



REVISTA
SENTIDOS
DA CULTURA

SENTIDOS DA CULTURA | BELÉM-PARÁ | ANO 8 | N. 15 | AGO-DEZ | 2021

Universidade do Estado do Pará

Reitor

Clay Anderson Nunes Chagas

Vice-Reitor

Ilma Pastana Ferreira

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

Jofre Jacob da Silva Freitas

Pró-Reitora de Graduação (PROGRAD)

Maria Célia Barros Virgulino Pinto

Pró-Reitora de Extensão (PROEX)

Vera Regina da Cunha Menezes Palácios

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

Mailson de Moraes Soares

Editor de Seção e Texto

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- Eletrônico: 2359-3105 .

Revista Sentidos da Cultura/ Universidade do Estado do Pará.

V.8, N.15. Belém: EDUEPA, ago./dez. 2021.

4. Educação e outras Linguagens: tessituras da vida

Mailson Soares e Renilda Rodrigues Bastos

Artigos

- 6.** **Histórias compartilhadas: poéticas do movimento e da voz**
Renilda Rodrigues Bastos
- 31.** **A memória narrativa de mulheres contadoras de histórias**
Adrine Motley Santana
- 40.** **Os mitos africanos na experiência de um Griot: a utilização da mitologia Iorubana na prática educacional**
Keydson Emanuel Garcia Costa
- 53.** **O potencial visual dos sinais na comunicação: a poesia visual e a escrita logográfica marajoara: Kusiwa – ta'anga – do abstrato ao icônico**
Lourdes M. Gabrielli
Francisco das Chagas Camelo
- 66.** **Do gesto à performance: mistério da cartomante de Oxum**
Monise Campos Saldanha
- 84.** **Memórias de um espectador e aprendiz: experiências sensíveis através do cinema**
Luiz Guilherme dos Santos Junior
- 96.** **Dalcídio Jurandir Poeta, Crítico de Arte**
Fernando Jorge dos Santos Farias
- 115.** **Encontros cartográficos na Amazônia: letramento vivido e epistemologias do corpo em dois territórios existenciais**
Ilka Joseane Pinheiro Oliveira
Márcia da Silva Carvalho
Leticia Carneiro da Conceição
Carlos Jorge Paixão
Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva
- 131.** **Uma professora na Ilha e uma Ilha professora: educação, arte e existência.**
Raquel Minervino

Educação e outras Linguagens Poéticas: tessituras da vida

A alma jamais pensa sem imaginação. Enquanto dança, canta, recita um poema ou conta uma velha história, o homem encontra uma maneira eficaz de aprender e ensinar. Dramatiza a existência em jogos singulares de troca de afetos e tráfego de conhecimentos. O educar nutre-se da vida, “não é uma questão de escola ou de currículo, mas de épocas e culturas” (CASTRO; FAGUNDES; FERRAZ, 2014).

Assim, celebrando os 21 anos do Grupo Griot (UEPA) e em conexão com outras Linguagens, em especial as artes, a revista Sentidos da Cultura quer neste número, tão logo, reconhecida a educação em si como gerenciadora de pluralidades, abrir espaço para autores que de modo sensível, tragam em seus textos a diversidade de diálogos entre o fazer artístico e o ato educativo. Desse modo, neste volume os textos apresentam a educação em distintas experiências: com a literatura, o cinema, a performance do narrar histórias, a poesia visual e o letramento vivido em corpos nas encantarias amazônidas.

Sendo assim, abrimos a revista com artigos que referendam o Grupo Griot (UEPA), contadores de história que, há mais de duas décadas, têm encantado o público, promovido a formação de leitores, professores e novos contadores de história, enquanto vivem o encantamento da palavra poética. A professora **Renilda Bastos** assina o primeiro artigo. A um modo autobiográfico, tece uma bela retrospectiva da história dos Griots paraenses em sua experiência enquanto fundadora do Grupo na Universidade do Estado do Pará.

Seguindo esta trajetória, **Adrine Motley** e **Keydson Emanuel** escrevem sobre vivências tecidas a partir daquilo que aprenderam/aprendem como membros do Griot. A narradora revela parte do estudo com mulheres contadoras de história e seu envolvimento com a palavra “bem dita”. O narrador fia urdiduras que nascem da profunda transformação ocorrida do contato com narrativas de origem africana.

Posteriormente, **Lourdes Gabrielli** e **Francisco Camelo** nos apresentam um instigante estudo comparativo composto por grafismos marajoaras, mexicanos, chineses e egípcios, a riqueza desses sinais e sua possível relação com a poesia visual.

E, se imagem é beleza a ser revelada, os autores **Monise Saldanha** e **Guilherme Santos**, cada um com base em experiências pessoais trazem o cinema para linhas da

revista. Ela descrevendo sua experiência, ao criar um vídeo performance, enquanto pesquisadora de poéticas afro amazônidas. Ele destecendo elos do educar por meio do cinema, primeiro como aprendiz expectador, depois como professor, multiplicando a possibilidade de levar o cinema para a sala de aula. Ambas as escritas são advindas do sensível da vida alinhado à arte.

Vida e fazer artístico também estão presentes no texto de **Fernando Farias** ao nos presentear com trechos da vida de Dalcídio Jurandir, que revelam o poeta e o crítico de Arte que foi na primeira metade do século XX, o renomado romancista paraense.

No artigo seguinte, escrito a muitas mãos **Ilka Oliveira, Márcia Carvalho, Letícia Carneiro, Carlos Jorge Paixão, Maria do Perpétuo Socorro Cardoso** cartografam poeticamente espaços de resistência: o terreiro e a escola ribeirinha, na Amazônia paraense, em que a beleza de rituais e a suntuosidade da natureza compõem paisagens vivas, pulsantes e transformadoras daqueles que as vivenciam em vias de processos educativos.

Por fim, **Raquel Minervino** nos oferta trechos de seu encantamento e aprendizado de vida, com sua “Ilha professora”, Cotijuba, espaço em que reside e trabalha enquanto educadora da rede pública. É um relato tocante da mulher, professora e habitante ínsula das paragens amazônidas.

Dessa maneira, se “a linguagem é um modo de estarmos juntos” (MATURANA, 2000) que seja, pois esta, a propiciadora de confabulações profícuas e profundas nos textos aqui trazidos, em que o aprendizado seja uma eterna descoberta em meio ao que nos toca a alma: “Minha senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!” (ROSA, 1968, p. 353).

Editores: **Renilda Rodrigues Bastos e Mailson Soares**

CASTRO, Manuel Antônio de; FAGUNDES, Igor; FERRAZ, Antônio Máximo Ferraz (org.) *Educar Poético*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

MATURANA, Humberto. *Transdisciplinaridade e Cognição*. Brasília: Edições UNESCO, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

Histórias compartilhadas: poéticas do movimento e da voz

Histoires partagées: poétique du mouvement et de la voix

Renilda Rodrigues Bastos

Universidade do Estado do Pará UEPA

Belém/PA - Brasil

Resumo

Este texto compartilha duas experiências realizadas, na Universidade do Estado do Pará (UEPA), na área das linguagens artísticas que envolveram muitas pessoas no decorrer de suas existências como discentes na Universidade, as lembranças dão conta de tempos com muitos lapsos, visto que muitos fragmentos se perderam na poeira do tempo. Desse modo, as informações aqui relatadas, dizem respeito ao Grupo de Cultura Popular da UEPA, projeto de Extensão, realizado no extinto Curso de Formação de Professores do Pré-Escolar à 4ª. Séries e ao Grupo de Contadores de Histórias da UEPA – GRIOT, projeto de extensão, do Núcleo de Culturas e Memórias da Amazônia/CUMA.

Palavras - chave: Dança; poesia; histórias.

Résumé

Ce texte a l'intention de partager deux expériences réalisées, à l'Université do Estado do Pará (UEPA), dans le domaine des langages artistiques qui ont impliqué de nombreuses personnes au cours de leur existence en tant qu'étudiants à l'Université, les souvenirs représentent des moments avec de nombreux lacunes, car de plusieurs fragments se sont perdus dans la poussière du temps. De cette façon, le Groupe Culture Populaire de l'UEPA, un projet d'Extension, réalisé dans l'ancien Cours de Formation des Enseignants du Préscolaire au 4ème. Série et le Groupe de Conteurs de l'UEPA – GRIOT, projet d'extension, du Noyau des Cultures et des Mémoires de l'Amazonie/CUMA.

Mots-clés: Danse; poésie; contes.

Introdução

Gosto de histórias e gosto desde sempre, nem sei como seria viver sem elas, sejam orais, sejam escritas, visuais... estou sempre em volta delas e elas de mim. Ser professora é ser Contadora de Histórias e ouvir as histórias dos alunos e alunas que, também, além de ouvintes, contam suas histórias e nos dizem como são, de onde vêm, seus passos e até onde podemos acompanhar. Histórias são as nossas grandes possibilidades de ensinar e aprender. No meu caso, vêm de longe, lá da infância.

Quando criança, uns seis anos mais ou menos, minhas lembranças são muito nítidas das caixas de livros que chegavam, em minha casa na cidade de Curuçá, vindas do Rio de Janeiro. Além dos livros, revistas e gibis, vinha junto uma grande carta, de mais ou menos umas dez páginas. Páginas de amor, de saudade, de coisas do cotidiano, da vida de três rapazes e uma moça.

Essas cartas, escritas em letras bem desenhadas e bonitas, eram de minha tia Leontina para minha mãe, sua irmã mais nova. As duas eram irmãs de pai e mãe, porém, jamais se conheceram. Quando minha mãe nasceu, sua irmã 17 anos mais velha já havia casado e ido morar no Rio de Janeiro. Essa é uma história linda e triste, no entanto, está aqui apenas para ilustrar o período em que eu comecei a contar histórias.

As cartas chegavam, a mamãe lia em voz alta e eu decorava. Quando isso ocorria, chegava no grupo escolar onde estudava, reunia colegas nas horas vagas e contava os assuntos das cartas como se fossem histórias inventadas por mim. Os ouvintes ficavam impressionados e eu feliz porque eles me ouviam e me respeitavam muito por causa das histórias. Ocorria sempre tudo bem, até chegar na segunda série do curso primário e a professora, grande amiga de minha mãe, perceber que nas reuniões com os alunos e alunas da turma eu falava com eles do Rio de Janeiro como se já tivesse estado lá, talvez, até inventasse algumas coisas. A professora chegou para minha mãe e relatou sobre as histórias que “inventava” sobre o Rio de Janeiro, mamãe percebeu o que acontecia e parou de ler na minha presença, afinal eram fatos da família dela.

A professora achava bonito eu contar histórias, então, me deu um livro, o primeiro que ganhei de alguém fora da minha família. Fiquei muito feliz e ela deixava eu ler para meus colegas. Livros eram algo comum, visto que duas irmãs de meu pai eram professoras e eram leitoras, bem como seus maridos. E, nós, os sobrinhos e sobrinhas éramos bem-vindos à casa delas para aproveitar de seus livros, além do que tínhamos em casa.

Minha irmã mais velha lia muito e ficava quieta com suas histórias, eu tinha necessidade de falar de tudo que lia ou ouvia, tenho certeza que, muitas vezes, fui chamada de mentirosa, porque achavam que inventava muito, principalmente, quando, na

rua em que morava, apareceu um homem muito alto, que usava uma calça *Lee*¹, dizendo que tinha desertado da guerra do Vietnã, David era o seu nome (seu Deividi, como nós, as crianças da rua, o chamávamos). Um vizinho nosso o acolheu por vários anos, o que foi bom, porque ele aprendeu a falar bem português e contava histórias dos EUA.

Nunca esqueci esse homem que depois ajudou bastante quem o ajudou. Por onde andaré o seu Deivide? É claro que eu ouvia as histórias e compartilhava sempre. Havia outras fontes, havia os livros, Tia Maria, papai, mamãe, que faziam todo o possível para que nós tivéssemos acesso à leitura, mamãe continua sendo a leitora mais proficiente que conheci. As caixas de livros que a tia mandava eram uma felicidade, além das titias, nossas professoras, nesse caso titias mesmo. Em sala de aula, eram chamadas de professoras Tereza Rodrigues Gomes e Orlanda Rodrigues Guimarães, a titia Orlanda é nome de uma escola pública em Curuçá.

Muito resumidamente, conto esses fragmentos da memória para dizer que esses caminhos fizeram-me escolher ser professora muito cedo. Fui para Belém fazer o pedagógico no Instituto de Educação do Estado do Pará (IEEP), ao terminar o curso, fui aprovada no primeiro concurso público que houve, para professora do ensino fundamental, do Pré-Escolar à 4ª série. Ainda que tenha sido uma boa aluna, afinal queria ser professora, por isso aprendia as técnicas e sabia os procedimentos didáticos, mas, devo ressaltar que foram as histórias que me salvaram quando tomei posse do cargo e fui ministrar aula para 40 crianças de primeira série.

