágico de São Marçal (?), a performance nos afronta com uma duplicidade imagética impossível - o que vemos não se vê de outra posição, afinal, deslocar-se pode ser, também, deslugarizar-se. Nossa posicionalidade é abertura e limite, o outro reflexo (de trás ou a frente, dependendo de onde inscrevo meu corpo) testemunha o irrepresentável do espaço, estiliza nossas pretensões de contin-uidade, fratura nosso olhar narcisista que transforma histórias íntimas e pulsantes de lugaridade em petrificações; sublimadas em pedestais pelos defensores da Memória, do Patrimônio e da História (PANTOJA, 2015).

Todo esse legado conceitual é atravessado pelos sentidos, sentimentos e afetos de um passado guardado a nos apontar o lado de dentro e o lado de fora, não nos deixa como uma geografia inabitada, mas orienta pontos de partida, indicações de caminhos, em que ideias suscitam ideias, em que a obra transcende a si mesma. Discursos que, segundo Foucault (2008),

⁷⁵ Distrito de Icoaraci completa 150 anos e moradores celebram as belezas do local. Cf. <<https://redepara.com.br/Noticia/203564/distrito-de-icoaraci-completa-150-anos-e-moradores-celebram-as-belezas-do-local>>. Acesso em nov.2019.

podem ser entendidos na reorganizados da linguagem corporal dessa relação complexa com a vida ordinária dilatada, apontada por ele como importante para a compreensão da articulação entre discurso e não-discurso, nas regras de formação dos discursos e formação não-discursiva, o que entra e o que não “faz parte” disso que se diz, uma vez que, para ele, não se pode reconstituir um sistema de pensamento a partir de um conjunto definido de discursos (FOUCAULT, 2008, p. 35). Assim, para ele, certamente só podemos estabelecer um sistema linguístico (se não o construímos artificialmente) utilizando um corpo de enunciados ou uma coleção de fatos de discurso; “ trata-se, então, de definir, a partir desse conjunto que tem valor de amostra, regras que permitam construir eventualmente outros enunciados diferentes daqueles” (Ibidem).

Entre esses outros construtos enunciativos possíveis, de que trata Foucault (2008), definidos a partir desse “conjunto que tem valor de amostra”, que constituem as regras que admitam estabelecer outras construções enunciativas diferentes das que já conhecemos são possíveis no diálogo, na aproximação conceitual dos campos das linguagens entre si.

Assim, como discursos possíveis, elegeu-se corpografias como conceito que auxilia a compreensão da memória, na relação interlinguagens, entre corpo/ fotografia/ performance, nessa ‘cidade-espetáculo’, cidade-cenário que está diretamente relacionada a uma diminuição tanto da participação cidadã, quanto da própria experiência corporal das cidades, enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo (BRITO; JACQUES, 2012, p. 12). As autoras partem da premissa de que o estudo das relações entre corpo - corpo ordinário, vivido, cotidiano - e cidade, poderia nos mostrar alguns caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, micropolíticas ou ações moleculares de resistência ao processo molar de espetacularização - da cidade, da arte e do próprio corpo - na contemporaneidade recente.

Portanto, pensar a experiência do corpo como corpografia memorial em estado de performance significa compreender, quadro a quadro, as estampas e molduras do conteúdo e dos discursos que o envolvem como matéria-prima desse material orgânico-sensorial não gessado pelo entendimento de um corpo pensado em partes, por funções rígidas ou condicionamentos estáticos; uma forma de emoldurar a cidade por uma experiência corporal repleta de sentidos, para que a cidade se re-veja nele, se re-visite a partir dele, se aprecia para além de uma mera exposição entre elementos quase [des]conhecidos, reconhecendo-os, saltando para dentro do corpo individual onde essas lembranças se processam vazando à experiência do vivido, para reanimá-lo em trajeto coletivo, social.

Para tanto, partimos das seguintes variáveis recorrentes, as quais nos permitiram transitar entre elas, ao mesmo tempo que relacionando-as à categoria corpografia: corpo da

atuante (gestos e movimentação), ambiente cênico (local escolhido e o porquê da escolha), elementos cênicos (utilização dos elementos em relação ao corpo e ao espaço), composição imagética (organização técnica para a exploração das sensações e percepções no ato do registro fotográfico), relações com a memória (diálogos estabelecidas com os conceitos de memória individual e coletiva). Eis as corpografias dessa viagem líquido-reflexiva:

Corpografia 01: “Aqui tinha uma taberna!”. Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Denis Bezerra (2015)

A corpografia memorial 01 remete à taberna antiga do “seu Jonas”, comerciante que fiava, fornecia compras à prazo para minha família e tinha em sua casa o próprio comércio, ao estilo de uma palafita que ficava em cima de um braço de rio (localizava-se na Travessa dos Berredos, entre as ruas Dois de Dezembro e Santa Isabel, hoje, vulgarmente, conhecido como “buraco da sétima”). O espaço, abandonado, cede a imagem de outrora um esgoto a céu aberto, repleto de lixo urbano revelado pelo espelho que explora sua duplicidade entre claro e obscuro, memória e esquecimento, condição e possibilidade.

No depoimento do atuante-performer Denis Bezerra, a ação performativa não se origina sozinha, no aparente vazio, movimenta-se, espelha-se a partir de uma outra força motora uma memória sua ativada pois acredita que, “a condução do trabalho é feita pela espiritualidade, que emerge de nós, e comungamos, semeamos, e aí partimos. Foi um encontro de águas: memória, suor, lama, rios, várzeas, ondas, bebidas...” (Depoimento de Denis Bezerra, 2015)⁷⁶. O testemunho do atuante é bastante pertinente pois, segundo

⁷⁶ A série de depoimentos, presente na análise das Corpografias, neste artigo, foram coletados a partir da experiência dos dois foto-performers, que me acompanharam no trabalho artístico. Eles escreveram sobre suas experiências com a performance São Marçal e encaminharam a mim.

Halbwachs (1990, p. 29), “recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação”.

Corpografia 02: **“Aqui tinha um quintal!”** Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Fonte: Elma Totty (2015)

O quintal de várzea, representado na corpografia memorial 02, ligava a casa velha de madeira (também estilo palafita) ao terreiro, o quintal ligado por ponte de madeira à casa da família. Ponte de madeira que desaparecia quando a chuva caía forte, alagando, inundando a cozinha da casa, inclusive, nos invernos bem rigorosos (localizado na Rua Santa Isabel com abertura para a Travessa dos Berredos).

Corpografia 03: **“Aqui tinha um igarapé!”** Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Elma Totty (2015)

Na corpografia memorial 03, revivi o igarapé do lazer familiar onde imperavam as brincadeiras infantis, quando meu pai retornava de viagem, nos fins de semana e nos

feriados comemorativos (localizava-se na Rua Siqueira Mendes esquina com a Travessa Soledade). Enquanto caminhávamos, ia apresentando Icoaraci e conversávamos sobre nossas lembranças. A atuação conjunta, no caso desta ação performativa favoreceu meu processo criativo, pois, de acordo com Halbwachs (2006, p. 39), a nossa memória se aproveita da memória dos outros, não bastando que estes apenas nos apresentem seus testemunhos (na memória que neles é acionada igualmente); também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha ser reconstruída sobre uma base comum. Ou seja, para ele talvez seja possível que um número enorme de lembranças reapareça, porque os outros nos fazem recordá-las, pois “[...] mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 41).

Corpografia 04: “**Aqui tinha pescado saboroso e barato!**”. Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Denis Bezerra (2015)

O famoso cais da Vila Sorriso, denominado “Ponte de Icoaraci ou Trapiche” (localizado na Rua Siqueira Mendes, orla do Rio Maguari) onde nas décadas de 1970 e 80 podíamos encontrar uma variedade de peixes frescos, saborosos e baratos, pescados na baía em frente, para o consumo tanto da comunidade local, como da população de entorno; que a ele vinha em família adquirir os produtos fartos vendidos ali, muitos deles das ilhas da redondeza, Cotijuba e Caratateua, é a referência memorial trazida na corpografia 04.

Um passeio de salto alto e fino que remeteu a passos precisos, por quem passeia num lugar querido, reconhecido. A ideia de performar de forma glamorosa, carregando uma boia

de plástico e um vaso com arruda, destaca o fato de essas lembranças me remeterem ao culto dessas recordações, como quem visita um altar, a realeza da vida na simplicidade, o brinquedo e a brincadeira de infância com uma erva aromática da região relacionada à cura de doenças, harmonização das energias locais com um cheiro bastante sugestivo de quintal, o mesmo em que cresci, que crescemos nessa Amazônia paraense, cercada de natureza, de água e de mata por todos os lados. Elementos como o rio, o cais e os pescados vendidos nesse espaço são apenas indutores para despertar o universo dessa lembrança coletiva, triangulada, pois acionou outras lembranças (as dos demais atuantes-performers), porque tiveram essas lembranças em comum comigo dos seus lugares de origens. Mais do que isso, elas me ajudaram a mexê-las para melhor recordar, eu me volto para elas por um instante, “adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho” (HALBWACHS, 1990, p. 31).

Corpografia 05: “**Aqui tem sol!**”. Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Elma Totty (2015)

Na Corpografia 5 temos o rio Maguari, da também, antes famosa, Praia do Cruzeiro, motivo de entretenimento e diversão de inúmeras famílias icoaracienses e belenenses, com suas barracas de comidas e bebidas, ao lado da tão comentada sede do Tabocão ⁷⁷. Localizada na Travessa do Cruzeiro, abrangendo o perímetro entre as Ruas Siqueira Mendes e Rua Quinze de Agosto, há décadas sofreu interdição sanitária decorrente das propagandas negativas, impressas, radiofônicas e televisivas, sobretudo, em pesquisas veiculadas em

⁷⁷ Sede dançante que além de festas no fim de semana funcionava como casa de prostituição bastante conhecida na Vila Sorriso e arredores, nas décadas de 1970 e 80, que serviu de refúgio para muitos homens e mulheres em busca de diversão, divertida e barata, com muito entretenimentos e sem compromisso.

período de veraneio por ser considerada não recomendável, “**Proibida para o banho**”, justificada pelo excesso de poluição industrial e resíduos de combustíveis que se acumulou no entorno. No entanto, o lugar de muitas memórias de lazer permanece no imaginário popular, como uma praia popular que fora paradisíaca, fortuna ambiental do distrito com sua forte projeção no campo do turismo local, de diversão da comunidade. Atualmente, a mesma encontra-se, em grande parte, assimilada pela rotina portuária do transporte naval da marinha mercante, de madeiras que ali aportam.

A visitação aos 5 lugares escolhidos revelou-se memória coletiva, no trajeto das ações executadas, à medida em que lembranças culturais muito presentes no cenário cotidiano amazônico foram surgindo, recuperando comportamentos afetivos trazidos à tona pelas recordações passadas da atuante atriz-performer, quanto dos artistas com quem dividiu a cena performativa. A mesma por ter vivido toda sua infância e adolescência num contato próximo à água, criou com este elemento natural laços culturais muito fortes, intimidade que vai das brincadeiras nos ritos lúdico-celebrativos da vida, em seus usos mais banais e diversos, ao complexo esforço de teorizar o corpo como narrativa corpográfica que surge enquanto processo, demandado no próprio trabalho de lembrar. E daí surgem questões pertinentes na relação passado-presente que cabem uma reflexão, posto que para Fernandes (2013):

na tentativa de se restabelecer o passado, utilizamos de subterfúgios, como o pretérito imperfeito ou o participípio, tempos verbais que se caracterizam como a ocorrência de um passado que se espraia no presente da enunciação da narrativa, ou seja, o tempo da narrativa se imiscui no tempo da narração e traz consigo marcas do narrador e suas concepções de mundo (FERNANDES, 2013, p. 04).

Isso pode ser percebido no depoimento do atuante-performer Denis Bezerra (2015), ao enfatizar a dimensão cíclica que o trabalho performativo devota ao realçar nele a poética de sua relação com este campo interdiscursivo entre corpo/ memória/ performance.

‘no final’ o início de todo dia: o ir e vir da maresia, a música nos recebendo na Praia do Cruzeiro, e a comunhão: dois peixes, três artistas e um **milagre**. Depois, a água que caiu do céu, para dizer que tudo recomeça e a performance da vida continua... O que é a arte? O encontro da vontade de fazer, da sensibilidade, das pessoas certas, e o impulso.....Ora iê iê, mamãe Oxum! (Depoimento de Denis Bezerra, 2015).

A metodologia de Análise de Conteúdo, proposta por Bardin (2009), como um conjunto de técnicas de análise das comunicações (quantitativas ou não) opera no rigor do método como forma de não se perder na heterogeneidade de seu objeto, visando obter, por

procedimentos sistemáticos e “objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores e conhecimentos relativos as condições de variáveis inferidas na mensagem” (BARDIN 2009, p. 31). Tal abordagem alargou as análises das corpografias obtidas nos registros em separado, como permitiu observar, criticamente, cada inferência atribuída em cada uma delas. Isso ocorre porque nas cinco etapas mencionadas os códigos se aproximam e interagem de forma bastante complexa, numa pulsão em que as muitas visões comportamentais da memória, individual e coletiva, geram outras significações, distintos arranjos na troca de vivências orais dos sujeitos da relação artística.

Ao preocupar-se com uma realidade que não pode ser quantificada, respondendo a questões muito particulares, a análise de conteúdo proposta por Bardin (2009) considera um universo de significados, crenças, valores que correspondem a um espaço mais profundo das relações, dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis que se constituem discursos concomitantes, dado que revelam dados relevantes em si.

Como **Corpo da atuante atriz-performer** compreenda-se o composto pela gestualidade e movimentações sugeridas, recuperadas e relacionadas ao itinerário previsto: o que remete à fixidez ou passagem, ações, comportamentos físicos. As corpografias descrevem, deste modo, um corpo ritualístico em cortejo, que está em “sentido” celebrativo, o que pode ser observado nas fotografias 2, 4 e 5. A presença da atriz-performer na centralidade imagética potencializa na cena a atitude de retorno e realça sua expressividade em relação ao corpo no ambiente. Enquanto nas fotografias 1 e 3, o elemento ou objeto cênico assume essa potência gestual na composição poética deste no espaço, assumindo o lugar próprio do corpo “atraindo” o foco imagético para si.

O **ambiente cênico** é entendido como o local escolhido, baseado no critério da seleção da memória nas 5 fotografias, lugares que expõem a intimidade da atriz-performer em relação com o passado, que ela deseja presentificar⁷⁸. Espaço habitado de memórias, vinculado a uma história pessoal e do lugar, da qual a imagem reserva apenas um fragmento capturado corpograficamente pelas ações ali estabelecidas, revelado nas cinco corpografias.

Os elementos cênicos são os objetos utilizados, tais como: o sapato de salto alto e fino cor de rosa, a boia, o lenço de cabeça, *boar* de penas cor de rosa em torno do pescoço; um vaso com um pé de arruda viçosa na mão, selam a relação deste corpo territorializando o espaço, preenchendo-o de vida, transbordando essa ‘água imaginária’ com alegria, como

⁷⁸ Realçar na ação cênica o gesto presente de forma que o passado seja reconstituído no jogo imaginativo que a performance propõe como possibilidade naquele exato momento em que o comportamento duplamente restaurado ocorre.

algo fecundo para seu próprio usufruto, o deleite dos inúmeros momentos felizes, de ócio refrescante comungado que o contato com essa liquidez fluente possibilitou experimentar.

A **composição imagética**, portanto, designa a organização técnica viso-espacial que tanto a atriz-performer, quanto os fotógrafos assumem, as opções corpográficas pessoais de cada faz em busca dessa narrativa, exploração das sensações, percepções, captura e invisibilidades e apagamentos que o ato do registro fotográfico exige. Os atuantes-fotógrafos fazem parte da ação, estão totalmente “dentro-e-fora”, são igualmente o espelho e suas faces, ao mesmo tempo que são representados pelas imagens nele projetadas, projetam e confrontam suas hipóteses entre si. É uma relação de atuação-expectação simultânea, concomitante, algo que pode ser entendido como linguagem[s] entre fronteiras vencidas, ultrapassadas, inseridas no ato de fotografar, capturando-se junto. Ações assumidas como componente integrante fundamental da corpografia do ato em si.

Enquanto **relações com a memória**, tomei por referência tudo o que envolve a oralidade nas conversas preparatórias; a contação das histórias entre os atuantes; de como veem e se veem no trabalho, que dá início à concepção e elaboração da ação em si; os diálogos teóricos em torno do temas memória, performance; o estabelecimento dos itinerários; a seleção dos objetos que estariam em cena; a opção do recorte fotográfico tanto em preto e branco como em cores para seleção futura; questões instigantes envolvendo os conceitos de memória individual e coletiva; o compartilhamento da ação como registro ativando e alimentando a reflexão sobre o tema reverberando, também, como algo possível nas redes sociais e plataformas digitais.

AO FECHAR AS LENTES: considerações do percurso memorial re-vivido

O caminho aqui percorrido pelo meu corpo -, que viveu tanto no quintal da nossa família, da nossa casa, em quarenta e três anos de existência, sempre na mesma localidade-, esteve em contato artístico com as ruas que são minhas conhecidas. Ruas que ligavam essa morada, minha e da minha comunidade denominada antes, Vila Sorriso, a todos esses lugares líquido-afetivos e, também, desconhecidos formam os itinerários poéticos desse minúsculo mundo re-vivido, revisitado nessa Icoaraci, agigantada na minha lembrança. Essas cenas foram ativadas no meu corpo re-virado na companhia de dois atuantes-performers fotógrafos, amigos que convidei a viverem comigo da minha “memória de água”, relacionando-o/ devolvendo-o alterado, cenicamente, à cidade, corpografado nela e com ela criando um outro diálogo mediado pela performance.

Ao fecharmos as lentes, penso que algumas considerações do corpo memorial, ‘voltando para casa’ nesse passado revivido, podem e devem retornar de forma afirmativa,

porém não conclusiva. Assim, como achados do trabalho identífico que dessa ação conjunta comungada pelos artistas atuantes-performers, pela qual se obteve inúmeros registros fotográficos, dos quais apenas cinco foram tomados para análise, não podem ser considerados tão somente como linguagem fotográfica, pois uma composição imagética muito mais complexa esteve presente em todo percurso criativo-artístico, desde sua concepção até sua efetivação. Um jogo compositivo que norteou nossas práticas, nesse desaguar conjunto: um trabalho reflexivo como este amplia nosso olhar para suas dimensões e natureza histórica, documental, memorial, artística, científica, e porque não dizer uma forma de repensar a estética comunitária e urbana do lugar sob outro enfoque, o poético. Como esse material sensível poderia servir a formas sustentáveis de pensar o ordenamento urbano, na perspectiva do progresso das comunidades?