Após a graduação em Letras, vieram o Ensino Fundamental e o Ensino Médio lembrados com carinho, caminhos repletos de histórias, de poesias, dos recortes de livros didáticos, até aportar na UEPA em 1992, local onde eu e Paulo Lima, professor da UFPA atualmente, nos encontramos e realizamos um projeto que foi importante para nossa formação acadêmica e de nossos alunos e alunas do Curso de Formação de Professores do Pré-Escolar à 4ª Série.

Duas disciplinas e um encontro

Passamos em um concurso para professor efetivo da Fundação Educacional do Estado do Pará (FEED), curso de Formação de Professores do Pré-Escolar à 4ª Série. Um curso com uma metodologia diferente das aulas instrumentais, às quais estávamos acostumados. A mais importante atividade era a pesquisa que os professores propunham em sua disciplina, os alunos eram orientados sobre conhecimentos pesquisados que depois eram socializados e as aulas instrumentais ocorriam no início do semestre.

¹ Lee é uma marca americana de jeans, produzida pela primeira vez em 1924 em Salina, Kansas.

O projeto do Curso precisava de mais espaços do que os que eram ofertados para as disciplinas, por esse motivo os professores de áreas afins ficavam na mesma sala. As salas tinham quatro mesas para quatro professores. No meu caso, ministrava a disciplina Formas de Expressão e Comunicação Humanas (FECH), que ficava na mesma sala da disciplina Recreação e Jogos, ministrada pelo professor Paulo César Lima.

Nosso encontro se deu dessa forma e o interesse por temas comuns nos levou a propormos no primeiro momento de trabalho conjunto uma Oficina de Danças Populares para nossos alunos e alunas. A parte teórica e prática. Depois, em virtude do interesse de muitos participantes da oficina, escrevemos um projeto de extensão e criamos um grupo de Danças Populares da UEPA, que, à época, chamavam de Grupo de Cultura Popular. Na verdade, era uma forma de chamarmos atenção dos futuros professores para as Poéticas Orais, quando nem tínhamos conhecimento, nesses termos, então, íamos pelo campo do Folclore, porém sem imaginar que logo à frente precisaria estudar bastante os fenômenos da voz e do corpo como performance, a partir dos estudos de Paul Zumthor. Fizemos viagens para o interior, aprendemos as formas de dançar das pessoas do interior para melhor representá-las artisticamente.

O grupo foi formado, ensaiava, aprendia e fazia muito sucesso, tivemos o auxílio luxuoso de alunos do curso de Música e do Grupo Muxinga de Couro. O projeto era tão importante para a UEPA, para o Curso, que, apesar dos espaços reduzidos, ganhamos uma sala no Castelinho para ensaios, reuniões, para guardar as roupas e indumentárias do grupo, que acabou por aprender muitas danças populares do Brasil e se apresentar em muitos espaços de Belém, do interior e até fora do Pará. Tínhamos muito apoio, afinal éramos de um Curso de dava muito valor para arte, tanto é que havia a Videoteca, um projeto pensado pela professora Joseveth Miranda, que promovia tardes de arte. Escadaria de Arte, Varal de Poesia, produção de alunos e professores colocadas nos varais. Alunos, alunas, professoras e professores se apresentavam declamando poesias, viam filmes com seus alunos, exposições de artes plásticas, o nosso Curso realmente era um diferencial na UEPA.

Todavia, os professores fizeram outros voos para voltarem melhor preparados, muitos foram fazer mestrado, outros emendaram para o doutorado, assim o curso também foi mudando e muitos projetos foram sendo deixados de lado. Infelizmente, isso ocorre bastante, a falta de continuação de projetos importantes para o desenvolvimento da pesquisa, da extensão e do ensino. O nosso era de extensão, mas estava ligado à pesquisa dos professores e ao ensino, visto que os futuros professores precisariam trabalhar todos os aspectos de seus alunos e a dança uma de suas possibilidades. Afinal:

A dança, prazer puro, pulsão corporal sem outro pretexto que ela própria é, também, por isso mesmo, consciência. Tanto a dança de um só, quanto a de casal ou a coletiva, todos os tipos de dança aumentam a percepção calorosa de uma unanimidade possível. Um contrato se renova, assinado pelo corpo, selado pela efígie de sua forma, liberada por um instante (ZUMTHOR, 2010, p. 226).

Na verdade, a dança requer as figurações do corpo em movimento, ou seja, na poética dos movimentos, acompanha a música, a poesia da música, e toda a relação que alcança uma performance poética: “[...] fundo antropológico das “canções dançadas” ou “canções de dança” de todas as culturas conhecidas, fenômeno sem dúvida primeiro de toda poesia” (ZUMTHOR, 2010, p. 227). Nesse sentido, Zumthor (2010, p. 226) nos diz que ainda que possamos dançar modernamente das mais variadas formas, estamos nos encontrando com o passado, ainda que o mundo contemporâneo sempre esteja em busca de derrotar os valores tradicionais, “a dança expande em sua plenitude, qualidades comuns a todos os gestos humanos”.

Naqueles tempos, início dos anos 1990, líamos sobre a dança que precisaria ser muito parecida com aquela dançada por nativos em seus espaços, ou seja, quanto mais próxima ao nativo mais importante para ensinarmos seria, a nosso ver. Porém, ainda que toda dança esteja plantada na tradição, e a tradição é movente, a movência é realizada, porque o momento é outro, os tempos são outros, os poetas são outros. Então, hoje olho para aqueles tempos e via que estávamos mais ligados ao que era mantido de uma performance para outra, hoje prestaria atenção nas mudanças que ocorrem e nos mostram as atualizações poéticas do movimento. As vestimentas, as indumentárias... tudo que o corpo carrega tem relação com os valores que a performance alcança e desenha no espaço e no tempo.

Um projeto feito para alcançar os olhos de quem apreciava e movimentar a poesia corporal de nossos alunos, alunas e os nossos, porque nós – eu e Paulo – participávamos como dançarinos. Eu, às vezes, o Paulo Lima sempre, porque os homens eram mais difíceis de participarem de nosso projeto. A pesquisa das músicas, das danças, os ensaios, as roupas e acessórios, tudo no começo era estudado por nós dois, proposto ao grupo, passado algum tempo os membros do grupo se tornaram autônomos, se precisasse ir algum lugar se apresentar iam os que tinham disponibilidade, faziam as agendas que precisavam casar direitinho com todas outras atividades deles e nossas.

Em 1994, meu último ano da UEPA, tive oportunidade de vivenciar eternos momentos em minha vida. Um deles, foi ter a satisfação de ter participado do grupo de Cultura Popular da UEPA, com colegas do Curso de Formação de professores de séries iniciais (na época) de vários semestres. Pude realizar em prazer intrínseco do meu ser, que é arte de dançar, com vivências corporais, expressão e estudo da cultura popular regional. Lembro bem de atividades externas que aconteceram, como apresentações diversas como no Curro Velho, na Praça da República, Centro Comunitário na Cidade Nova, entre tantos outros momentos de aprendizado e construções do grupo. Todos os momentos foram ímpares, coordenados pelos professores Paulo Lima e Renilda Bastos que fizeram acontecer juntamente com uma equipe coesa e

harmoniosa de acadêmicos do curso, que foi alinhavado como um marco histórico de minha vida pessoal, acadêmica e profissional (Mariza Barbosa Pessoa de Oliveira, 2022).

Como a professora Mariza Oliveira, outras pessoas falam com saudade de um tempo de muitos encontros e aprendizados para todos nós que participamos do Grupo e da alegria e companheirismo, além do conhecimento que construímos juntos, da amizade, da torcida de um pelo outro e da continuação de nosso trabalho nos profissionais que ajudamos na formação em FECH e Recreação e Jogos. Ou como nos diz a professora Livia Faro:

O Grupo de Cultura Popular da UEPA foi mais um e o mais importante encontro com as Artes na jornada no Curso de Formação de Professores para o Pré-escolar até a quarta série do Ensino Fundamental. O curso tinha de um modo muito particular de organização curricular e isso movia espaços físicos e sociais efervescentes de artes. Tinha 17 anos, quando veio o convite para integrar o grupo em momento muito bonito realizado com frequência no hall do bloco onde nosso curso se realizava. Eram as tardes lítero-musicais, organizadas, se não me falha a memória, organizadas pelas professoras e professores de Formas de Expressão e Comunicação Humanas e Ludicidade e Recreação. O ambiente naquele dia estava muito colorido, livros de poema e Literatura Infantil que nunca havia tido acesso. De repente, ouvimos (eu e as demais pessoas no hall) ruídos pouco comuns no andar de cima, fomos nos aproximando da escadaria, quase como uma miragem os professores Renilda e Paulo descendo as escadas dançando Lundu e declamando poemas. Minha memória tratou de guardar misturando música, batuque, as vozes que anunciavam os poemas de tanto que era impossível separar todos aqueles estímulos estéticos. A tarde rolou lúdica como sempre: leitura, apresentações musicais, dança, teatro e nesse contexto a ampliação do grupo de Cultura. Da minha turma aceitamos de imediato e com entusiasmo eu, Daniele Calandrini, Márcio Felipe Maia, Dionilda Lacerda, Cléia Santos compor o Grupo, no primeiro semestre de 1993. Nos 4 anos seguintes o grupo se consolidou como grupo de pesquisa e extensão, com um projeto bonito de estudos, ensaios, viagens de pesquisa de campo. Saímos dos primeiros encontros no hall do prédio, para o prédio anexo onde ficava a Videoteca (onde hoje encontra-se o prédio do mestrado e doutorado) e na sala de vídeo, afastávamos as cadeiras e ensaiávamos. Cada dança, contudo, era estudada as histórias/História a elas relacionávamos a leitura do corpo, fazíamos laboratório de expressão corporal, assistíamos vídeos sobre danças, os seus municípios de “origem”, líamos poemas, recortes de jornais antigos, textos acadêmicos. Assim, até chegarmos à montagem coreográfica um longo caminho de produção de sentidos era percorrido por cada dançarino e músico. Não dançávamos, por exemplo, Lundu Marajoara sem ler Batuque de Bruno de Menezes; não dançávamos Retumbão, sem conhecer a importância da Capitoa da Festa da Marujada, sem compreender o significado do Santo Preto para aquela comunidade; não dançávamos Pretinha D'Angola sem conhecer a História do Bairro do Umarizal, e os caminhos que a população negra fazia na Belém de muitos séculos antes; não dançávamos Boi Bumbá sem ler Câmara Cascudo e Waldemar Henrique. O Grupo foi se constituindo na alegria do encontro e com bases importantes da pesquisa naquela época. Os encontros, como é possível ver, não se restringiam a ensaios, embora essa prática fosse importante para nós, cada reprodução das danças se ancorava em todas essas vivências que iam, e somente agora entendo, constituindo cada movimento nosso fazendo-os plenos de sentido. Esse modo de fazer nos possibilitou uma visibilidade diante de Grupos em Belém que faziam dança de tradição Amazônica. Havia um diferencial que nos proporcionava reconhecimento e respeito dos grupos mais antigos da cidade. Especialmente para mim, o grupo trouxe um acordar das primeiras experiências com a pesquisa de campo, ainda na adolescência. Aprender a ouvir os intérpretes; participar com profundo respeito aos cotidianos e às vozes de comunidades tradicionais,

compreender a importância daquelas manifestações artísticas para aquelas comunidades e para nós que as estudávamos, como no caso dos Mestres da Cultura Popular na festa do Çaire/Sairé, em Alter do Chão e Marujada em Bragança foram experiências acadêmicas, estéticas e humanas que me formaram e contribuíram a ser quem sou pessoal e academicamente (Livia Faro, 2022).

O testemunho da professora Livia Faro toca muitos caminhos percorridos pelo grupo, memórias de uma pessoa que desenha fenômenos do passado com o olhar do presente, memórias individuais nutridas a partir dos diversos fenômenos vividos pelo grupo com o qual ela conviveu e contribui para as nossas próprias lembranças, como nos diz Maurice Halbwachs (1990), ao que chamou de “comunidade narrativa”, ou seja, essa memória alcança a memória coletiva e tem papel imprescindível de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo que compartilhou tantas atividades lúdicas, acadêmicas e poéticas. A narrativa de Livia complementa e suscita muitas lembranças minhas que estavam adormecidas. As histórias habitam a nossa memória, nos mostram tempos e lugares, além de mostrar as vozes coletivas de um grupo inteiro revelando traços fundamentais de nossas experiências.

Nesse aspecto, posso ressaltar ainda que, enquanto a memória social pertence a toda uma sociedade, a memória coletiva nos fala de grupos determinados no tempo e no espaço, “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo e este lugar mesmo muda segundo as relações que eu mantenho com os meios” (HALBWACHS, 1990, p. 77).