Para Pantoja (2015), outro aspecto carece ser observado, pois pensar tal dinâmica exige diversas reflexões plausíveis, dentre elas o apagamento dos lugares de memória uma vez que:

O congelamento do tempo-imagem-conjunto garantiria uma consciência real da história para as gerações futuras e para os de fora - "máquinas fotográficas a postos, quero (me) mostrar na paisagem rococó!". O que não queremos enfrentar é que estes arremedos de tempos materiais são ausências, putrefação interrompida, o que foi morto, mesmo que queiramos constituir uma continuidade até o nosso presente egomaniaco. A memória coletiva passa a ser um terreno de negócio e de estratégias de visibilidade - o que entra para a história museológica carrega, inevitavelmente, seu outro interrogativo: o que não entra? (PANTOJA 2015).

O trajeto memorial percorrido revelou-se, também, como lembranças mórbidas nas alterações causadas pelo crescimento urbano, chamado, poeticamente, de "progresso social", capturados nas corpografias, tais como: lixo nas vias públicas, esgoto a céu aberto, rio poluído, igarapé 'fechado por um muro' apropriado por empresa privada para construção de rampas cimentadas, para escoamento de produção; ruas precárias, praia esvaziada por contaminação causada por resíduos sanitários despejados nela indevidamente; questões que afetam não apenas a comunidade icoaraciense em si, que foi cedendo seus espaços públicos de água (alguns hoje extintos) às novas construções, outras configurações arquitetônicas que apagaram os lugares; se deixando mostrar, assim, como foram inibindo a relação com a cidade que aos poucos foi deixando vaziar seu olhar carinhoso, que despertava tanto interesse há alguns anos atrás.

Como resultado do trabalho empreendido tomou-se, também, um fragmento do discurso do atuante-performer Denis Bezerra (2015), não fechando as ideias e reflexões, mas propondo-se elucidativo, retratando o estado dessas corpografias trianguladas entre

transpiração, inspiração e compartilhamento entre o trio de atuentes-performers e as relações entre corpo-cidade-memória-performance-fotografia, nessa corpografia final, residual em movimento que segue conosco:

Pés, sons, encontros, olhos curiosos, estranhos, duvidosos. Tudo que se relaciona com a água esteve conosco. Oxum, Mariana, Iemanjá⁷⁹, e o passeio pela Icoaraci da infância, do passado, do presente. O abandono do “patrimônio” representado pelos casarões, mas estávamos imersos em outro patrimônio: as pessoas, a rotina viva, alegre, corroída, machucada pelo tempo (Denis Bezerra, 2015).

Relato condizente com a experiência do trabalho com as memórias, no âmbito da cena performativa, nesse longo caminho de volta, da arte redescobrimo a vida e sinalizando com a possibilidade de sua reinvenção. A experiência reassumindo seu lugar na cena ‘espetacular’ da existência até seu pleno reconhecimento como direito, como meio de usufruto da liberdade, da criatividade e das relações sociais desse tempo.

Em se tratando dos estudos da performance, que nos ajudou a encontrar o lugar da memória coletiva no trabalho, esta nos possibilitou entender que, de fato, a memória individual existe, mas, segundo Halbwachs (2006, p. 59), ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente.

Para o autor, a **rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados** (HALBWACHS, 2006, p. 59, grifos nossos). Logo, para ele, a lembrança está ali, fora de nós, talvez dispersa entre muitos ambientes e se a reconhecemos, quando reaparece inesperadamente, o que reconhecemos são as forças que a fazem reaparecer e com as quais sempre mantivemos contato.

O trabalho com a memória coletiva, portanto, implica sempre essa volta a si mesmo, mediado por nossos pares: nos pensamentos, nas emoções, nos relatos, nas ações, nos objetos e nos lugares que representam esse ponto de reencontro, repleto de lembranças, pessoais e espaços memoriais e o corpo continua sendo uma forma bastante importante e significativa de se investigar essa teia arquitetônica, igualmente histórica e memorial, pelos afetos, sentidos, significados e denúncias neles contidos, o que reverbera na voz de Pantoja (2015) ao se posicionar frente ao trabalho proposto nesta empreitada cênica que agora já é passado, resquício da memória revivida novamente adormecida na performance que se foi, mas que permanece corpo.

⁷⁹ Divindades cultuadas nas religiões afro-brasileiras tais como Umbanda, Tambor de Mina e Candomblé.

Rosilene Cordeiro, performer e atriz, decidiu experimentar estes reflexos da ausência, lugares-que-não-são-mais. Porém, diferente da comunidade de especialistas do patrimônio, ela virou as costas para casarões coloniais de visibilidade chancelada e foi atrás dos lugares do sentimento, lugares de antes que foram engolidos pela dinâmica histórica e, agora, são ausências, reflexos só possíveis no corpo de quem os viveu em ato! (PANTOJA, 2015).

Performar a memória do corpo talvez implique nisto, recordar para novamente esquecer, lembrar para refletir, perder para reencontrar. Para deixar ir...

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Andrey. **Distrito de Icoaraci completa 150 anos e moradores celebram as belezas do local**. REDEPARÁ, 2019. Disponível em: <<https://redepara.com.br/Noticia/203564/distrito-de-icoaraci-completa-150-anos-e-moradores-celebram-as-belezas-do-local>>. Acesso em 04 out. 2019

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 2009.

BEZERRA, Denis. **Depoimento sobre a experiência com a performance São Marçal, proibido para o banho**. Belém, jun.2015. Acervo documental de Rosilene Cordeiro.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação** [online], n.19, pp.20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000100003&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 04 out.2019.

BRITO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas: relações entre corpo e cidade. 2012. Disponível em <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAE-nsAA/corpografia?part=3>>. Acesso em 05. out. 2016.

CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. As formações discursivas da memória na composição narrativa. **Revista Boitatá**, Londrina, n. 16, ago-dez, 2013.

FOLCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALBWACHS. Maurice. **A memória coletiva**. Traduzido por Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

PANTOJA, Wallace Wagner R. De lugares que já foram – reflexos da ausência. **Blog Espacialidade: Geobiografia dos Lugares**, 2015. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/espacialidade/2015/08/de-lugares-que-ja-foram---reflexos-da-ausencia.html>>. Acesso em 15 set. 2019.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias / Paolo Rossi; tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SCHECHNER, Richard. **O que é Performance. O Percevejo**, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 12, p. 25-50, 2003.

SOBRE A AUTORA

Uma perform@triz centroperiférica com suas/seus pares e ímpares, realizadora de cenas artístico-pedagógico plurais, produtora sem formação e sem recursos na Amazônia paraense. Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia/ UNAMA (2018) com pesquisa voltada para religiosidades amazônicas e sincretismo religioso na Amazônia paraense. Especialista em Artes Cênicas, Estudos Contemporâneos do Corpo pelo Instituto de Ciências da Arte/ UFPA (2012) com pesquisa sobre processo criativo atoral, performance e memória performativa. Graduada em Pedagogia pela UFPA (2003). Atriz pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (2010). Atualmente vem desenvolvendo ações de re-vivências e re-existências performativas IN Casa: morando, residindo, produzindo, trocando, aprendendo, ensinando, recombinao, distribuindo-se, re-existindo/resistindo na própria casa no âmbito do Projeto #minhacasaresidencia em Travessa dos Berredos Nº 503, Distrito de Icoaraci, área periférica da cidade de Belém/PA. Pesquisadora integrante do grupo de pesquisa PERAU - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Professora efetiva da SEMEC-Belém (desde 2013) e especialista educacional da SEDUC-Pará (desde 2012).

E-mail: enelisorcordeiro@yahoo.com.br

Recebido: 08/06/2020

Aceito: 15/06/2020

**Vivências culturais: narrativas fantásticas das crianças ribeirinhas da Amazônia
marajoara**

Simei Santos Andrade

Resumo

O presente artigo analisa os sentidos das práticas culturais das crianças ribeirinhas da Vila do Piriá, Curralinho-PA, a partir de suas oralidades acerca das narrativas fantásticas que constroem sobre esse território. Foi realizada por meio de uma abordagem qualitativa baseada numa etnografia com crianças. O referencial teórico pautou-se nos Estudos Sociais da Infância, destacando as narrativas fantásticas das crianças do Marajó, em diálogo com Alves (2007), Benjamin (2012), Camarani (2014), Loureiro (2000a, 2000b, 2007), Niels (2014), Todorov (2017), entre outros. Nossos interlocutores foram 25 crianças, na faixa etária de 5 a 11 anos. As conclusões mostram que as crianças têm a capacidade de dizer do seu lugar de uma maneira simples, concreta e sensível, com a predominância da cultura oral sobre a escrita, produzindo histórias que geram multiplicidades de enfoques da cultura e do lugar.

Palavras-chave: Vivências Culturais; Crianças amazônicas; Narrativas fantásticas.

**Cultural experiences: fantastic narratives of the ribeirinhas children of the marajoara
amazon**

Abstract

This article analyzes the meanings of the cultural practices of the riverside children from Vila do Piriá, Curralinho-PA, based on their oralities about the fantastic narratives they build on this territory. It was carried out through a qualitative approach based on an ethnography with children. The theoretical framework was based on Childhood Social Studies, highlighting the fantastic narratives of children from Marajó, in dialogue with Alves (2007), Benjamin (2012), Camarani (2014), Loureiro (2000a, 2000b, 2007), Niels (2014), Todorov (2017), among others. Our interlocutors were 25 children, aged 5 to 11 years. The conclusions show that children have the ability to say their place in a simple, concrete and sensitive way, with the predominance of oral culture over writing, producing stories that generate multiple cultural and local approaches.

Keywords: Cultural Experiences; Amazonian children; Fantastic narratives.

Vumbora ouvir histórias!