Este é um texto de memória sobre um grupo, porém, as narrativas de duas pessoas que viveram a experiência das poéticas do corpo em suas várias possibilidades trazem à tona algo que estava um pouco esquecido na história de minhas atividades tão queridas e tão importantes para minha formação como professora e coordenadora do Grupo, junto com o professor Paulo Lima, nós dois trazíamos na bagagem de experiências o fato de ter o signo das danças populares no corpo. Particpei do Grupo Folclórico do IEEP, na adolescência e o Paulo Lima já havia dançado em vários grupos, além de ser uma pessoa ligada à arte da dança em suas várias formas. Se isso não tivesse feito parte de nossas vidas não saberia dizer de que forma seria o nosso encontro.

Em 1994, meu último ano na UEPA tive oportunidade de vivenciar eternos momentos em minha vida. Um deles, foi ter a satisfação de ter participado do Grupo de Cultura Popular da UEPA com colegas do curso de Formação de Professores de séries iniciais (na época) de vários semestres. Pude realizar um prazer intrínseco do meu ser, que é a arte de dançar, com vivências corporais, expressão e estudo da cultura popular regional. Lembro bem de atividades externas que aconteceram, como apresentações diversas como no Curro Velho, na Praça da República, em um centro comunitário da Cidade Nova, entre tantos outros momentos de aprendizado e construções em

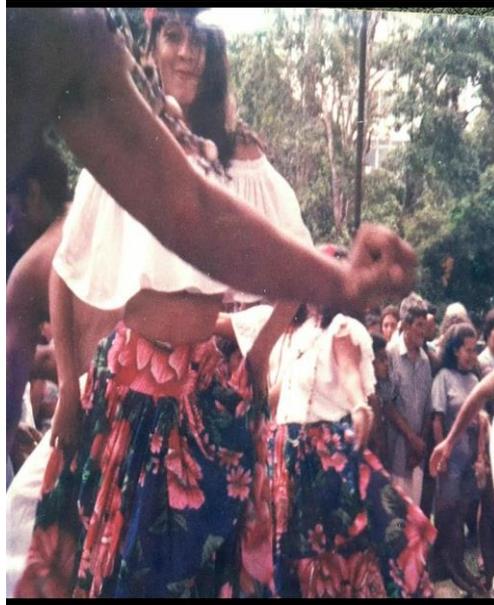
grupo. Todos os momentos foram ímpares, coordenados pelos Professores Paulo Lima e Renilda Bastos, que fizeram acontecer juntamente com uma equipe coesa e harmoniosa de acadêmicos do curso, que foi alinhavado como um marco histórico em minha vida pessoal, acadêmica e, também, profissional. Recortes fotográficos que estão gravados em Full HD em minha memória para SEMPRE... (Mariza Barbosa Pessoa de Oliveira- Professora do Atendimento Educacional Especializado /SEMEC e Coordenadora Pedagógica / Seduc.14/ 01/ 2022).

Nomes dos componentes do Grupo

Criadores e Coordenadores do Grupo: Professor Paulo César Lima e Profa. Renilda Rodrigues Bastos. Dançarinos: Adriana Simões, Ana Karla Magalhães, Ana Cláudia Lopes, Carlinho, Carmem, César, Cléia Santos, Daniela Calandrini, Dionilda Ferreira, Elizabeth Cunha, Francilena Paranhos, Inês Ribeiro, Lívia Cristina Araújo, Márcio Felipe Maia, Mauro Oliveira, Marluce Gato, Nazaré Sacramento, Rosevone Nicolai Brito, Rubens, Sérgio Renato Pinto, Silmaria Santos. Músicos: Eraldo Lobo, Rosinaldo Rabelo, Júnior Lacerda, Nazareno Martins, Naldo, Mauro, Juninho.



Alguns momentos do Grupo, acervo dos componentes do grupo. Fonte: arquivo pessoal



Alguns momentos do Grupo, acervo dos componentes do grupo. Fonte: arquivo pessoal

GRIOT: Grupo de Contadores de Histórias da UEPA

As histórias recontadas,
Não têm fim, nunca terão.
Toda vez que alguém contá-las,
Outras faces mostrarão.
Na pauta de cada conto,
Introduzindo um só ponto,
Outros contos nascerão.
Jamais permita que um conto
Um dia venha morrer!
Reúna um pouco de sonho
Aos momentos de prazer:
Conte um conto, aumente um ponto,
Invente o próprio viver!

Seja um contador de histórias,
Inventor de alegorias,
Que este mundo, grave, anseia
Um pouco de fantasia.
Escreva uma história alegre
Inspirada na poesia.
Rasgue as cortinas da noite,
Abra as porteiras do dia!
(Antônio Juraci Siqueira)

Era o ano de 1999, chegando de volta à UEPA, após um longo período, para ser mais explícita, quatro anos e meio, tempo do mestrado em Teoria Literária (UFPA), tempo de duas moléstias muito graves, das quais me curei por verdadeiro milagre e muita luta. Voltei em agosto de 1999, segundo semestre e a disciplina Formas de Expressão e Comunicação Humanas, minha cadeira de concurso, foi a mesma que assumi na volta. Uma turma marcou esse retorno e o nascimento do projeto Contadores de Histórias da UEPA. Faz parte da minha prática acadêmica, conversar muito com alunas e alunos nas primeiras aulas. Falo um pouco de mim, apresento cada unidade da disciplina, como serão as avaliações, do que eu gosto, do que me irrita em sala de aula. Gosto que se apresentem, pergunto sobre suas leituras, sobre suas histórias...

Nessa turma do segundo semestre, pedi que me contassem a história de seus nomes, dos livros que leram, das histórias que ouviram quando crianças. Eu gosto de grupos, e, ao sair para o mestrado, deixei um grupo formado e que trabalhou muito bem sem mim, agora teria oportunidade de formar um outro grupo de Contadores de Histórias, visto que já coordenava um projeto chamado Contadores Itinerantes, pensado e escrito pela professora Socorro Simões na Universidade Federal do Pará (UFPA), mais voltado para as leituras de narrativas recolhidas pelo projeto Imaginário nas Formas narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense (IFNOPAP). Esse que criei na UEPA tinha diferenças do outro, porém ambos tinham a preocupação de formar leitores.

Assim, perguntei na sala, depois de algumas aulas, quem gostaria de fazer oficina de leituras para a criação de um grupo de contadores de histórias e foi assim que tudo começou. Vieram alunos e alunas do Curso de Formação de Professores do Pré-Escolar à 4ª série. Fazíamos leituras, decorávamos os repertórios de variados textos da Literatura universal, textos ditos infantis... à escolha deles e delas. Técnicas de respiração, de memorização, trabalho de corpo para melhorar a performance sem que houvesse a intenção de alguém ficar igual ao outro. A naturalidade dos participantes com os textos era respeitada, principalmente, porque não seria objetivo ser um grupo de espetáculos, mas de extensão preocupado com a leitura, com o compartilhar a palavra guardada no corpo, compartilhar, tirar das folhas dos livros e levar em frente.

Afinal, contar histórias é a arte de contá-las sempre, de novo. E essa arte pode se esvaír se histórias não forem recontadas, assim pensava Walter Benjamin. A

preocupação com a morte da narração tinha/tem uma justificativa real, se pensarmos que vivemos numa era de rápidas informações. Por isso, lutar contra a morte da narrativa é lutar contra a massificação do sujeito, é o que nos ensina Benjamin (1993) em seu famoso ensaio “O Narrador”. E pensando nisso, fomos em frente, lemos Benjamin e lemos juntos muitos textos que nos diziam da importância do Contador de Histórias, talvez, não mais como pensava Benjamin.

E escutávamos, memorizávamos e contávamos como se fosse mesmo uma faculdade quase que natural das culturas dos povos. Nosso contador estudava e aprendia a memorizar (decorar = passar duas vezes pelo coração) para compartilhar com as pessoas em vários espaços, em nosso caso, nas escolas públicas. No ano 2000, nas primeiras aulas, percebi um grupo de alunas que gostava de contar histórias, elas tinham repertórios e alegria ao falar de suas leituras e, assim, aceitaram, várias delas, ao serem convidadas a participar no Grupo de Contadores de Histórias da UEPA, que ganhou o nome de Griot, nome pesquisado pela professora Josebel Akel Fares que sempre dá seu apoio ao trabalho do Grupo.

Encontrávamo-nos uma vez na semana para estudos, escolher e decorar repertórios. O grupo se apresentava bastante, era muito conhecido, o que fazia a demanda de apresentações ser grande e o grupo, tendo bastante membros, às vezes, era dividido, para não prejudicar nenhuma das atividades da graduação. Cada um que entrava passava por todos os rituais da preparação para ser um contador de histórias. Assim sendo, o grupo foi fortalecido pelo trabalho em processo sempre e o resultado excelente. Em 2005, eu fui aprovada no doutorado em Antropologia da UFPA e precisei me ausentar. Os membros do grupo, já formados e fazendo especialização, deram continuidade ao trabalho, agora vinculados ao Grupo de Culturas e Memórias da Amazônia (CUMA), que havia sido criado em 2003, passando à condição de Núcleo de Culturas e Memórias e Memórias da Amazônia, do qual o Griot faz parte, também como um grupo de pesquisa do Núcleo.

No entanto, os participantes do Griot foram passando em concursos, se organizando em seus empregos e o grupo foi deixando o espaço da Universidade, cada Griot fazia em suas escolas e suas aulas o seu papel de contador de histórias, de vez em quando, o grupo se reunia para algum evento. Ficou esse vazio. Minha vida estava completamente repleta de atividades acadêmicas do doutorado, visto que não tive possibilidade de ficar completamente afastada para estudar. Continuei pesquisando sobre as Poéticas da Voz, performance, narrador, literatura e tudo que envolve esse mundo das histórias e dos contadores e, assim, que voltei para a UEPA, comecei a pensar em continuar o trabalho com o Grupo Griot e para isso abri vagas em oficinas para novos contadores de histórias.

O curso de Formação de Professores não mais existia, minhas disciplinas eram as Literaturas ministradas no Curso de Letras, então as oficinas para contadores de histórias envolveram os alunos e alunas de Letras e assim nasceu, em 2011, o Griot nova geração. O projeto “Griot: em prosa e verso” foi aprovado na chamada de projetos de extensão da UEPA (2011), mas sem verbas. Mesmo assim, as oficinas foram realizadas e o grupo Griot foi recriado. Em verso e prosa, o novo Griot acabou se transformando numa referência. Como nos diz a professora Carla Melo ao falar de seus mergulhos de memória – Griot.

Do tempo de se inscrever rememoro aquele 2012 meu encontro com o Grupo de Contadores de Histórias da UEPA-GRIOT. Digo sempre que o Griot me abriu várias portas. Dedico toda aprendizagem através dele que consegui estágios, bolsas de pesquisa, aprovação em entrevistas, construções sólidas no campo da docência. Caminhos que teci desde os primeiros encontros com o projeto Contadores de Histórias. De noites de encantamento, na primeira oficina me descobri apaixonada pelo poema Balada do amor através das idades, de Carlos Drummond de Andrade. Foi o primeiro poema de meu repertório, do começo de uma relação com o Griot. Depois deste muitos me atravessaram, na pele, no coração, nas cicatrizes, nas quedas, naquilo que não se quebra, nas marcas e entre a memória uma palavra que não se perde. Ouvi muitos poemas, nem todos os meus, naquela ocasião, para montar repertórios para as apresentações. Aprendi tanto a ouvir e memorizar os poemas do grupo que recebi o título carinhoso de memória de elefante. Tornei-me a memória do Grupo. Além dessa experiência, tive a oportunidade de coordenar algumas apresentações que aconteciam nos fins de semana. Nessa ocasião, o Griot foi, por um tempo, presença marcante nos matinais sábados do Centro Cultural SESC BOULEVARD. Tínhamos compromisso com as crianças que nos assistiam. Levávamos muitos poemas e nossas palavras mágicas que começavam com “vamos brincar de Poesia?” As histórias, as crianças, seus olhos atentos numa unívoca relação com a palavra poética. Foram tantos temas, repertórios e pessoas que estiveram conosco sentindo o mesmo frio na barriga, os olhares cúmplices, as palmas, o mesmo amor pela poesia. Entre tantos trabalhos tenho como guardados no meu afeto As Poéticas da Amazônia, apresentação que nos rendeu uma gravação em vídeo no Ver - o - Rio para representar o SESC BOULEVARD, na categoria Literatura evento SESC AMAZÔNIA DAS ARTES. Fomos o primeiro lugar. Com o mesmo repertório nos apresentamos no evento A noite é uma palavra, no CENTUR, nessa ocasião a primeira geração de GRIOTS se uniu com a segunda e foi uma grande celebração. Das apresentações nas escolas, nos palcos, nas salas de aula, recordo o saber, um sentir, uma saudade, o corpo do outro, o silêncio insubmisso, a palavra contada. Uma alegria de ter partilhado tantos momentos afetuosos no Grupo Griot (Carla Melo, 02/ 2022).