A infância amazônica tem minudências próprias que foram se constituindo na cotidianidade das populações que compõem esse território. Partindo desta constatação é que buscamos perceber a criança ribeirinha na sua singularidade, ou seja, “essa criança real, concreta, que cresce entre a gente e o rio, entre a gente e os peixes, entre a gente e as árvores, entre a gente e a gente” (TEIXEIRA, 2009, p. 18), que cria e recria sua história de vida com narrativas simples encharcadas nas culturas do lugar - a Amazônia - cultura essa que não se resume a cultos ou a costumes, mas às estruturas de sentido, através das quais os homens configuram a sua experiência (GEERTZ, 1989).

Nessa Amazônia “[...] a criança cresce e acumula na memória mil fragmentos de saber e de discurso que, mais tarde, determinarão sua maneira de agir, de sofrer e de desejar” (CERTEAU; GIARD, 2013, p. 205). Assim, consideramos a criança um sujeito praticante da vida cotidiana, como nos referenda Certeau (2014), e que perpetra a vida cotidiana por meio das dimensões que envolvem a sua personalidade. Na perspectiva dos Estudos Sociais da Infância, a criança, como sujeito social, tem a capacidade de assimilar a realidade na qual está inserida e, ao mesmo tempo, exercer outras capacidades que possibilitam a manipulação das coisas. Logo, refletir o cotidiano da criança amazônica, inserida na categoria infância, “nos possibilita distinguir que as suas características não se constroem da mesma forma em todos os lugares, uma vez que esta adquire as cores e os temperos do tempo e do lugar” (LOPES, 2012, p. 37).

O foco inicial que dá sentido às práticas culturais nessa região está relacionado à oralidade. O estudo mostra que a oralidade é um fator preponderante na construção sociocultural das crianças ribeirinhas que estão imersas “em um meio social carregado de significações, ideologias, histórias e em uma cultura muito singular como a da Amazônia”, além de estabelecerem “relações definidas, segundo seu contexto de origem, interagindo com uma pluralidade de linguagens, fazendo uso das relações sociais e culturais”. As crianças amazônicas “também estabelecem a relação entre sentido e significado, formando sistemas simbólicos que constituem o seu discurso narrativo” (ALVES, 2007, p. 140).

Ela predomina sobre a cultura escrita no seio dos amazônidas, em especial no meio das crianças em suas culturas infantis. A oralidade tem uma estrutura própria, uma alma própria, é “a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 2012, p. 214). Assim, dizemos que ela se expande a partir da fala, da presença física, portanto; é uma atividade presencial, que pode ser iniciada por uma pessoa que cria uma história, uma parábola..., posteriormente se amplia coletivamente no espaço e ao mesmo tempo é preservada coletivamente no tempo, se incorporando à memória das pessoas

da comunidade (COUTO, 2017).

Magnabosco (2009, p. 05) salienta que a oralidade, por séculos, foi a única forma de comunicação que o homem tinha, e que “a interação direta com o outro, no mesmo espaço e tempo, era fator primordial para o entendimento e a transmissão de informações” e de conhecimento.

A oralidade robustece as relações entre os membros da comunidade, estabelece uma trama de difusão de conhecimento e de modo de vida. Fatores como contar histórias a partir de suas vivências; falar do lugar onde vivem, como brincam, da escola onde estudam, da igreja que frequentam, dos problemas sociais da comunidade, do que gostam e do que não gostam, nas relações que estabelecem com o mundo adulto, com seus pares e com o meio ambiente; saber o que é necessário para melhoria da qualidade de vida no ambiente ribeirinho, expressam sua indignação quando são violados na sua intimidade e ou nos seus direitos fundamentais, embora nem sempre sejam ouvidas, além de transmitirem uns aos outros suas formas de realizarem as ações cotidianas, das mais simples às mais complexas, se mostram importantes mecanismos de promoção da cultura, sem contar que a oralidade se constitui em um ato de ensinar, mas também de aprender, favorecendo a construção e a solidificação da cultura (ZANON, 2011).

A oralidade produz histórias, gera multiplicidades de enfoques da cultura e do lugar. Para Cristo (2007), os conhecimentos sobre fauna, flora, religiosidade e tradições, demonstrações da cultura amazônica, têm sido passados de geração a geração por meio da oralidade e da experiência cotidiana, que se eterniza no tempo histórico e no espaço.

O que vem a ser as Narrativas Fantásticas

Uma forma diferente de inventar o mundo, quando já não se tem possibilidade de entender o campo do possível, se entra, então, no campo do fantástico. Para Camarani (2014)⁸⁰:

A narrativa fantástica caracteriza-se ao mesmo tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais (CAMARANI, 2014, p. 07).

A narrativa fantástica é um gênero literário que tem como característica insubstituível

⁸⁰ Camarani (2014, p. 194), em seus estudos sobre a literatura fantástica, define que “a lógica narrativa é imprescindível enquanto empreendimento de sedução; a coerência interna do texto é responsável por despertar os sentimentos do leitor: medo, surpresa, angústia, enfim, a inquietante estranheza; a obra é, ao mesmo tempo, o corpo material, o complexo de procedimentos utilizados pelo autor seguindo uma lógica interna e o conjunto de reflexões e sentimentos que busca suscitar na consciência do leitor”.

a ambiguidade proveniente da hesitação que pode ocorrer através do espanto ou da interrogação, ou da dúvida, ou da incerteza, ou do questionamento dentro do texto literário. Calvino (2004), baseado nos estudos de Todorov, assinala que o **fantástico** é uma hesitação diante de um fato inverossímil, uma perplexidade entre uma aclaração racional e realista e a deferência do sobrenatural.

Camarani (2014) destaca que vários estudos teóricos apontam flutuação sobre o que se considera de fato uma narrativa fantástica, no sentido rigoroso do termo, ou seja, uma modalidade literária com uma definição clara. Talvez essa oscilação se dê por conta de outras modalidades que possuem traços comuns, que demandam em sua constituição duas conformações discursivas diversas: a realista e a não realista, e nesse contexto o sobrenatural ou insólito se traduz. As modalidades a que se refere Camarani são: narrativa fantástica, romance gótico e o realismo mágico.

As narrativas fantásticas, como já observamos, se diferenciam no mesmo conjunto pela união e pela aversão que mantêm ao real e ao sobrenatural, causando ambiguidade, dúvida quanto à manifestação dos fenômenos (estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais). Em relação às outras duas modalidades, assevera:

No romance gótico, esses elementos são explícitos, logo, a incerteza não se manifesta, embora a contradição entre as duas configurações discursivas permaneça. O realismo mágico, por sua vez, mantém a mesma conformação binária, mas elimina a contradição entre o real e o sobrenatural ou insólito: há a naturalização do sobrenatural ou a sobrenaturalização do real, ou ainda o chamado realismo maravilhoso centrado nas crenças étnicas (CAMARANI, 2014, p. 08).

Dentre as modalidades apresentadas pela autora, a narrativa fantástica é a que de fato contém elementos que causam aversão entre o real e o sobrenatural e suscita a dúvida durante toda a narrativa, o que é a sua essência. A instabilidade, continua ela, coopera para que no século XX o desenvolvimento do fantástico tenha nomes e definições que comprometem, de certa forma, sua compreensão; é chamado de fantástico atual, contemporâneo ou neofantástico.

Nesta continuidade, os textos produzidos a partir dos séculos XVIII e XIX foram chamados de fantástico tradicional, termo que continuou sendo usado por alguns escritores no século XX, embora tenham se consolidado como neofantástico os textos que distinguem a mudança do fantástico no século XX (ALAZRAKI, 2001).

No Brasil, ainda no século XIX, alguns escritores iniciaram a experiência desse gênero literário, como Álvares de Azevedo⁸¹ e Machado de Assis⁸², mas no século XX o gênero

⁸¹ O autor escreveu uma coletânea chamada Noite na Taverna (1855), em que os personagens se reúnem para

passa por uma nova conceptualização, a partir do movimento Modernista, sendo então considerado uma concepção do fantástico contemporâneo, tendo como principais representantes Murilo Rubião⁸³, J.J. Veiga⁸⁴ e Péricles Prade⁸⁵ (SANTOS, 2006).

Todorov (2017), filósofo e linguista, em seu ensaio *Introdução à Literatura Fantástica* assevera que a narrativa fantástica é um tipo ficcional, embora os acontecimentos que ocorrem no desenrolar da narrativa pareçam ser sobrenaturais, elas se mantêm numa hesitação entre dar uma explicação natural ou uma sobrenatural para uma situação narrada, sendo que a decisão sobre qual das duas irá se valer depende de quem o percebe – personagem ou leitor (NIELS, 2014). Incorporar o mundo mágico à realidade é o que move esse tipo de narrativa, que se preocupa em mostrar elementos irrealis como que fazendo parte dos hábitos do dia a dia das pessoas, também os elementos mágicos que aparecem nas narrativas não precisam ser explicados. A hesitação é o que define a modalidade, porém é necessário que a dúvida permaneça até o fim da narrativa.

A partir da compreensão de que a narrativa fantástica diz muito do indivíduo, do seu interior e da maneira como o coletivo organiza e interpreta os símbolos que estão presentes no seu cotidiano (CALVINO, 2004), além de trazer como questão básica a realidade do mundo no qual estão inseridos, é que lançamos mão deste gênero para compreender os discursos que emergem nas narrativas fantásticas das crianças da Vila do Piriá. As narrativas contadas por elas mostram todo o processo de criação, estruturação e incorporação dos

narrarem histórias de mortes e assuntos afins criados a partir de suas imaginações; os narradores encontram-se em total embriaguez, produzindo histórias fantásticas e alucinantes. São histórias de deixar qualquer um com os cabelos arrepiados (NIELS, 2014).

⁸² “Jornalista, contista, cronista, romancista, poeta e teatrólogo, sua obra abrange, praticamente, todos os gêneros literários. A partir de 1878 entrou na grande fase das obras-primas, que fogem a qualquer denominação de escola literária e que o tornaram o escritor maior das letras brasileiras e um dos maiores autores da literatura de língua portuguesa. Em 1881 publica *Memórias póstumas de Brás Cubas*, considerado uma obra do gênero fantástico, narrado em primeira pessoa por um personagem já morto; ele começa descrevendo seus últimos dias de vida e depois volta para seu nascimento e infância” (ACADEMIA BRASILEIRA, 2018).

⁸³ Considerado o primeiro contista do gênero fantástico na literatura brasileira. Sua obra, com a primeira publicação em 1947 de *O Ex-Mágico*, permaneceu desconhecida por algumas décadas, mas ganhou reconhecimento com o lançamento de *O Pirotécnico Zacarias* (1974). O modo como emprega o fantástico em seus contos causa espanto nos leitores, contudo o mais impressionante é a forma como os fenômenos sobrenaturais são aceitos no decorrer da leitura como se fossem reais. Em seus contos, a personagem e o leitor experimentam a mesma curiosidade face aos fatos insólitos (SILVA; LOURENÇO, 2010).

⁸⁴ “A alegoria caracteriza seus contos, o universo revela-se, mais comumente, no espaço regional; o insólito flui da natureza, do contato do espírito humano com a terra, a água e o ar. Em Veiga, predominam as pequenas cidades; o fantástico surge do cotidiano e dos assuntos do homem da terra, do campo. Os seus fantasmas são fornecidos pelo real, pelo folclore nacional, pelas crenças populares, já que as suas personagens são construídas de gente simples e humilde do interior do Brasil, o fantástico de Veiga não apresenta fadas, fantasmas ou demônios; o que se revela é uma trama de situações dolorosas que conduz ao absurdo. A atmosfera que paira nos contos de Veiga é de opressão e desespero, fruto de uma tensão desencadeada pela alegoria que denuncia a violência física ou moral” (SANTOS, 2006, p. 02).

⁸⁵ “Escritor pouco conhecido nas letras brasileiras. Dedicou-se também à poesia e ao ensaio. É o autor de duas obras que se situam no terreno do fantástico: *Os milagres do Cão Jerônimo* (1971) e *Alçapão para Gigantes* (1980). O mundo fantástico construído por Péricles infiltra-se no cotidiano, transformando-o numa sobre-realidade; a consequência dessa intromissão é uma narrativa que desconcerta e destrói qualquer pretensão de manter o mundo intacto e equilibrado” (SANTOS, 2006, p. 03).

acontecimentos do mundo sobrenatural, mas que se encontram na interseção do real e do imaginário dos ribeirinhos.

Nessa continuidade, Held (1980) afirma que é possível que tenha um fantástico próprio para a infância, compreendendo não como algo artificial, produzido para a infância, mas uma natureza de fantástico em que a criança ache o seu bem. Para que isso ocorra, a expansão desse campo é o caminho para “que às afinidades que unem o ‘fantástico’ ao ‘maravilhoso’, ao ‘feérico’ ou ao ‘estranho’, e que tenta não restringir, mas, pelo contrário, ampliar o campo do fantástico” (HELD, 1980, p. 23).

As Narrativas Fantásticas na Amazônia

Na Amazônia as vivências das crianças são encharcadas de histórias, causos, lendas, e nelas estão as criaturas estranhas, insólitas, mágicas e sobrenaturais, destacadas por Camarani (2014), aparecendo como seres mitológicos, mitos ou míticos (ELIADE, 2006), seres encantados, encantarias, imaginário (LOUREIRO, 2000a, 2000b, 2007), seres fantásticos (CAMARANI, 2014; NIELS, 2014; SANTOS, 2006) que “constituem pistas, mensagens que dizem respeito ao universo interior” (FREIDMANN, 2013, p. 90) delas. Nessa pesquisa, os termos utilizados pelos autores nos serviram para ampliar a discussão das narrativas fantásticas, pois, à medida que nos valem das contribuições conceituais de cada um deles foi possível percebê-los nos discursos de nossos interlocutores.

As vivências culturais que passam de uma geração a outra, através da oralidade, têm sido um dos caminhos pelos quais crianças ribeirinhas têm guardado na memória um vasto repertório de histórias, que constituem “os saberes das culturas seculares dos povos das florestas” (POJO; VILHENA, 2013, p. 141), e que têm sido ressignificados por elas, além do que produzem novos repertórios.

As narrativas fantásticas dos pequenos amazônidas desempenham um papel importantíssimo na produção cultural desse espaço geográfico, como “processos sociais que estruturam e são estruturados pelas crianças enquanto actores nas acções sociais que desenvolvem no contexto coletivo” (FERREIRA, 2004, p. 65). Falando de encantarias, de mítico, suas falas traduzem a cultura do lugar; “essas são as histórias que elas conhecem e fazem parte do seu cotidiano” (LOPES, 2012, p. 131).

Nissel (2000, p. 391) referindo-se à obra do professor e poeta Paes Loureiro, que trata da cultura amazônica, diz que ela “está impregnada de uma fusão da realidade com a imaginação, do real com o surreal, do natural com o sobrenatural”, o que nos leva a refletir que num espaço com tantos fenômenos, como o amazônico, persistem as dúvidas entre o real e o sobrenatural.

No século XXI, as tecnologias chegam às mais diversas comunidades da Amazônia, trazendo avanços significativos para o município de Curralinho-PA, sobretudo para a Vila do Piriá; mas ao mesmo tempo têm provocado mudanças acentuadas nos modos de vida da população. Ainda nos foi possível registrar as brincadeiras nos ambientes naturais, uma linguagem (corporal e oral) própria daquele espaço, um ritmo de vida bem menos acelerado em relação aos centros urbanos, uma alimentação não tão natural, mas que preserva o alimento principal dos ribeirinhos – o açaí. Apesar destas constatações, também foi possível perceber que os hábitos e costumes estão se alterando, as narrativas que tinham apenas o cenário amazônico como indutor do estranhamento e que possibilitava que os seres encantados (LOUREIRO, 2007, 2000b) emergissem das águas, matas ou que fossem trazidos pelos ventos e lua cheia, recebem novos elementos.

Gonçalves (2012), quando se refere à Amazônia, diz que ela é pura diversidade, na sua extensão territorial existem muitas Amazônias, povos, espécies que existem num lugar podem não existir em outro, culturas, modos de vida, rios, matas, campos, várzeas, enfim, o que abre espaço para uma variedade de seres encantados, alguns deles adaptados à realidade local, e que foram objeto das narrativas das crianças da Vila do Piriá, portanto, mereceram destaque em nossa análise.

Das narrativas fantásticas que emergiram na pesquisa de campo⁸⁶, contadas mais de uma vez pelas crianças, apareceram: as sereias do Piriá, o jacaré grande do Piriá, e a cobra grande do Piriá.

Sereias do Piriá

O que abre as narrativas fantásticas vem do meio das águas, é o mundo das sereias. Ao longo da história foram definidas, sob a influência de vários povos como os egípcios, os gregos, os romanos e nórdicos como “monstros do mar”, “alma do morto que perdeu o seu destino e se transformou em vampiro devorador”, também foram consideradas “divindades do além que encantavam com harmonia de sua música os bem-aventurados que haviam alcançado as ilhas afortunadas”, “mas, na imaginação tradicional, o que prevaleceu foi o simbolismo da sedução mortal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 814).

As sereias da Vila do Piriá apareceram em dois contextos histórico-culturais: o primeiro advém dos relatos escritos de viagens dos conquistadores⁸⁷ que passaram pela

⁸⁶ A pesquisa se originou do Doutorado em Educação realizado no período de 2014 a 2018, vinculado à PUC Minas, tendo como temática “A infância da Amazônia Marajoara: sentidos e significados das práticas culturais no cotidiano das crianças ribeirinhas da Vila do Piriá-Curralinho/PA”.

⁸⁷ Pizarro (2012, p. 38) discorre que “primeiro aparecem os “descobridores”, os ocupantes, depois vêm os cientistas viajantes. Entre os primeiros se encontra o discurso missionário”.

região no período das grandes navegações; segundo Pizarro (2012, p. 34) “a imagem que foi construindo da região passou a ser registrada nos documentos, nos relatórios que produziam os europeus, conforme iam adentrando nela”, ressaltando que nessas narrativas, os discursos dos nativos são omitidos. Somente a partir do século XIX é que as vozes locais começam a ser ouvidas, “que conferem pluralidade à imagem” da região (PIZARRO, 2012, p. 34). A autora ainda acrescenta que a Amazônia, antes de ter suas terras ocupadas de fato pelos conquistadores, foi ocupada pela imaginação fantasiosa destes e, em seguida, pelo imaginário moderno dos naturalistas.

Os relatos dão conta de que a travessia pela região ligava o conhecido e o desconhecido; resistir a tantas lutas num mar carregado de mistérios e de seres encantados, fantasiosos, monstros quem sabe (serpentes marinhas, sereias, lacraias) era o preço a ser pago (PIZARRO, 2012).

Nesse sentido, Sérgio Buarque de Holanda, historiador cultural e crítico literário, em suas obras, sobretudo em *Raízes do Brasil* (1936) e *Visão do Paraíso* (1959), destaca que a quantidade de criaturas que desembarcam com os conquistadores é variada:

Pouco importa se alguma forma descomunal ou contra-feita parece às vezes querer perturbar o espetáculo incomparável. Não serão apenas primores e deleites o que se há de oferecer aqui ao descobridor. Aos poucos, nesse mágico cenário, começa ele a entrever espantos e perigos. Lado a lado com aquela gente suave e sem malícia, povoam-no entidades misteriosas, e certamente nocivas - **cinocéfalos, monoculi, homens caudatos, sereias, amazonas** -, que podem enredar em embaraços seu caminho (HOLANDA, 2000, p. 21, grifo nosso).