O testemunho de Carla dá um panorama do quanto o Griot se firmou, muitos alunos e alunas fizeram as oficinas e acabaram por fazer parte do Grupo. Mais tarde, o Grupo pesquisou muito e ministrou oficinas para crianças e professores, na capital e no interior do estado, ou seja, contribuiu bastante para a formação de novos leitores e novos ouvintes.

O objetivo do Grupo mudou no decorrer dos tempos, da preocupação com a formação de leitores, passou a ser com os ouvintes e suas narrativas, além de suas leituras. Vários Trabalhos de Conclusão de Curso foram realizados estudando as práticas do Griot,

além da Dissertação de mestrado da Contadora de Histórias Adrine Motley que é do Grupo.

Como nos informou a professora Carla, membro do Griot, os Griots se reuniram e fizemos vários trabalhos juntos e continuamos querendo dar voz à poesia inscrita nos livros, mas uma pedra apareceu no meio do caminho, pelas circunstâncias não conseguimos juntar as pedras e fazer um castelo, como nos ensina Fernando Pessoa, então, após uma *live* por causa da pedra/pandemia, nos demos um tempo, mas não ficamos longe da poesia, da Literatura, somos todos professores. Então, o Griot continua sendo em cada um de nós, até que consigamos nos reunir de novo. Até antes da pandemia era muito comum perceber nos espaços da UEPA o grupo ensaiando, ou fazendo oficinas com professores do estado e de escolas particulares, promovendo Colóquios com outros grupos. Atualmente, grupos proliferaram no Pará, o que é muito importante para o estado, afinal as crianças quase já não escutam histórias em suas casas e os grupos, cada um de sua forma, propõem atividades que são muito interessantes para seus ouvintes.

O ano era 2013, depois do convite de uma colega de sala que fazia parte de um grupo de contadores de histórias, me vi sentado na plateia do Centur e pela primeira vez ouvi aquelas vozes potentes me apresentando a um mundo imenso e cheio de poesia. Essa poesia me invadiu sem pedir licença. Foi a primeira vez que me via frente a palavra contada com aquela performance e não demorou muito para eu estar encantado e, de alguma forma que até hoje não sei explicar, me vi pedindo para participar daquele grupo, mesmo sendo uma das pessoas mais tímidas do mundo. Depois de decorar o texto que mais me marcou naquela apresentação, Poema e Fuga em Ré Menor de Ruy Paranaatinga Barata, pedi para ir a uma reunião do Grupo Griot e ali se deu o meu primeiro passo nessa jornada de aprendizado e amor pela palavra poética. Não consigo mensurar o quanto as experiências vividas com essa arte, com o Grupo Griot e os laços formados entre os membros puderam me fazer crescer e florescer (Rodrigo Joventino, 02/ 2022).

Sobre os contadores de histórias, devo ressaltar o quanto sempre tiveram uma importância muito grande nos mais variados lugares do mundo. Na Rússia, todo/a professor/a é necessariamente um/a contador/a de histórias.

Na França e outros países europeus, os contadores de histórias, além de contar histórias de memória, usam o livro como suporte de sua *performance*, são profissionais reconhecidos e na luta sempre por direitos de estarem nos espaços com boa remuneração. Os contadores de histórias tudo fazem para “nutrir” o imaginário das pessoas independente de sexo ou idade. Nesse país, desde os anos 1990, os contadores de histórias pleiteiam a regulamentação da profissão, luta ultrapassada e já em outros passos.

Na África, existem os Griot que além de suas performances com os ouvintes, eles guardam a História dos lugares, das pessoas, dos fatos importantes... Tudo de memória, quando o Griot envelhece ele prepara seu um herdeiro artístico. Quando morre um Griot é como se uma biblioteca fosse incendiada, pois eles são a própria biblioteca ambulante.

No Brasil, até os anos 1930, contadores e cantadores recitavam, cantavam e contavam histórias em praça públicas, casas de família, em escolas. Nas casas, a leitura era feita em voz alta para que todos tivessem acesso às histórias lidas. Essas práticas foram se perdendo, ao longo do tempo, por diversos motivos. Já nos anos 1990, começaram a surgir contadores de histórias urbanos formados no seio das universidades e de outras instituições. A diferença dos contadores natos, por assim dizer, que de ouvido aprendiam histórias, numa prática muito comum, para um contador de histórias cuja formação é realizada nas universidades, por exemplo, é que esse último precisa ler muito, pesquisar e se exercitar permanentemente, principalmente, em virtude da preocupação com o repertório artístico necessário. Nesse caso, não é só decorar o conto ou um poema e recitar, é, na verdade, um trabalho de exercício de memória dos textos, é preciso decorar, sorver as palavras, para que elas possam voltar, para os ouvintes, em voz e gestos.

Atualmente, a voz já consegue ter o seu espaço de novo, haja vista os muitos estudos voltados para a prática do ouvir e do contar histórias, bem como para os estudos da memória de quem conta e de quem ouve, além de outros temas relacionados à questão do ouvir e do contar histórias como prática cultural e artística. Contar histórias é como acender dentro de nós várias “fogueiras invisíveis”, momento de reencontrarmos nossos mitos, nossos contos, pessoas queridas, vozes saudosas de nossa infância, fogueiras que, longe do saudosismo, nos ajudam a enxergar construções de culturas várias. Um contador jamais substituirá o livro. Na verdade, hoje se conta histórias para formar leitores, para ouvir as vozes do outro. Um contador urbano se forma leitor para poder ser um contador de histórias. Uma forma de leitura que chama para outra e essa é a intenção.

O desafio de trabalhar com a voz e o gesto, em performance, em texto vivo é estimulante e difícil para quem precisa aprender a fazer isso com a naturalidade e entrega. Contar e ouvir história dando vida a elas, ao texto e a nós professores e, principalmente, por meio de nossa palavra proferida, criar eco em nossos alunos e nossas alunas para que eles e elas, também, possam, como os grandes contadores/as de histórias, contribuir com a longa memória cultural da humanidade que é tecida há milênios pela voz e pela letra num dinâmico intercâmbio que desenha mundos através da palavra.

Acreditando que a palavra pode chegar ao ouvinte-leitor via texto oral é que, no Brasil, vem se tornando prática na formação de contadores de histórias. As universidades vêm criando grupos de professores que estudam a prática de contar histórias, a narrativa oral, a memória e a *performance* dos contadores de histórias.

O Griot é uma referência reconhecida por outras instituições. Na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), há o Geo Tales, criado pela professora e paleontóloga Luiza Ponciano, inspirada pelo Griot. Estive na universidade ajudando na

implantação do grupo, desenvolvendo oficinas de performance e leitura. A professora e seu grupo trabalham com poemas e temáticas relacionadas à Paleontologia.

Nesse sentido, a preocupação foi sempre propiciar aos alunos e às alunas a possibilidade de conhecerem o valor da expressividade do corpo, do lúdico, da narrativa, da poesia, além da formação de leitores, ou seja, formar leitores – contadores de histórias por meio de um trabalho “artesanal” de voz / gesto e pensar a narrativa dos ouvintes. Como não nascemos com o talento de Sherazade, ou seja, não somos contadores “natos” nem aprendemos a exercitar nossa voz e nossos gestos, tivemos que aprender fazendo os exercícios necessários para dar voz/vida aos textos. Por isso, as oficinas semanais de jogos, de memória, exercícios dramáticos e verbais. Sessões de leitura para conhecimento dos mais variados textos literários e outros que eram (re)criados pelo grupo. Repertórios de textos clássicos da Literatura Universal, mitos, lendas, contos dos mais variados povos para que o grupo pudesse compreender que códigos culturais universais se relacionam com os códigos culturais brasileiros/paraenses. Sem esquecer que o compromisso do Griot é com a palavra compartilhada, sem ilustrações.

Como prometi escrever neste texto sobre dois trabalhos acadêmico-artísticos, preciso cumprir a promessa, já afirmando que essas narrativas não abarcam o vivido, são memórias do outro século, além do que este espaço não daria para todas as minhas lembranças, porém, meu objetivo é socializar sobre esses projetos que foram tão importantes para quem deles participou e para UEPA, nome levado a todos os lugares por onde os grupos andaram, sobretudo, que foram tão importantes para minha formação pessoal/acadêmica, bem como para todas as pessoas envolvidas.

Se a memória não me falha...

Componentes do Grupo de Contadores de Histórias da UEPA – GRIOT (1999) - Aluísio Freitas/ Dia Favacho/Núbia/ Sheila Patrícia/ Rita de Cássia.

(2000) Ana Cláudia Moscoso/ Adrine Motley/ Alessandra Dias/ Andréa Barros / Ellen Rose Bahia/ Simone Salgado/Keydson Costa/ Rosalina Henrique / Paulo Roberto Felipe (falecido).

(2012) Adriana Moraes/ Andreza Alcolumbre/ Byron Brasil/Carla Vasconcelos/Jéssica Melo/Edne Maués/Raquel Minervina/ Mayara Cristini Rodrigues/Mayara Keline Barros/Mara Almeida/ Romário Aíres/Paulo Franco, Larissa Sarmiento.

(2013) Caroline Oliveira/Rodrigo Joventino.

(2018) Micheline Miranda/ Paulo/ Ana Beatriz Torres/ Heduarda Pompeu/ Isabelle Pantoja/Breno Oliveira/ Cintia Souza.

Alguns poemas e de histórias que fizeram parte do repertório do Griot:

Motivo – Cecília Meireles

A princesa e o cavaleiro Mário – autor anônimo

Dona Baratinha – autor anônimo
Morte e Vida Severina – João Cabral de Melo Neto
Evangelho segundo Mateus – adaptação de texto bíblico
Mensagem aos Bruxos – Antônio Juraci Siqueira
Mãe Preta – Bruno de Menezes
Quarto Canto Fragmento 1- João Jesus Paes Loureiro
Tempo de Menino – Dalcídio Jurandir
Poema e Fuga em Ré Menor- Ruy Paranatinga Barata
Similitudes – Antônio Tavernard
Sortilégio – Adalcinda Camarão.
Casa que já foste minha- Maria Lúcia Medeiro.
Boto – Maestro Izoca
Eu, Boto – Antônio Juraci Siqueira
Curupira – Waldemar Henrique
Uirapuru – Waldemar Henrique
Cobra Grande – Waldemar Henrique
Matinta - Antônio Tavernard
Matinta – Eneida
Boi Bumbá – Waldemar Henrique
Pauapixuna – Ruy Barata e Paulo André Barata
Foi Boto Sinhá – Antônio Tavernard
Poema de Sete Faces – Carlos Drummond de Andrade
Com Licença Poética – Adélia Prado
Até o Fim – Chico Buarque de Holanda
Cala Boca Bárbara – Chico Buarque de Holanda
Geni e o Zepellin – Chico Buarque de Holanda
Mãos Dadas – Carlos Drummond de Andrade
José – Carlos Drummond de Andrade
José – Adélia Prado
Balada do Amor através das Idades – Carlos Drummond de Andrade
O amor bate na aorta – Carlos Drummond de Andrade
As Cem Razões para Amar – Carlos Drummond de Andrade
Gota D'água – Chico Buarque de Holanda
Os Ombros Suportam o Mundo – Carlos Drummond de Andrade
Congresso Internacional do Medo – Carlos Drummond de Andrade
A Flor e a Náusea – Carlos Drummond de Andrade
Dona Doida – Adélia Prado
Canção para os Fenômenos da Alegria – Thiago de Mello
Estatuto do Homem – Thiago de Mello
Faz Escuro Mas Eu Canto – Thiago de Mello
Amar – Florbela Espanca
Vou-me Embora pra Pasárgada – Manuel Bandeira
Divino Maravilhoso – Caetano Veloso
Como Nossos Pais – Belchior
Confesso que Vivi – Pablo Neruda
Auto do Círio – Bendito Monteiro

Um menino chega ao mundo – Thiago de Mello
Poema de Natal Quase de Amor – Thiago de Mello
Tecendo Amanhã – Thiago de Mello
A Rosa de Hiroshima – Vinícius de Moraes
Língua – Caetano Veloso
Convite – José Paulo Paes.
A Arca de Noé – Vinícius de Moraes.
Menina Bonita do laço de Fita – Ana Maria Machado.
Ou isto ou Aquilo – Cecília Meireles.
Leilão no jardim – Cecília Meireles.
A foca – Vinícius de Moraes.
O pato – Vinícius de Moraes.
O menino que carregava água na peneira – Manoel de Barros.
Paca, tatu, cutia não – Antônio Juraci Siqueira.
O menino azul – Cecília Meireles.
Até as princesas soltam pum – Ilan Brenman
Chapeuzinho Amarelo – Chico Buarque.
Divino Maravilhoso – Caetano Veloso
É proibido Proibir – Caetano Veloso
Hora H – Antonio Juraci Siqueira
Igual Desigual – Carlos Drummond de Andrade
Caso do Vestido – Carlos Drummond de Andrade
(...)

Alguns momentos do GRIOT



Foto 1 e Foto 2-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2-Acervo de Memórias Griot



Foto 1-Hall do auditório da UEPA. Foto 2- Café Literário-Barcarena-PA-Arquivo pessoal de Carla Melo



Foto 1 e Foto 2- Auditório do CENTUR- Acervo do I Encontro de Contadores de Histórias



Foto 1- Apresentação Poéticas da Amazônia/SESC Boulevard. Foto 2- Apresentação Nazaré em todo canto- Espaço São José Liberto- Acervo pessoal de Carla Melo



Foto 1- Nazaré em todo canto- Espaço São José Liberto. Foto 2- Auditório do CENTUR- Acervo de Memórias Griot



Foto 1- Apresentação em sala de aula. Foto 2- Sesc Boulevard- Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e foto 2- Apresentação Vamos Brincar de Poesia- SESC Boulevard- Acervo pessoal Carla Melo



Foto 1- Hall de entrada do Teatro SESC Boulevard. Foto 2- Ver o Rio- Gravação em vídeo de Poéticas da Amazônia- Acervo de Memórias Griot



Foto 1- CENTUR. Foto 2- Auditório Paulo Freire-UEPA- Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- Bastidores/ Camarim- SESC Boulevard- - Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- Apresentação Poéticas da Amazônia-SESC Boulevard-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- Apresentação Poéticas da Amazônia-SESC Boulevard-Acervo de Memórias Griot



Foto 1- Academia Curuçaense de Letras, Artes e Ciência. Foto 2-SESC Boulevard-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- Apresentação Poéticas da Amazônia-SESC Boulevard-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- Auditório SESC Boulevard-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- 15 Anos do Griot- SESC Boulevard-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- Sala de Recitais- UEPA-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- 15 Anos do Griot SESC Boulevard-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- Performances-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2- Oficina Contadores de Histórias Griot- UEPA-Acervo de Memórias Griot



Foto 1 e Foto 2-Acervo de Memórias Griot

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FARO, Livia Araújo. **Testemunho**. 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São. Paulo: Editora Revistas dos tribunais. Ltda, 1990.

JOVENTINO, Rodrigo. **Testemunho**. 2022.

PESSOATO, Mariza. **Testemunho**. 2022.

MELO, Carla. **Testemunho**. 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

SOBRE A AUTORA

Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos Doutora em Antropologia (UFPA). Mestre em Teoria Literária (UFPA). Especialista em Literatura Infanto Juvenil (PUC / MG). Graduada em Letras e Artes (UFPA). Professora Adjunto IV da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Ministra as disciplinas: Literatura Brasileira, Literatura Infanto juvenil, Literatura Portuguesa, Estudos Literários. É professora dos cursos de Especialização nas áreas de Letras, Artes da UEPA. É Professora permanente do Mestrado Profissional em Letras (UEPA). Membro do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA/ UEPA) e do IFNOPAP/UFPA. É Líder e criadora do Grupo de Pesquisa Contadores de História - GRIOT, que estuda a História dos Contadores Tradicionais e Contemporâneos e seus movimentos no Brasil (CNPQ), grupo ligado ao Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA). É membro do Núcleo de Pesquisa de Língua e Literatura - UEPA. Professora Colaboradora do Projeto de extensão GEOTALES da UNIRIO. É membro da Academia Curuçense de Letras, Artes e Ciências - ACLAC. É membro permanente do GT Literatura Oral e Popular (Poéticas Oraís) da Associação Nacional de Pós-Graduação de Letras e Linguística – ANPOLL. E-mail: renildabastos@hotmail.com

A memória narrativa de mulheres contadoras de histórias

The narrative memory of women story tellers

Adrine Motley Santana

SEDUC

Belém/PA-Brasil

Resumo

Este artigo é parte integrante da minha dissertação de mestrado intitulada “Memória e narrativa na voz de contadoras Itinerantes e Griots” (2015). Neste texto, apresento apenas a pesquisa feita com as mulheres que contam histórias no grupo Griot da Universidade do Estado do Pará. Mulheres essas que falam sobre suas memórias de infância e de vivência no grupo. Destaco a figura da mulher como contadora de histórias, categoria na qual estou incluída, dando ênfase à importância do narrar como elemento constituinte da vida humana. Tendo como base teórica para esta escrita estudos das Poéticas da Oralidade (ZUMTHOR, 1997), a categoria narradora (BENJAMIN, 2012) e a arte de contar histórias (PRIETO, 1999), dentre outros. Assim, o artigo segue a um modo de relato em que conto parte da pesquisa realizada e o encantamento com a palavra poética.

Palavras chave: Mulheres; Contadoras de história; Grupo Griot.

Abstract

This article is part of my master's thesis entitled “Memory and narrative in the voice of itinerant storytellers and Griots”. In this text I present only the research carried out with women who tell stories in the Griot group at the Universidade do Estado do Pará. These women talk about their childhood memories and experience in the group. I highlight the figure of the woman as a storyteller, a category in which I am included, emphasizing the importance of narrating as a constituent element of human life. As theoretical basis for this writing I chose studies of the Poetics of Orality (ZUMTHOR, 1997), the narrator category (BENJAMIN, 2012) and the art of storytelling (PRIETO, 1999), among others. Thus, the article follows a way of reporting in which I tell part of the research carried out and the enchantment with the poetic word.

Keywords: Women; Storytellers; Griot Group.

Introdução

Há um tempo, não tão distante, por volta do ano de 2000, comecei a fazer parte do Grupo de contadores de Histórias da Universidade do Estado do Pará - GRIOT e, isso levou meu olhar acadêmico para uma área sobre a qual não tinha conhecimento algum. Viver intensamente a vida de contadora de histórias me fez querer mais, como disse Fernando Pessoa (2002, p. 48): “quem quer passar além do Bojador, tem que passar além da dor!”.

Mergulhei em leituras, fiz cursos, ministrei oficinas e com o tempo pude perceber que o trabalho sobre contadores de histórias faz-se importante na perspectiva do movimento da história “vista de baixo”, considerando a história de pessoas comuns a respeito do seu próprio passado, uma vez que, nos últimos trinta anos, os pesquisadores depararam-se com histórias notáveis de personagens e temáticas que, anteriormente, não eram vistos nas histórias, como a infância, a morte, a loucura, o corpo, as mulheres (BURKE, 2011).

Pensei, então, no que estudar sobre a arte de contar história. Dessa forma, nasceu a ideia de estudar as mulheres que não nasceram contadoras de histórias, mas se tornaram a partir de formações continuadas, cursos e vivências compartilhadas.

Recorri mais uma vez à memória, para lembrar que, na época em que comecei a contar histórias, poucas pessoas eram conhecidas por realizarem um trabalho com essa arte. Lembro-me de Alcir Castro, Andrea Cozzi e Ana Cristina, Maiolina Neves, Vandiléia Foro, Janete Borges, alguns integrantes dos Contadores Itinerantes, grupo coordenado pela professora Dra. Renilda Bastos e outros integrantes do Griot. Precisava de um ponto em comum entre esses contadores. Como gostaria de estudar mulheres, e dentre as pessoas citadas a maior parte eram mulheres, resolvi nesta pesquisa escolher mulheres que contam histórias, mas quais mulheres?

Então, lembrei-me dos Contadores Itinerantes que, no ano de 2001, no projeto Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense (IFNOPAP/UFGA), realizaram uma apresentação juntamente com o Grupo Griot/UEPA. Enfim, os fios se cruzaram! O projeto de extensão Contadores Itinerantes, pensado e escrito pela professora Dra. Socorro Simões nos anos 1990, foi coordenado pela professora Dra. Renilda Bastos. O grupo GRIOT foi criado em 1999, na UEPA, pela professora Renilda e, atualmente, é também Grupo de Pesquisa do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias da Amazônia – CUMA/UEPA.

Desse modo, seria interessante estudar as mulheres do GRIOT e dos Contadores Itinerantes. Entretanto, para este artigo, escolhi me deter a abordar apenas um dos grupos envolvidos: o GRIOT. Mas o que dessas mulheres poderia ser pesquisado?

Surgiu, então, a ideia de estudar a performance das contadoras de histórias que é algo amplo e com muitas possibilidades de estudo. A problemática em torno do assunto foi: o conhecimento que elas vivenciaram nos projetos dos quais participaram influencia suas performances hoje?

O ato tradicional do narrar converte-se em performance artística, ressaltando-se nesse campo os estudos de Zumthor (2010), que define o termo performance e que passa, necessariamente, pela presença viva da voz humana e apresenta-se como o principal fator constitutivo da natureza da forma poética oral. Nesse sentido, a percepção plena do poético passa pelo corpo e a realização da performance ocorre em um discurso circunstancial, ou seja, o campo de abrangência é vasto e nele podem ser incluídas o público, a pessoa que o transmite, o espaço, o tempo, o objetivo, mesmo que a curto prazo.

Problema definido! Agora o segundo passo seria a metodologia a ser desenvolvida. Precisava entrevistar as contadoras e, a partir disso, coletar dados, juntamente com fotos da época, que me possibilitassem aprofundar o objeto de estudo. Conheci a leitura da metodologia da história oral e assim pude constatar a referência e a relevância para esta pesquisa:

A história oral é um procedimento integrado a uma metodologia que privilegia a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que participaram de processos históricos ou testemunharam acontecimentos no âmbito da vida privada ou coletiva. Objetiva a construção de fontes ou documentos que subsidiam pesquisas e/ou formam acervos de centros de documentação e de pesquisa. Não é a História em si mesma, mas um dos possíveis registros sobre o que passou e sobre o que ficou como herança ou como memória. (DELGADO, 2010, p. 18)

Essa metodologia está inserida entre um dos procedimentos do método qualitativo e apresenta a característica de não generalizar as experiências humanas. Esse aspecto se ajusta aos objetivos a que me propus alcançar, bem como à proposta de trabalhar com a memória de um tempo passado, a partir das vozes individuais que formam uma colcha da história coletiva de um grupo.

Esse procedimento metodológico é fundamental por permitir o registro dessas vozes como documento para outros pesquisadores ou a quem interessar esse assunto. Isso evita o esquecimento e a perda de identidades presentes no chamado mundo pós-moderno.

De acordo com Delgado (2010), existem dois tipos de entrevistas que produzem fontes orais, a saber: depoimentos de história de vida e entrevistas temáticas. No caso

desta pesquisa, realizei entrevistas temáticas por se referirem a uma experiência vivenciada em um processo específico, de 2000 a 2005, quando os sujeitos/entrevistados fizeram parte dos grupos citados.

São entrevistas que se referem a experiências ou processos específicos vividos ou testemunhados pelos entrevistados. As entrevistas temáticas podem, por exemplo, constituir-se em desdobramentos dos depoimentos de história de vida, ou compor um elenco específico vinculado a um projeto de pesquisa, a uma dissertação de mestrado ou a uma tese de doutoramento. (DELGADO, 2010, p. 22)

Nesse caso, a história oral foi utilizada como metodologia para a dissertação de mestrado a que, primeiramente, intitulei de “A performance das contadoras de histórias de formação superior”. O próximo passo era escrever um roteiro com algumas perguntas, porém, não queria que fosse um questionário, mas sim questões norteadoras ou motivadoras de fala. As narradoras precisariam se sentir à vontade para falar desse momento que eu acreditava ser prazeroso e especial em suas vidas.

Durante as entrevistas semiestruturadas, em que há liberdade para o entrevistado falar e relembrar fatos, as narradoras lembraram muitos momentos e inclusive muitas histórias, as quais eu não queria deixar para outro momento, por isso solicitei que me contassem, naquele exato momento, para registro na memória e no documento auditivo. Foi muito gratificante ouvir suas narrativas, perceber suas performances, o gesto de cada passagem. Saía muito mais rica de cada uma das entrevistas. Tinha a nítida sensação de que havia herdado uma herança cultural de grande valor, não só para mim, mas para quem se disponibilizar a conhecer este trabalho de pesquisa.

Após a coleta das entrevistas, essas foram gravadas no computador, repassadas a um CD, com todas as vozes presentes, uma vez que todas as entrevistadas, por motivação pessoal, assinaram um termo de cessão de direitos de suas vozes e imagens.

Em seguida, foram feitas as transcrições literais de cada entrevista. Tarefa árdua, já que se gasta mais que o dobro do tempo de cada gravação. Fiquei assustada quando em quatro minutos de fala, já havia escrito duas páginas. Algumas entrevistas renderam de 15 a 16 páginas de narrativas e, por isso, nos apêndices do trabalho montei um banco de dados com trechos das entrevistas.

O processo de análise também foi complexo, uma vez que foram muitas temáticas sugeridas que extrapolavam as questões norteadoras. Selecionar as categorias que seriam aprofundadas foi um trabalho rigoroso de leitura de horas e horas de todas as transcrições, concomitante com a audição da gravação.

Então, vamos conhecer melhor as participantes desta pesquisa.