Muitos foram os poetas, músicos e escritores que escreveram sobre o universo dos encantados ou seres mitológicos. As sereias têm origem em vários lugares do mundo e são representadas por figuras femininas de beleza incomparável, sedutoras, cabelos longos, que encantam com suas vozes doces e contagiantes, que atraem os homens do mar para a morte. Presentes nas culturas mais antigas, como as da Mesopotâmia e da Grécia, são fartamente mencionadas na literatura, como na lenda do Odisseu e dos Argonautas, que resistiram ao canto das sereias.

Clemens Bretano (1778-1842) e Heinrich Heine (1797-1856), escritores e romancistas alemães, escreveram no século XIX a história da sereia do Rio Reno, posteriormente contada por Guillaume Apollinaire (1880-1918), italiano que viveu por um ano na Alemanha (SILVA, 2008):

LA LORELEY

Cada ruína, cada castelo e até mesmo alguns acidentes geográficos em torno do Reno são motivo de lendas, que inspiraram os poetas alemães

desde tempos remotos. A mais conhecida de todas as lendas do Reno é a da Loreley. Num penhasco à margem direita do rio, situado entre as cidades de Sankt Goarshausen e Kaub, morava Loreley, **uma sereia de beleza incomparável e longos cabelos dourados**. Nas noites de lua cheia, Loreley entoava um irresistível canto que fazia os navegantes esquecerem o leme, num enlevo fatal, que conduzia seus barcos invariavelmente contra as rochas existentes naquele perigoso trecho do rio. Assim sucedeu também com o filho do conde do Palatinado, Ronald, que apaixonado pelo canto da sereia teve o mesmo fim de outros navegantes. Irado pela morte do filho, o conde enviou tropas ao penhasco, com ordens de aprisionar a sereia e lançá-la do alto do rochedo ao rio, uma queda à qual seria impossível sobreviver. Com grande esforço, os soldados do conde escalaram o penhasco, encontrando a sereia calmamente sentada, penteando os cabelos com um pente dourado. Ao saber das intenções dos soldados, Loreley tomou seu colar de pérolas, lançando-o ao rio. Imediatamente levantou-se de lá uma enorme onda, sobre a qual a sereia baixou lentamente ao leito do Reno. Loreley nunca mais foi vista, **mas seu canto continuou a ser ouvido durante muito tempo, nas noites claras de lua cheia** (SILVA, 2008, p. 05, grifo nosso).

No Brasil a lenda da sereia foi adaptada a várias regiões, não perdendo sua essência, permanecendo o enredo da história parecido com o de outras regiões do mundo; na Amazônia recebeu elementos bem característicos dos povos indígenas. A seguir, apresenta-se uma das versões que encontramos da lenda da sereia, na qual a personagem foi batizada com nomes de origem tupi.

Iara ou **Uiara** (do tupi 'y-îara “senhora das águas”) ou **Mãe-d'água**, segundo o folclore brasileiro, é uma linda sereia que vive no rio Amazonas, sua pele é morena, possui cabelos longos, negros e olhos castanhos. A palavra Iara é de origem indígena. Yara significa “aquela que mora na água”. De acordo com a lenda, Iara era uma índia guerreira, a melhor de sua tribo e recebia muitos elogios do seu pai que era pajé. Os irmãos de Iara tinham muita inveja dela e resolveram matá-la à noite enquanto dormia. Iara que possuía ouvidos muito aguçados, os escutou e os matou. Entretanto, com medo da reação de seu pai, Iara fugiu. Seu pai, o pajé da tribo, realizou uma busca implacável e conseguiu encontrá-la, como forma de punição pelas mortes a jogou no encontro dos Rios Negro e Solimões, alguns peixes levaram a moça até a superfície e a transformaram em uma linda sereia (LENDAS..., 2018).

Na região os seres encantados sempre estão nas narrativas da população de todas as idades. As mulheres mais velhas da comunidade do Piriá (entre 60 e 72 anos) contam da mãe-d'água que cantava e encantava os homens que navegavam pelos rios da Amazônia; que na noite de lua cheia os homens se recolhiam cedo para não serem tentados pelo seu canto. Em conversa informal, no pé da ponte, comentaram que quando eram meninas ouviam muitas histórias de mãe-d'água, boto, cobra grande e visagens, afirmando ainda que tais seres existiam mesmo. As moças temiam o boto com medo de emprenharem dele; muitos homens perderam a vida porque foram atrás da mãe-d'água.

Assim, as narrativas fantásticas contam uma história que só nos interessa porque nos

ensina sobre a vida de um grupo social, de um povo (HELD, 1980) – as sereias - numa versão em que elas não saem do rio em noite de lua cheia como se fossem uma encantaria do além, mas elas entram e saem a qualquer hora e momento do rio, isso porque as meninas do Piriá se transformaram nas próprias sereias.

O segundo contexto histórico-cultural das sereias do Piriá vem de uma tradição recente, pelo menos no formato dado pelas meninas. Nas análises das informações das crianças e unidade doméstica, surge com o advento da energia elétrica, chegando à Vila por meio do Programa Luz para Todos⁸⁸. Embora concluído entre o final de 2012 e início de 2013, devido a problemas técnico-operacionais, o linhaó só entrou em operação em janeiro de 2014 (RIBEIRO, 2018), levando energia para 535 domicílios e atendendo 2.580 pessoas do Ramal Transpiriá e Vila do Piriá (BRASIL, 2018) nessa primeira etapa, sendo estendido posteriormente para toda a comunidade.

Com a energia elétrica também chegam as antenas parabólicas, os celulares em suas versões cada vez mais atuais, e a televisão, a tecnologia mais comum e que existe em quase todas as residências. Os canais que chegam até a Vila são os da TV aberta (via satélite), permitindo às crianças assistirem aos programas infantis, desenhos, filmes, novelas e minisséries, principalmente as de cunho religioso. Assistir aos desenhos foi apontado pelas crianças como um passatempo quando não estão no rio, escola, igreja ou brincando nos lugares do brincar.

Essas informações colhidas diariamente na Vila, nas conversas informais e juntadas às nossas observações, contribuíram para que chegássemos à conclusão que só era interessante assistir à televisão quando estavam sendo exibidos os desenhos. Deste modo, as meninas nos disseram que o filme/desenho⁸⁹ A Pequena Sereia, reprisada por uma emissora, inspirou a brincadeira na Vila do Piriá. Buscamos nessa análise mostrar como as meninas, através das narrativas fantásticas, fazem a transposição de um desenho animado, a história de uma menina adolescente que busca sua identidade, contrariando as ordens do pai (o adulto), tentando encontrar respostas às suas indagações sobre a vida, sobre as pessoas, sobre o mundo, para um universo real/sobrenatural da realidade Amazônica do século XXI, as sereias do Piriá.

O nome Ariel, da personagem principal do filme/desenho, é o que todas querem ter,

⁸⁸ “Em novembro de 2003 foi lançado, por meio do Decreto 4.873 de 11/11/2003 o Programa Luz para Todos com o desafio de acabar com a exclusão elétrica no país com a meta de levar o acesso a energia elétrica, gratuitamente, para mais de 10 milhões de pessoas do meio rural até o ano de 2008. Coordenado pelo Ministério de Minas e Energia, operacionalizado pela Eletrobrás e executado pelas concessionárias de energia elétrica e cooperativas de eletrificação rural em parceria com os governos estaduais” (BRASIL, 2018).

⁸⁹ Algumas chamam de filme, pois de fato existe e já tinha passado na TV, outras chamam de desenho, pois havia uma série em que os episódios passavam na TV todas as manhãs. Consideramos assim os dois termos.

porém, uma delas já havia tomado para si; este nome, portanto, não tinha como ser de outra pessoa, a não ser que a “dona” do nome desse a outra menina. A história de Ariel, contada no filme *A Pequena Sereia*, produção da Walt Disney, diz que:

Sinopse do filme “A Pequena Sereia”.

Ariel é a filha caçula do Rei Tritão, comandante dos sete mares, que está insatisfeita com sua vida. Ela deseja caminhar entre os humanos para conhecê-los melhor, mas sempre é proibida por seu pai, que considera os humanos como sendo "bárbaros comedores de peixe". Até que ela se apaixona por um jovem príncipe e, no intuito de conhecê-lo, resolve firmar um pacto com Úrsula, a bruxa do reino, que faz com que ela ganhe pernas e se torne uma verdadeira humana. Porém, Úrsula também tem seus planos e eles incluem a conquista do reino de Tritão (ADORO..., 2018).

Observamos que quando as meninas utilizam uma ficção literária (conto que se transformou em filme) e a partir daí utilizam como indutor para a construção consciente e desejada de sua própria criatividade, passando a dar um significado pautado na sua cultura, esses elementos alimentam e produzem as narrativas fantásticas (HELD, 1980). É importante ressaltar que, nessa configuração, as meninas não utilizam os termos “iara” ou “mãe d’água”, comuns na região amazônica, para identificar a rainha das águas, embora tenhamos ouvido das mulheres mais velhas referência a estes termos, quando se referem aos encantados de seu tempo de crianças na Vila do Piriá.