As narradoras: sujeitos da pesquisa

O termo *narrador* foi escolhido para representar as mulheres que participaram das entrevistas semiestruturadas e narraram as experiências que viveram ao longo desses anos, principalmente, como contadora de histórias. Acredito que esse termo melhor se adequa com o trabalho em questão, cujo tema é sobre a arte de contar histórias. Fato que se configura no momento da pesquisa, as mulheres tornaram-se contadoras de suas próprias histórias. Encontrei esse termo também presente na tese de doutorado de Renilda Rodrigues Bastos, que preferiu utilizar o termo “narradores” a “informantes”:

As pessoas que vivem com o Antropólogo em campo vivem situações nas quais dividem com o pesquisador muito mais que informações. Acredito que narrador abarque mais o que as pessoas nos contam: suas histórias, as experiências de vida, andam com a gente nos espaços, nos contam o passado interpretando o presente pelas vias da memória, dos esquecimentos e de seus silêncios. (BASTOS, 2010, p.71)

Escrevo do lugar das Poéticas Oraís, mas a ideia citada acima corrobora com aquilo que acredito para meu estudo. Após as transcrições feitas, percebi que tinha em mãos um livro de narrativas pela memória das contadoras de histórias ouvidas. Narravam sobre suas infâncias, sobre seus trabalhos, lembravam narrativas ouvidas de pais, parentes e pessoas familiares convividas no período da infância, adolescência e fase adulta. Contavam-me com brilhos nos olhos e sorrisos largos o que agora era matéria viva em suas vidas: a poesia.

Relembro Walter Benjamin (2012, p. 214) no ensaio “O Narrador” quando diz “a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores”.

Comecei a entrevista pelas mulheres do grupo Griot, com as quais eu tinha mais afinidade, uma vez que também faço parte dessa história. No ano de 2014, conversei com Dia Favacho, Alessandra Dias, Ana Claudia Moscoso, Simone Salgado, mas encontrei dificuldade em entrevistar mais uma integrante devido ao seu tempo de trabalho intenso e, por fim, Renilda Bastos, a coordenadora dos grupos.

O relato apresenta-se com o nome das narradoras por opção pessoal. Elas queriam identificar-se e, por isso, preparei um termo de cessão, no qual elas autorizam a divulgação de suas vozes e de imagens para este trabalho, mxdddssas que também poderão ser aproveitadas em outro momento.

Com relação aos locais realizados para as entrevistas, algumas foram feitas nos locais de trabalho das entrevistadas, outras receberam-me em suas casas e outras, gentilmente, vieram até minha casa para me contar um pouco de suas trajetórias de vida. Como alguns dados ficaram confusos, precisei entrevistar as idealizadoras do projeto, Socorro Simões e Renilda Bastos.

Essas narrativas se fazem interessantes porque registram o trabalho com o fenômeno da voz. Adentrar em um universo de um contador de histórias é voar por terras misteriosas, carregar uma herança de saberes acumulados de geração em geração.

Um passeio pela história dos contadores de histórias

As palavras possuem uma estranha potência², como nos lembra Cecília Meireles (2002). Ora nos dão liberdade, ora nos aprisionam. O poder das palavras é incomparável. A princesa Sherazade tornou-se um exemplo disso quando curou o coração dilacerado do Sultão Chariar em mil e uma noites, em que as palavras lhe deram a liberdade e livraram-na da morte. Desse modo, por possuir habilidade com as narrativas, é descrita da seguinte forma:

Possuía coragem acima de seu sexo, muitíssimo espírito e admirável inteligência. Muito culta, era dona de memória prodigiosa que nada lhe escapava de tudo quanto havia lido. Aplicara-se com afinco ao estudo da filosofia, da medicina, da história e das artes, e compunha versos mais lindos que os dos poetas mais famosos do seu tempo. Além disto, tinha uma beleza extraordinária. E uma virtude solidíssima coroava tantas lindas qualidades. (GALLAND, 2001, p. 38)

Nessa pequena descrição, a respeito das características de Sherazade, percebe-se a grande afeição que ela possuía pela palavra, pois creditava, a ela, a salvação das mulheres de sua Pátria. Além do que, bordando palavra por palavra, noite após noite, conseguiu costurar os fios esgarçados do coração dilacerado de Chariar. As qualidades descritas estão muito relacionadas às palavras: inteligente, estudiosa, leitora, poeta e tinha a faculdade de escrever na memória tudo o que havia lido, faculdade essa característica de um contador de histórias. Munida com a arte de contar histórias, no momento da narrativa, fez uso da técnica do suspense que, até hoje, é utilizada por vários segmentos artísticos, inclusive nas telenovelas e muitos contadores de histórias a consideram como elemento primordial no momento da performance.

Para um contador de histórias, as palavras são a matéria prima de seu trabalho. Prosseguir com a tradição dos ensinamentos, continuar a narrar os acontecimentos e repassá-los de geração a geração é o que o constitui e, assim, o faz com espontaneidade e naturalidade de quem já é parte da história.

No livro “Quer ouvir uma história?”, Heloisa Prieto (1999) provoca uma reflexão sobre o papel das lendas e narrativas na vida moderna e o quanto elas ainda estão presentes em pleno século XXI. Por possuírem múltiplos significados, as histórias são interpretadas sob diversos olhares, conforme a maturidade do ouvinte. A autora tem

² Verso do poema “Romanceiro da Inconfidência Romance LIII ou Das palavras aéreas”.

grande afeição pela metáfora “mar de histórias” por acreditar que ora navega-se por águas tranquilas, ora por verdadeiros maremotos e por que não dizer por uma pororoca³ de histórias? Desse modo, ressalto as palavras de Heloisa Prieto (1999) quando procura na tradição oral africana a importância das narrativas orais na modernidade

Segundo a tradição oral africana, a palavra contém o hálito, elemento vital, que desaparece dela quando escrita. Ao contrário de nosso ponto de vista, que tende a considerar válido apenas o que é documentado por escrito, certos conhecimentos milenares só podem ser transmitidos em uma troca interpessoal, para que haja a força da troca vital entre duas ou mais pessoas. (PRIETO, 1999, p. 38)

Dessa maneira, o hálito vital das narrativas está presente no contador de histórias. Mesmo com a chegada da pós-modernidade, ainda pode ser encontrado em locais do interior de algumas capitais. No relato de Dia Favacho, a figura do contador de histórias foi fundamental para a fase da infância, em Baião, interior do Pará, como se verifica nos trechos a seguir:

[...] eu inicio me formar contadora de histórias porque eu já gostava de contar e de ouvir histórias, porque tive uma prática na infância. Morei no interior, então a gente tinha essa possibilidade, né. Nós muitas vezes não tínhamos luz à noite, então, ouvi muita história dos meus pais e ouvia histórias também de um senhor que era zelador da prefeitura e que gostava muito de contar histórias e reunia uma molecada, toda molecada do bairro, ali, pra ouvir esse senhor, que foi muito importante na minha infância como contador de histórias. É um contador assim que eu referendo porque nós passávamos horas e horas ali ouvindo e sem cansar e aquilo me nutria e fazia com que eu tivesse vontade também de contar histórias. Então, quando nós não tínhamos a presença dele nós nos reuníamos só a molecada e um contava para o outro, também, não do jeito que ele contava, mas a gente sentia esse desejo, essa necessidade de fazer como ele (FAVACHO, 2014).

Nesse contexto, o ouvir histórias a incentivou a contar histórias, não somente ela em especial, mas parecia um movimento efervescente nas crianças ouvintes desse contador.

O momento propício para que a arte de contar histórias se manifestasse era a noite. Em alguns relatos encontrei um fato em comum: a falta da energia elétrica para que as histórias ganhassem vida na voz de um contador. Pessoa próxima que se faz presente, em alguém com laço afetivo, como os pais, ou alguém mais velho, como o zelador da prefeitura. O fato é que as narradoras, hoje, contadoras de histórias, tiveram influências significativas por aqueles que a elas se ligaram nas teias das narrativas. As histórias

³ Termo utilizado por paraenses que sugere o fenômeno da pororoca que é um fenômeno natural produzido pelo encontro das correntes fluviais com as águas oceânicas. No Pará acontece no Rio Capim e no Rio Moju.

fortemente marcadas por peculiaridades da região desse contador, como a Cobra Grande, em Breves, que fica nas proximidades do rio Parauahú, irão permanecer nos corpos e memória dos ouvintes.

Sendo assim, o contador de histórias passa a ser o responsável pela troca generosa dos ensinamentos, que, em um dos trechos destacados, a entrevistada relata que a mãe repassava a experiência de vida. De acordo com Walter Benjamin (2012), essa experiência repassada como conselho era denominada sabedoria, o lado épico da verdade.

Portanto, por possuir uma linguagem calorosa e simples, carrega a chave capaz de abrir o coração de uma criança e a porta de sonhos de um adulto.

O eco da poesia na voz

Contar uma parcela de minha trajetória pessoal na arte de contar histórias é um grande reencontro com o ser poético que habita em mim. Sinto-me grata em partilhar momentos de grande emoção, mas acima de tudo de descoberta do que atualmente é o significado dessa arte em minha vida.

Neste estudo, apresentei algumas fases que vivi ao longo da pesquisa do qual retiro este artigo, assim, em cada uma delas, percebi que a tradição oral precisa se manter presente em diversos ambientes que estejam de portas abertas para a escuta dessa voz. Além do que, as narrativas se tornam vivas no corpo e na voz de um contador de histórias, o que estimula a *movência* da tradição.

Nos grupos de que tive a honra de participar e na convivência com diversos contadores de histórias, obtive grandes aprendizados, reflexões ímpares que me constituíram na contadora de histórias que hoje atua. Nesse contexto, eu vi nascer e crescer um desejo: o de partilhar a palavra poética a todos que querem ouvi-la.

Por fim, posso afirmar que, a cada vez que conto uma história, seja na escola onde trabalho, seja para minha filha todas as noites antes de dormir, eu entrego o momento para a grande ciranda da vida. Dessa maneira, conecto-me com o que há de sagrado em cada narrativa. Por meio dessa voz, sinto-me conectada à Humanidade, desde tempos imemoriais.

Sendo assim, vamos ouvir e contar histórias, a fim de mantermos sempre nutrida a sensibilidade e o imaginário.

Portanto, *entrou por uma porta e saiu pela outra quem quiser que conte outra!*⁴

⁴ Ditado popular adotado pelo grupo Griot após o término de cada apresentação.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Mônica. Mensagem de Fevereiro: Contador de Histórias. **No caminho da cura.**

Blog. São Paulo, 4 fev. 2015. Disponível em: <<http://nocaminhodacura.blogspot.com.br/2015/02/mensagem-de-fevereiro-contador-de.html>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BASTOS, Renilda do Rosário Moreira Rodrigues. **“As Três Margens Do Rio”: travessias, memórias e histórias do bairro alto de Curuçá-PA.** 2010. 210 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

BASTOS, Renilda do Rosário Moreira Rodrigues. **Contadores de histórias: contando histórias para formar leitores.** Projeto de Extensão. Belém: UEPA, 2002.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços.** 5ª Ed. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MACHADO, Ana Maria. **Texturas: Sobre Leituras e Escritos. Rio de Janeiro.** Nova Fronteira, 2001.

MUNDURUKU, Daniel. **O Banquete dos Deuses: Conversa Sobre a Origem da Cultura Brasileira.** São Paulo: Angra, 2000.

PRIETO, Heloisa. **Quer Ouvir uma História? – Lendas e Mitos no Mundo da Criança.** São Paulo: Angra, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Editora Hucitec. São Paulo: 1997.

SOBRE A AUTORA

Adrine Motley Santana Mestre em Estudos Literários pela UFPA (2015). Possui graduação em Pedagogia pela Universidade do Estado do Pará (2002) e graduação em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Pará (2010). Especialista em Literatura e suas Interfaces pela UEPA (2004). Membro do grupo de pesquisa Contadores de Histórias, do Núcleo de Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA) da Universidade do Estado do Pará. Atua como professora e contadora de histórias. E-mail: adrinemotley@yahoo.com.br

Os mitos africanos na experiência de um Griot: a utilização da mitologia Iorubana na prática educacional

African myths in the experience of a Griot: the use of Yoruban mythology in educational practice

Keydson Emanuel Garcia Costa

Instituição

Belém/PA-Brasil

Resumo

A proposta deste artigo é apresentar de que forma é possível trabalhar uma autobiografia, uma breve leitura sobre si, de como um indivíduo oriundo das classes populares, a partir de uma formação cristã neopentecostal, ao entrar na universidade (UEPA), no curso de Ciências da Religião, transforma seu olhar sobre as religiões de matriz africana; e a partir da sua prática de contador de histórias, passa a utilizar os mitos presentes no candomblé Ketu como recurso didático para orientar uma educação antirracista, refletindo conceitos como identidade, ancestralidade e memória a partir das potencialidades presentes nos textos recolhidos na obra “Lendas africanas dos Orixás” de Pierre Verger. Este texto, assim, apresenta uma proposta que está sendo construída como dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião (PPGCR-UEPA) e que, também, em parte, foi apresentada na Associação Brasileira de História das Religiões (ABHR) e publicada nos anais do evento.

Palavras chave: Mito; Identidade; Autobiografia; Matriz Africana; Racismo.

Abstract

The purpose of this article is to present how it is possible to work an autobiography, a brief reading about one's self. It is about how an individual from the lower classes, from a neo-Pentecostal Christian formation, upon entering the university (UEPA), in the Sciences of Religion undergraduate course, transforms his view on African-based religions. From his storytelling practice, he starts to use the myths present in Candomblé Ketu as a didactic resource to guide an anti-racist education, reflecting concepts such as identity, ancestry and memory from the potentialities present in the texts collected in the work "Lendas Africanas dos Orixás" by Pierre Verger. This text, therefore, presents a proposal that is being built as a master's thesis of the Postgraduate Program in Sciences of Religion (PPGCR-UEPA) and which was also partly presented at the Brazilian Association of History of Religions (ABHR) and published in the annals of the event.

Keywords: Myth; Identity; Autobiography; African Matrix; Racism.

Um breve histórico pessoal

Desde a graduação, uma nova forma de ver e interpretar a realidade veio se desenhando no horizonte da minha vida, a graduação foi então o início de um novo ciclo que deu partida para vários inícios em minha jornada existencial. Esses inícios começaram, então, dentro da construção do meu olhar acadêmico, onde se formam os primeiros sentidos científicos em tudo aquilo que ultrapassa o ritual de iniciação que faz com que um indivíduo passe a crer que é responsável pelo que diz e pensa sobre a realidade, refletindo sua percepção de mundo e que, por ingressar no espaço acadêmico, tem agora que responder aos anseios sociais, dar resposta à sociedade pela oportunidade de estar em um ambiente ainda “tido para privilegiados”; haja vista que, só uma pequena parcela da nossa sociedade consegue acessar o ensino superior, somente cerca de 18% da população teve acesso ao ensino superior no ano de 2020 (MEC, 2020).

Consideremos uma pessoa que ingressa na universidade e possui uma maneira de ver e interpretar o mundo. Um rapaz de apenas 17 anos, com uma formação cristã profunda, instruída por uma instituição Protestante pentecostal, dentro de uma realidade socioeconômica de vulnerabilidade e poucos recursos, criado por uma família de imigrantes nordestinos oriundos dos estados da Bahia e do Maranhão. Esse era, como até hoje o é, um cenário muito comum que define os jovens de periferia, não só da região metropolitana da capital paraense, mas, também, das periferias pelo país a fora. Um jovem que, ainda sem entender direito como havia passado pelas provas de proficiência que identificavam, ou pelo menos, fazem parecer isso, os aptos a ingressar na universidade.

De tal maneira, ao ingressar na universidade, para minha própria surpresa consegui esse feito, algo realizado completamente “às cegas”, sem orientações das pessoas próximas, tendo em vista que nenhum havia vivido essa experiência, e o pouco que sabiam era de ouvir falar de outras pessoas que conheciam pessoas que, na linguagem popular, “faziam uma universidade”. Realidade essa, assim, mediada pelo medo de negar a única verdade tida como superior e inquestionável, orientadora de tudo por ali: a fé cristã. Uma fé regida por uma trajetória de trabalhos na igreja para garantir a certeza de uma vida digna na terra, pelo menos moralmente reconhecida, e uma vida de salvação no céu, promessa direcionada pela maneira de ver e interpretar o texto bíblico, pela fé no Deus cristão.

Desse modo, esse jovem, superando as expectativas de muitos e as dele mesmo, conseguiu ser avaliado positivamente e garantiu uma vaga no ensino superior, dentro de uma universidade pública, Universidade do Estado do Pará (UEPA), num curso, Ciências

da Religião, que, na cabeça dele, seria um ambiente para reforçar sua fé e suas verdades aprendidas ao longo de sua trajetória de vida. Porém, como a realidade é dinâmica e os diversos eventos vivenciados geram aprendizados novos no decorrer do tempo, ele teve o prazer e a oportunidade de, ao cursar a graduação, modificar seu olhar, reconhecendo a pluriversalidade presente na qual todos estamos inseridos, principalmente, no que se refere ao campo religioso e às diversas cosmovisões orientadoras das diversas manifestações religiosas presentes no mundo.

Uma nova perspectiva profissional

Diante do exposto, minha proposta de trabalho é entender como a formação de um jovem de periferia, com princípios instituídos a partir da fé cristã pentecostal, começa a ver o mundo fundamentado em um olhar acadêmico que vai se refletir em sua prática de contador de histórias. Prática essa, também, aprendida durante a graduação, ao participar de um projeto de extensão orientado pela Professora Dra. Renilda Bastos. Assim, ao final de minha trajetória acadêmica inicial, concluí esse ciclo com um trabalho que propõe à prática docente recorrer aos mitos africanos dos povos Iorubás, como recurso didático para aplicabilidade da Lei 10.639/03 dentro da sala de aula.

Desse modo, o presente trabalho tem como intenção apresentar a caminhada de um indivíduo que se inicia em um modelo social comum ao jovem brasileiro de periferia, membro de igreja pentecostal, sua formação acadêmica o aproxima de um saber presente nos mitos vivenciados dentro da tradição oral dos praticantes do candomblé Ketu no Brasil. Esses mitos passam a orientar sua prática profissional, como também, suas ações como contador de histórias, o que, para além de sua formação acadêmica, esse aprendizado molda seu modo de viver e atuar cultural, social e politicamente. Esse indivíduo, então, passa a utilizar os conhecimentos adquiridos, em sua prática docente e de contador, para desconstrução do racismo social e religioso presente nas estruturas da sociedade brasileira.

A partir de minha formação, passei a atuar como educador da rede estadual de ensino dentro da disciplina de Ensino Religioso. Tenho enfrentado muitos desafios na aplicabilidade de conteúdos ligados às religiões de matriz africana, assim, passei a aplicar minha metodologia da utilização dos mitos Iorubanos para tentar enfrentar as dificuldades encontradas diante de um público que promove a segregação religiosa e, consecutivamente, racial, pois suas resistências aconteciam predominantemente frente às mitologias e saberes oriundos dos negros brasileiros. Minhas contações de histórias, o acesso à cosmogonia e às orientações sobre mundo presente nos mitos foram tornando

mais lúdicas e interessantes as minhas aulas, o que facilitava a desconstrução do olhar racista sobre a ideia de sagrado presente nos cultos afro.

No ano de 2016, comecei a sair do meu espaço de sala de aula e a levar minha metodologia a espaços de formação, até outros profissionais e pessoas que encontravam muita dificuldade em trabalhar conteúdos que valorizam a ancestralidade africana do povo brasileiro. Sendo assim, reitero, é sobre minha história pessoal e profissional que pretendo discorrer neste artigo, mostrando algumas perspectivas construídas durante minha trajetória, ao trabalhar dentro da área educacional, o universo simbólico das religiões de matriz africana, versando a transversalidade que lhe cabe, bem como levando em consideração os múltiplos saberes que compreendem o entendimento a respeito do tema.

Proposta de educação antirracista a partir das Ciências da religião através dos mitos dos orixás

Todo educador brasileiro tem por obrigação orientar seus alunos para uma compreensão de mundo que conduza seu olhar à pluralidade e à diversidade cultural e, portanto, religiosa presente em nossa sociedade, fruto de construção étnica tão diversa, miscigenada, louvada por diversos teóricos nacionais, difundida dentro e fora do país (FREIRE, 2006, p.22). O direcionamento é claro, o desafio, porém, para muitos, é fazê-lo. Afinal, muitos profissionais da educação e de outras áreas não sabem como acessar esses conteúdos capazes de dialogar com nossa diversidade, principalmente, no que diz respeito à tão estigmatizada e demonizada herança cultural, oriunda da religiosidade negra nacional.

O desafio para muitos está em estabelecer quais conteúdos dialogam de fato com as referências étnicas nacionais. Encontrei dúvidas muito comuns ao longo do meu trabalho, a exemplo: esse conteúdo está adequado às suas referências étnicas? Depois de reconhecer seu valor, como trabalhá-los? O que esses saberes comunicam ao meu entendimento e para o meu público? Posso acessá-los sem violar o direito do outro? Eu, como pessoa branca ou não religiosa dessa fé, posso tratar desses conteúdos? Ao abordá-los de acordo com a referência negra, quais potencialidades educacionais e intelectuais eu posso acessar? Falar da religiosidade construída pelos negros brasileiros não aumenta o racismo entre as pessoas?

São muitas as dúvidas encontradas dentro da nossa sociedade, mas é entre os educadores que essa discrepância entre a formação e a falta de enfoque nas referências negras se faz mais grave, haja vista que isso é cobrado na prática docente, no que tange à habilidade de apresentar perspectivas para os alunos sobre multiplicidade de

origens étnicas que formam nossa nação. Diante desse quadro de indagações diversas, das quais eu apresento uma pequena amostra, fui levado a conciliar a minha prática de educador, aquele que aplica conteúdos e responde ao projeto educacional presente no documento curricular do estado do Pará, como orientado pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC- 2017), com a minha prática de contador de histórias, desenvolvida no grupo Griot⁵, na busca por construir, entre meus alunos, olhares menos direcionados pelo medo, fruto da demonização cristã, sobre as religiões afrodescendentes.

Posso, então, afirmar que é possível um indivíduo de origem judaico-cristã, construída dentro de uma igreja protestante brasileira, que passou pela academia e se entende como contador de histórias, promover ações que facilitam uma leitura de mundo menos favorável ao racismo, de modo particular, o racismo religioso presente no seio da sociedade brasileira. Para tanto, tenho utilizado, como proposta de trabalho, introduzir o diálogo referente à qualidade da utilização da mitologia dos Orixás presente na prática do Candomblé Ketu, como instrumento importante de construção intelectual e social, capaz de mostrar para os mais afastados desse conteúdo, que se declaram cristãos, de maneira lúdica, que a versão demonizada não é negra, mas branca e ocidental. Perspectiva orientada pela leitura proporcionada pelo campo de conhecimento das Ciências da Religião.

Assim, se, de fato, existe um problema real na busca por conteúdos referenciados na cultura negra africana e afro-brasileira, seguido pela limitação do entendimento desses conteúdos, a aplicabilidade dessas informações fica à deriva no mar de dúvidas que os rodeia, logo, chego à conclusão de que apresentar minha experiência prática na execução desses conteúdos tem um papel fundamental, por sua proposição e perspectiva na orientação de pessoas interessadas em qualificar seus discursos com uma proposta prática que pode gerar resultados positivos no desvelar de parte da ancestralidade negra brasileira, sob a ótica conceitual formulada por um profissional da área do Ensino religioso.

Fundamentação teórica

A base teórica que me orienta nesta escrita é feita a partir dos estudos realizados pelo psicanalista e pensador das relações raciais, o martinicano Frantz Fanon (2008, p.33), que nos orienta na percepção do entendimento sobre a ideia do desvio existencial, implementado sobre a identidade da pessoa negra dentro da construção do imaginário embranquecido da sociedade pós-colonialista e pós-escravagista, na qual o indivíduo negro vivencia estruturas sociais, psicológicas e econômicas readequadas à nova

⁵ GRIOT é o nome do grupo de Contadores de Histórias da Universidade do Estado do Pará.

perspectiva apresentada. Tal vivência não se aproxima da dignidade desses homens e mulheres arrancados de seu local de origem, que buscam sobreviver nessa nova realidade, imposta, historicamente, pelo colonizador europeu.

A leitura proposta por Fanon (2008) nos mostra um horizonte a respeito dos dilemas enfrentados pelo povo negro na construção de sua identidade a partir dos desafios e consequências do Pós-colonialismo que se estende até os dias atuais. Fanon (2008), ao fazer o que ele chama de “sociodiagnóstico”, revela que o apagamento da identidade do ser negro está na desvalorização dos símbolos referidos aos povos de origem africana, e que, ao serem ressignificados, leia-se menosprezados, não dão outra alternativa à pessoa negra a não ser buscar se parecer e se orientar pela maneira de ser e interpretar o mundo do seu opressor, a “branquitude”, ele diz (FANON, 2008, p. 83): “Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana”. Segundo o autor, dar notoriedade e valor à maneira construída pelos povos negros em sua origem leva o homem e a mulher negros a valorizar sua humanidade, sua alma negra, a se reconhecer no mundo de maneira positiva.

Stuart Hall (2006, p. 22), em seu conceito de identidade, faz alusão ao conjunto de entendimento que uma pessoa ou um grupo constrói sobre si e apresenta a sua comunidade. Trata-se de uma narrativa construída a partir do presente e dos dilemas apresentados pelo indivíduo. Esse autor concebe as identidades como não unificadas e “constantemente em processo de mudança e transformação” (HALL, 2008, p. 108). Essa concepção de identidade, juntamente com as formulações de Fanon, são úteis na medida que permitem compreender como os descendentes de africanos negam a sua ancestralidade étnica e reconstroem o autorreconhecimento dentro da nova realidade na qual estão inseridos.