Só meninas podem ser sereias, elas têm vários nomes, cada menina se autobotiza com uma: “Sereia Bela”, “Sereia Ariel”, “Sereia Flor”, “Sereia Lua”, “Sereia Natureza...”, são muitas as sereias do Piriá. Ao entrarem no rio soltam os cabelos, abrem os braços e cruzam as pernas; mergulham e apenas as pernas cruzadas, como se fossem a cauda das sereias, ficam de fora. Fazem acrobacias, uma tentando fazer diferente da outra. As sereias geralmente possuem cabelos longos, uma das suas marcas estéticas, estão sempre sorrindo e com o olhar fixo em alguém que esteja por perto, como se estivesse encantando ou mundiando a pessoa. Quando as meninas encarnam a sereia, a postura física se modifica, ficam eretas, os cabelos são tocados (mexidos) a todo instante de um lado para o outro, a expressão facial infantil dá lugar a uma expressão mais sensual, como se fossem adultas. As imagens a seguir mostram as meninas incorporando as sereias, primeiramente na ponte, exibindo as técnicas corporais (MAUSS, 2017) para o encanto de quem passa, e depois na água, se movimentando com toda a habilidade no rio com correntezas fortíssimas.

Imagem 1 - As meninas-sereias do Piriá.



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2015/2017).

Analisando as imagens das meninas incorporando as sereias, retomamos Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 814) os quais admitem que “elas seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia de seu canto para em seguida, arrastá-los para o mar e devorá-los”. Deste modo, fazemos relação com a forma com que elas agem quando estão na condição de sereias, morando às margens de um rio potente, com um fluxo de pessoas e embarcações subindo e descendo constantemente. Elas submergem às águas buscando impressionar quem as observa; embora não cantem, emitem um som como de um assovio meloso, que só é anunciado quando estão dentro do rio. Assim como cada sereia tem um nome, elas também criam um som característico para identificar cada uma.

Mas o que fazem as sereias? Os relatos dão conta de que, além do poder de encantar, elas também têm outras preocupações. Vejamos o que nos dizem as meninas a respeito das sereias:

Representação da sereia do Piriá



Alana – 11 anos (2015).
Fonte: Pesquisa de Campo (2015).

Observando um grupo de meninas no trapiche da Igreja Assembleia de Deus, logo de manhã (Isabele, Bia, Roberta, Alana e Manuela), resolvemos ficar distantes, olhando seus modos de se mostrarem entre elas, passando a mão no cabelo, movimentando o corpo, fazendo caras e bocas e rindo muito. Decidimos, então, nos aproximar, e elas foram logo dizendo: “bate foto das sereias”. Rapidamente pegamos a máquina e começamos a fotografá-las; elas mesmas se arrumavam, colocavam os cabelos para frente,

para o lado, a mão na cintura.... Depois ficamos ouvindo o que falavam sobre ser uma sereia: “Sê sereia não é fácil, tem que sê bunita, tê cabelo longo e cuidá dele e nadá muito bem, porque ela encanta, então não pode sê feia, se não ninguém vai querê olhá” (Roberta). “A sereia não é muito do bem, ela mundia e mata” (Isabele). “Tem muito monstro, gente rúim, e a sereia luta com ele” (Roberta). “A gente coloca o cabelo assim (para frente ou para o lado) para fazê bunito e olhá direto no olho de quem nós vai encantá” (Bia). “Quando a gente pisa n’água, o rabo da sereia já vai dizendo quem é que vai pro fundo do rio mundiado” (Roberta). “Olha a minha nova música (mostra como se estivesse assobiando), essa que vou cantá, acho mais bonita” (Alana). “Num pode ficá mudando a música, se não confundi” (Manuele).

As meninas continuaram incorporando a sereia na beira do trapiche, e Manuela se afasta e fica sozinha sentada do outro lado. Fomos até lá e iniciamos uma conversa com ela sobre as sereias do Piriá. Numa narrativa singular, diz nossa sereia: “As sereia é bonita, sabe atraí com seu olhá, com o seu modo, usa um espelho pra sabê que tá sempre bunita e também vê quem tá na sua costa pra não sê atacada. A sereia é muito sabida, escuta muito longe, ninguém conta segredo perto, porque sabe de tudo. Mexe o rabo pra lá e pra cá encantando os menino que passa. Quando tamo de sereia todo mundo tem que vê o nosso jeito, se não, não é sereia se ninguém olhá. É mal porque leva pro fundo do rio para matá, porque é assim a história, se não fô assim não é a história de sereia (REGISTRO DE CAMPO, 05/01/2016).

Analisando as narrativas das meninas inferimos que as crianças nascem arraigadas numa dada cultura, adquirem conhecimentos que fazem parte daquele grupo social, no entanto, da mesma maneira que sofrem influências, elas também influenciam a cultura do seu lugar (FRIEDMANN, 2013). A história das sereias do Piriá se configura como uma

narrativa fantástica que tem um misto de elementos naturais e sobrenaturais vivenciados coletivamente.

Jacaré Grande do Piriá

Parte integrante desse mundo fantástico, é muito comum se ouvir que as cidades da Amazônia, por ficarem geralmente às margens de rios, são sustentadas por animais de porte gigantesco, seres imensos que sobrevivem há muitos anos no local, como cobras grandes, por exemplo. Sobre esse aspecto, Loureiro (2007) considera que:

As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, espécie de olimpo submerso, habitadas pelas divindades encantadas no íntimo de todas as coisas, e que compõem a teogonia amazônica. É dessa dimensão de uma outra realidade que emergem para superfície dos rios e do devaneio os botos, as iaras, a boiúna, a mãe d'água, as melodias sedutoras cantadas por invisíveis sereias, as entidades plásticas do fundo das águas e do tempo (LOUREIRO, 2007, p. 46).

São divindades encantadas que compõem as vivências dos amazônidas, em especial das crianças. Na Vila do Piriá, o animal que mantém a Vila em pé é um enorme jacaré; segundo relato dos nossos sujeitos-crianças, “muita gente já viu” (Pedro Henrique, 8 anos). É tão grande que já virou embarcações de porte considerável, “rabudo então, não tem conta. Quando a água tá grande, não gosto nem de andar muito por aí” (Kailana, 9 anos). “O rio torna-se, portanto, como uma coisa viva da qual tudo pode vir, como de tudo o que é vivo, de tudo o que tem vida” (LOUREIRO, 2000b, p. 194). Como também nos ressalta Todorov (2017), é preciso considerar o mundo dos personagens como sendo das criaturas vivas e duvidar entre uma explicação natural e a sobrenatural dos acontecimentos evocados, isso é a base das narrativas fantásticas, presentes na oralidade das crianças.

As águas do rio Piriá são escuras, o que instiga ainda mais as crianças a criarem seres encantados, como nos diz Gabriel, 10 anos: “o rio é lindo, no fundo não parece muito bonito, tem um bucado de sujo, tem aquele negoço preto no fundo que não dá pra gente enxergar nadinha no fundo”. Uma criatura de tamanho gigantesco pode emergir do rio a qualquer momento. O interessante é que o fato de o jacaré grande viver no rio, não as impede de brincar e tomar banho a qualquer hora no Piriá.

Ao se referir às narrativas, Benjamin (2012) diz que elas não se esgotam nunca, têm a capacidade de manter-se viva e mesmo depois de um determinado tempo ainda é possível de desdobramento, o que fortalece as narrativas das crianças. Elencamos algumas dessas narrativas sobre a encantaria que segura a vila; o bicho parece ser grande mesmo:

Tem olho bugalhado, boca grandona que come uma gente de uma vez. Corre de uma ponta noutra no rio num mergulho só, de tão porrudo que é (Keila, 8 anos).

Quanto mais grande tiver a maré, mais o jacaré se mexe no rio (Pedro Henrique, 8 anos).

Outro dia o jacaré ia agarrando o mudo ali no outro lado. Ele tava mijando do outro lado da escada, da primeira escada, o jacaré tava só olhando pra ele. Na hora que ele mergulhou, ele viu borbulho, ele pensava que não - um jacaré - que tava só mirando ele (Keila, 8 anos).

Quando analisamos o que dizem sobre o jacaré grande do Piriá, poderíamos perguntar: “se vocês sabem que tem um jacaré aí no rio por que vocês continuam a se banharem nele?” A resposta poderia vir de variadas maneiras, mas sintetizamos na narrativa de Arlan, 11 anos: “um dia um bicho ia puxando o tio Sandoval, bem aqui, ele disse que era um jacaré. Mas ele foi rápido, deu um pulo e o jacaré ficou com cara de besta”. Vemos aqui uma narrativa viva e com desdobramento, como nos diz Benjamin (2012), ou seja, na narrativa fantástica de Arlan “o jacaré ficou com cara de besta”, o que transpõe qualquer lógica.

Todorov (2017, p. 31) assevera que os personagens da narrativa fantástica, no caso, as crianças, reagem à aparição do sobrenatural, as falas apresentam dúvidas, incertezas, pois “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

O jacaré grande do Piriá está presente nos relatos de grande parte das crianças da Vila. Nas conversas informais, observamos que o bicho se mostra como aquele que habita as profundezas do rio, faz parte daquele universo e não sobreviveria em nenhum outro lugar, somente no rio Piriá. Ao mesmo tempo em que se mostra como uma criatura a ser temida, ocorre uma espécie de apropriação do bicho pelas crianças, que quando se referem a ele fazem questão de afirmar que o jacaré é “do Piriá”, portanto, ele se torna integrante da cultura local das crianças.

Cobra Grande do Piriá

Rios que cortam toda a região de Curralinho até a Vila do Piriá constituem cenários deslumbrantes para a morada de um dos animais mais temidos da região - a cobra grande - também chamada de boiúna. “O rio é o lugar dos encantados, dos sujeitos misteriosos, detentores de poderes que mundiam as pessoas, mas que também seduzem, provocam prazer” (ALVES, 2007, p. 147).

Para as crianças ribeirinhas, a história desse animal vai além de uma lenda, mas se constitui num cruzamento entre o visível e o invisível (LOUREIRO, 2000b). A cobra grande

do Piriá está sempre presente nas narrativas fantásticas das crianças como um ser encantado sobre o qual escutam desde que nasceram, pela boca dos avós, pais, tios, padrinhos e pessoas mais velhas da comunidade. “Lá em casa a tia sempre conta pra gente que tem uma cobra grandona aí no rio, tem vez que fica até brilhante”; “É verdade que tem mina de bicho aqui, tem uma cobra muito enorme aqui” (Keila, 8 anos). Deste modo, o encantado que vive nas profundezas do rio Piriá representando ora o real, ora o sobrenatural, o mágico (SANTOS, 2006) faz parte da cultura do lugar.

No dia a dia das crianças, as narrativas fantásticas se refletem naturalmente. Nas conversas às margens do rio, na ponte, no ir e vir diário, história simples, porém profundas, são compartilhadas: “Bem ali um amigo meu disse que ele tava sentado na cabeça do trapiche, mesmo ali, uma hora tava silêncio, aí buiô uma cobra assim olhando pra ele, olhou pro lado, pro outro lado, aí só fez mergulhá” (Bambam, 11 anos). Portanto, “o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha)” (CERTEAU, 2013, p. 31). Contar episódios como o narrado acima é dizer de uma dada realidade, do que é importante ser dito pelos seus atores.

As práticas culturais infantis das crianças ribeirinhas da Vila do Piriá nascem da necessidade de sistematização dos saberes de um determinado grupo geracional, a infância, com seus atores sociais – crianças ribeirinhas - de cultura singular, amazônica-marajoara, de um determinado espaço geográfico, Vila do Piriá – Currealinho/PA.

Conclusões

O estudo teve por objetivo analisar os sentidos das práticas culturais das crianças ribeirinhas, a partir de suas oralidades acerca das narrativas fantásticas que constroem sobre a Amazônia. As questões que emergiram nessa etnografia com crianças ribeirinhas dizem respeito à identidade desses atores-crianças, formada, no decorrer da vida, por meio de processos inconscientes, ressaltando-se que continua inacabada, em processo de formação constante, e que se dá num determinado lugar.

As crianças são produtoras de culturas, dão sentido ao mundo que as cerca; elas não sabem menos que os adultos, sabem outras coisas, outros saberes. Nosso desafio foi ouvir as crianças, valorizando o que diziam, com olhos e ouvidos sempre atentos a tudo e a todos que as cercavam e àquilo a que faziam referências; nada foi desprezado, mas compôs uma rede de significados que nos ajudaram a compreender o que estavam a pronunciar. O respeito às crianças, à sua forma de expressão, à sua fala, à sua escrita, aos seus modos de ver o mundo, considerando suas práticas cotidianas integrantes da cultura, foi uma marca dessa pesquisa.

As vivências nas narrativas fantásticas desafiam as crianças a trazerem o mundo dos

encantados, do mágico, dos elementos irrealis, para sua realidade, incorporando-os ao seu cotidiano sem precisar dar explicação alguma. Nesse cenário os encantados são seres temidos que habitam nas profundezas do rio, e que são considerados como pertencentes àquele espaço, seres que jamais sobreviveriam em outro lugar, senão no Piriá.

O estudo revelou que as crianças ribeirinhas apreendem saberes que norteiam suas práticas culturais e sociais cotidianas, ainda que a situação de miséria a que estão submetidas comprometa o seu pleno desenvolvimento. Com muita propriedade dizem do seu espaço geográfico, dos seus modos de vida em plena Amazônia de forma clara, objetiva e afetuosa, com a cultura oral se sobrepondo à cultura escrita, gerando desse modo outra história, escrita sob a ótica das crianças, com fatos que marcam suas vidas de atores sociais.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA. **Biografia Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia, 2018. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis/biografia>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

ADORO Cinema. **Sinopse detalhada**: “apequena sereia”. [S. l.]: Adoro cinema, 2018. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-18115/>>. Acesso em: 30 de jan. 2018.

ALVES, Laura Maria Silva Araújo. A constituição do discurso narrativo polifônico da criança: traços da mitopoética amazônica. In: ALVES, Laura Maria Silva Araújo (Org.). **Educação Infantil e estudos da infância na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2007, p. 133-167.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRASIL. Ministério de Minas e Energia. **Programa Luz para Todos - 15,9 milhões de Pessoas Beneficiadas**. Brasília: MME, 2018. Disponível em: <<https://www.mme.gov.br/luzparatodos/asp/default.asp?id=1>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

CALVINO, Ítalo. Introdução. In: CALVINO, Italo. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 8-18.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves, 21. ed., v. 1, Petrópolis: Vozes, 2014.

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce. Espaços Privativos. In: CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2** morar, cozinhar. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. IX, p. 203-207. v. 1.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução Vera da costa e Silva et al.. 29. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COUTO, Mia. **A cultura oral.** [S. l.]: Mundofantasma, 2017. Disponível em: <<http://mundofantasma.blogspot.com.br/search/label/Mia%20Couto>>. Acesso em: 13 out. 2017.

CRISTO, Ana Cláudia Peixoto de. **Cartografias da educação na Amazônia rural ribeirinha: estudo do currículo, imagens, saberes e identidade em uma escola do município de Breves/Pará.** 2007. 164f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2007. Disponível em: <http://www.ppged.com.br/bv/arquivos/File/dissertacoes2005/dissertacao_anadecristo2005.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2017.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso.** Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Manuela. **A gente gosta é de brincar com os outros meninos!** relações sociais entre crianças num Jardim de Infância. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

FRIEDMANN, Adriana. **Linguagens e culturas infantis.** São Paulo: Cortez, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônias.** 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica.** Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.** São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

LENDAS e mitos da Amazônia. **Iara ou Mãe D'Água.** [S. l.]: Do Autor, 2011. Disponível em: <<http://amazonialendas.blogspot.com.br/2011/08/iara-ou-uiara-do-tupi-y-iara-senhora.html>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

LOPES, Adrea Simone Canto. **A construção da identidade da infância na Amazônia ribeirinha: Ilha de Cotijuba Belém - Pará.** 2012. 209f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Rural) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000a. v. 3.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000b. v. 4.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão da semiótica**: na arte e na cultura. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

MAGNABOSCO, Gislaine Gracia. Da cultura oral à cibercultura: retrospectiva das tecnologias ao longo do tempo. **Voos Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Guairacá**, v. 2, p. 3-14, dez. 2009. Disponível em: <www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/download/41/41>. Acesso em: 13 out. 2017.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NIELS, Karla Menezes Lopes. Fantástico à brasileira: o gênero fantástico no Brasil. In: SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS, ESTUDOS DE LITERATURA, 5., UFF, 2014. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UFF, 2014. n. 1, 2014, p. 182-196. Disponível em: <<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit/article/view/201/107>>. Acesso em: 03 maio 2017.

NISSEL, Katrin. Metamorfose poética nos poemas amazônicos. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000. v. 3.

PIZARRO, Ana. **Amazônia**: as vozes do rio: imaginário e modernização. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

POJO, Eliana Campos; VILHENA, Maria de Nazaré. Crianças ribeirinhas da Amazônia paraense. In: SILVA, Isabel de Oliveira e; SILVA, Ana Paula Soares da; MARTINS, Aracy Alves. (Org.). **Infâncias do campo**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013, p. 135-148.

RIBEIRO, Nicias. **Um brinde aos marajoaras**. Pará: Tribo, 2014. Disponível em: <<http://tribodoscaboclos.blogspot.com.br/2014/01/>>. Acesso em 10 fev. 2018.

SANTOS, Luciene Alves. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas** - artigos da sessão livre, Porto Alegre, v. 2, n. 02, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4873/2788>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

SILVA, Luis Cláudio Ferreira; LOURENÇO, Daiane da Silva. **O gênero literário fantástico: considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras.** UNESPAR/NUPEM. In: ENCONTRO DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA, 5., 2010. Campo Mourão. **Anais...** Campo Mourão: FECILCAM, 26 a 29 de out. 2010. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/nupem/anais_v_epct/PDF/linguistica_letras_artes/09_SILVA_LOUREN%C3%87O.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2018.

SILVA, Silvana Vieira da. A Alemanha em Guillaume Apollinaire: Rhénanes. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008. São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/079/SILVANA_SILVA.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2018.

TEIXEIRA, Sônia Regina dos Santos. **A construção de significados nas brincadeiras de faz-de-conta por crianças de uma turma de Educação Infantil ribeirinha da Amazônia.** 2009. 294f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 2017.

ZANON, Silvia Renata. **O enfraquecimento da cultura oral em pequenas comunidades rurais e o papel da educação do campo no resgate dessa tradição.** 2011. 16f. Monografia (Especialização) – Universidade Federal do Paraná, Matinhos, 2011. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/38896/R%20-%20E%20-%20SILVIA%20RENATA%20ZANON.pdf?s_equence=1>. Acesso em: 13 out. 2017.

SOBRE A AUTORA

Doutora em Educação pela PUC Minas. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado Profissional (PROFARTES) da UFPA e da Faculdade de Dança da UFPA. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Infâncias Amazônicas: Arte, Cultura e Educação de crianças em diferentes contextos-NUPEIA. Autora do livro *A infância da Amazônia Marajoara: práticas culturais no cotidiano das crianças ribeirinhas* (2019), Editora CRV e organizadora do livro *Educação lúdica: práticas reflexivas e criativas* (2019), Editora Paka-Tatu. Projeto de Pesquisa *Carnaval e Infância: a espetacularidade da criança-brincante* da Associação Carnavalesca Bole-Bole em Belém-PA. É membro da Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS).

E-mail: simeandrade@uol.com.br

Recebido: 01/06/2020

Aceito: 05/06/2020