Meu trabalho como contador de histórias e professor de Ensino religioso visa, através da utilização dos mitos iorubanos, valorizar a cultura oriunda dos povos tradicionais, cultura e linguagem essas que revelam uma visão de mundo própria, saberes não reconhecidos ou invisibilizados pela cultura ocidental. Os mitos iorubanos, assim, presentes na tradição de Candomblé Kétu, nos devolvem uma linguagem que é negra, em que todos os arquétipos presentes são negros e a visão de mundo reflete a memória da cultura africana herdada na diáspora negra. Utilizar os mitos é dar um novo olhar à oralidade na qual eles foram construídos; é estabelecer diálogos sobre a diversidade cultural e, portanto, religiosa; é desenvolver maneiras outras de ver e interpretar o mundo.

Os mitos dos Orixás são, então, uma linguagem, que, devidamente trabalhada, é capaz de favorecer o olhar da pessoa negra sobre si, através de uma experiência emancipadora, em que o indivíduo toma conhecimento sobre o racismo existente na estrutura social ocidental por meio de práticas veladas ou não.

Por diversas vezes, pude ver, em momentos em que o tema era apresentado através das contações ou atividades de diálogo com a comunidade em ambiente escolar, manifestações nitidamente contrárias às reflexões direcionadas a esses conteúdos. Repetidamente, a versão impositiva de uma cultura sobre a outra foi acionada, à revelia da lei brasileira que garante na Constituição o direito à igualdade de culto, em seu artigo 5º no inciso VI.

Assim, o racismo religioso se configura quando os cultos de matriz africana são demonizados e agredidos por pessoas que se retiram dos espaços ou dizem que a cultura afro não apresenta valores, buscando por vezes impedir que tais conteúdos sejam trabalhados pelos docentes, ao afirmarem que a simples referência a eles fere a fé cristã, como se, por algum motivo, a idealizada superioridade cristã, por parte dessas pessoas, estivesse respaldada em algum preceito legal.

Pelo exposto, reitero, minha proposta é feita em primeira pessoa, porque discorre sobre a minha prática pessoal. Este artigo é o início de uma série de reflexões que farei sobre as vivências que tive e me possibilitaram chegar à maneira de ver e dialogar com saberes que me foram negados pela minha formação cristã. Eu, como muitos dos que terão acesso a este trabalho, tive uma formação orientada por uma interpretação das religiões de matriz africana, quase que impossível de ser acessada, e qual o motivo de tal afirmação? Muito simples, quem quer se aproximar de algo que é considerado do mal, que remete à ideia de demônio?

Utilizo-me, então, da autobiografia, enquanto metodologia de estudo, para mostrar como pessoas como eu, que tiveram uma construção social com princípios judaico-cristão, podem e devem se aproximar de saberes africanos para lapidar o olhar sobre si. Tendo em consideração que a imagem do homem e da mulher negros presente nesses textos favorece o engrandecimento da memória do povo negro, através de uma infinidade de perspectivas distintas, a minha fé não é atacada por não estar em desacordo com os princípios religiosos que sigo e, por trazer conhecimentos positivos de diversas matrizes, muitos, inclusive, reforçam práticas herdadas que nem saberia que estão fundamentadas em práticas de origem africana se não estudasse o tema.

O indispensável, dessa maneira, é apresentar àqueles que buscam conhecer tal mitologia a infinidade de referências valorativas das divindades negras, dentro de uma sociedade que valoriza tanto personagens com poderes sobre humanos, num universo

referencial que transita entre diferentes culturas globais e, por contexto de racismo estrutural, dá pouco ou quase nenhum espaço para que as simbologias negras sejam representadas. E por que afirmamos categoricamente que se trata de racismo? Tal afirmação está orientada pelo fato de que arquétipos divinos de muitas culturas são supervalorizados, como é o caso da cultura nórdica, grega e romana, ao passo que a cultura africana, que se referencia num universo simbólico muito maior, por se tratar de um continente com cinquenta e quatro países, ainda é pouquíssimo reconhecida.

Minha experiência, então, é repassada através da ideia de que a autobiografia (VERENA, 1991, p.66) favorece a escrita do trabalho ao dar vez à história pessoal, fundamentando a leitura sobre o tema a partir da vivência de quem escreve. Essa leitura busca abrir diálogo com o público, facilitando assim a assimilação de seus discursos e conceitos. Logo, o trabalho está enraizado na realidade vivida por quem acredita estar agindo com a finalidade de levar conteúdo de qualidade, pautado nas Ciências das Religiões, que auxiliam a construção de formas de perceber a realidade e educar, trazendo à tona saberes construídos pela ancestralidade negra, os quais foram inferiorizados e discriminados pelo racismo presente em nossa sociedade. A voz de quem fala, na escrita, é a voz de quem vive em busca de uma atuação profissional que precisa ser propagada para ajudar outros profissionais em suas experiências.

Os textos da base religiosa do Candomblé Ketu (VERGER, 1997, p. 05) são usados para referenciar os saberes mitológicos vivenciados até os dias atuais e podem orientar a uma maneira própria de ver e interpretar o mundo (SODRÉ, 2017, p.170), revelando saberes construídos por práticas vivas na religiosidade brasileira (PRANDI, 2005, p. 101) e que podem e devem ser aplicadas na prática educacional com a intenção de superar o racismo brasileiro (COSTA, 2009, p.61).

Dessa maneira, discutir prática educacional como algo extremamente importante na construção do olhar do indivíduo sobre si (FREIRE, 1987; LIMA, 2006) é buscar um educar emancipatório na construção de uma sociedade mais justa e fraterna. As ciências da religião, no que diz respeito à sua proposta educacional, segundo Passos (2007, p.98), indicam que:

A escola que ensina a ler o mundo, ensina, ao mesmo tempo, a atuar nele de maneira responsável e competente, sem o que a cidadania truncada e incompleta [...] a cidadania oferecida pela educação será verdadeira na medida de sua autonomia crítica e criativa, para fazer e refazer a sociedade. O profissional cidadão não é um mero executor técnico de padrões pré-estabelecidos pelo mercado, mas um sujeito capaz de agir em sociedade com consciência de si e do mundo e de sua missão enquanto parte de um todo.

É preciso ir além, mostrar ao educando que a história do povo negro está para além do colonialismo europeu e para muito além da diáspora negra vivenciada nesse período.

A pessoa negra não descende de escravos, de mão de obra dócil que se rendia à opressão branca, mas de povos que contribuíram e contribuem para história da humanidade. Somos descendentes de reis e rainhas, deuses e deusas, com uma ancestralidade rica e repleta de saberes profundos, por séculos desprezados pela imposição religiosa europeia, pelos povos ditos colonizadores, que expropriaram nossas referências negras sobre o discurso de superioridade branca.

Os conceitos de memória de Pollak (1989-2002) nos fazem compreender melhor a ideia de identidade a partir da memória oral que orienta a construção dos mitos africanos, fenômeno perpetuado na prática dos povos ancestrais e mantido na tradição religiosa candomblecista brasileira, em que o mito se personifica como referencial simbólico, permanentemente construído no imaginário dos praticantes da religião em meio a seus desafios e dilemas.

Praticantes que se mostram para o conjunto da sociedade como reflexo das experiências de quem vive e pratica uma cosmovisão atualizada do mito (WUNENBURGER, 1994, p. 53), dialogando com a ideia de como esse mito se origina, bem como sua função entre os indivíduos que se reconhecem nessa estrutura que se organiza sobre a experiência da fé.

Nesse sentido, em diálogo com Eliade (1972, p. 20), a dimensão estrutural da ideia do mito que orienta e organiza a partir das dinâmicas relacionais, nas dimensões sociais e com o divino existente na visão religiosa do culto, engendra essas dimensões existenciais.

Os mitos que orientam minhas práticas de contação de história nas aulas e eventos culturais estão na obra “Lendas Africanas dos Orixás” (VERGER, 1997). São 24 mitos que servirão de recurso e que refletirão temas relacionados: à identidade negra no Brasil; aos saberes pertinentes à cultura africana e afro-brasileira; e ao racismo religioso. O mito, assim compreendido, age como referência cultural que dialoga com outros arquétipos culturais religiosos (PRANDI, 2017), como resultado da diáspora negra no período dos ataques colonialistas europeus. Como proposta interpretativa busco:

- Apresentar como a experiência de conhecer os mitos de origem africana pode influenciar na vida e na prática educacional de profissionais de diversas áreas, partindo da experiência do proponente do projeto até vários profissionais de diversas áreas na pluralidade dos estados brasileiros.
- Apresentar através da autobiografia a construção de vida do proponente do trabalho como maneira de construir uma relação de identidade com o leitor através do exercício da memória de sua própria história.

- Falar sobre o processo de autoconhecimento para desvendar a realidade a partir de conceitos religiosos, antropológicos, educacionais e culturais na formação de uma identidade antirracista dentro da esfera religiosa e conseqüentemente social.
- Desenvolver uma reflexão sobre o diálogo existente entre os mitos sagrados na religião de matriz africana, no caso o Candomblé Ketu, e os diversos ambientes e componentes da educação básica, frente às experiências de contação de histórias desenvolvidas por mim.
- Estabelecer um diálogo entre as diversas manifestações religiosas brasileiras a partir da reflexão e diálogo entre suas estruturas mitológicas, enfatizando, principalmente, a relação existente com o cristianismo, por sua expressividade entre a maioria dos alunos.

Por último, faço uso do conceito de racismo religioso, segundo Nascimento (2016, p.15):

O que incomoda nas religiões de matrizes africanas são exatamente o caráter de que elas mantenham elementos africanos em sua constituição; e não apenas em rituais, mas no modo de organizar a vida, a política, a família, a economia etc. E como o histórico racista em nosso país continua, mesmo com o fim da escravidão, tudo o que seja marcado racialmente continua sendo perseguido. Por isso, penso que a expressão “intolerância religiosa” não é suficiente para entender o que acontece com as comunidades que vivem as religiões de matrizes africanas, pois não é apenas o caráter religioso que é recusado efetivamente nos ataques aos nossos templos e irmãos/os que vivem essas religiões. É exatamente esse modo de vida negro, que mesmo que seja vivenciado por pessoas não negras [...]. Não se trata de uma intolerância no sentido de uma recusa a tolerar a diferença marcada pela inferioridade ou discordância, como podem pensar algumas pessoas. O que está em jogo é exatamente um desrespeito em relação a uma maneira africana de viver.

Consequências da utilização dos mitos

Os textos referenciados na oralidade africana trarão luz para o entendimento do universo simbólico religioso e cultural, como parte da identidade do homem negro trazido de África, e servirão como base para construção da ideia aqui refletida de identidade, ancestralidade e racismo religioso. Esses textos utilizados em minha prática educacional levam ao conhecimento do alunado e outros públicos a literatura oral de matriz afro, revelando através de seus conteúdos o entendimento sobre a cultura negra. As reflexões aqui trazidas são um estudo breve, porém, dialogam com o reflexo social dos que produzem a realidade profissional, educacional e cultural do país, tendo em vista a diversidade possível de participação neste espaço.

Assim, as ideias aqui pautadas devem ser compreendidas dentro de um cenário maior, em meio a discursos referentes às potencialidades presentes nas reflexões realizadas sobre os mitos, para que educadores, assim, percebam as questões intrínsecas

ao mito, possíveis de orientar suas capacidades de qualificar a ideia do homem e da mulher negros na construção de uma identidade que valoriza o olhar sobre si.

Os mitos, em suma, devem ser vistos como capazes de produzir uma autoimagem para a população negra, em que ela se veja aquém da limitação colonialista, numa perspectiva germinadora da ideia de antirracismo e desconstrutivista do racismo religioso, impetrado sobre os símbolos religiosos presentes no Candomblé brasileiro e que compõem o imaginário simbólico descrito nos mitos.

A contação de histórias é apresentada como linguagem passível de ser usada didaticamente em distintas perspectivas, desde a educação em casa, entre crianças e seus responsáveis, até sua utilização em espetáculos ou sala de aula, mostrando que através da sua prática profissional, tanto como educador da disciplina de Ensino Religioso no sistema educacional do Estado do Pará ou como contador de histórias em suas práticas dentro do território nacional, a mitologia africana ao ser acessada pode favorecer uma leitura de mundo capaz de orientar uma visão antirracista do homem negro sobre suas referências ancestrais, bem como uma imagem que qualifique de maneira valorativa a imagem de identificação e referenciamento do homem e da mulher negros, além de combater o racismo estrutural presente em nossa sociedade.

A experiência profissional que apresento deve servir como exemplo metodológico e intelectual para outros profissionais que acessem esse conteúdo e que busquem um modelo para a aplicabilidade dos saberes mitológicos abordados pelas práticas que desenvolvo em minhas múltiplas vivências profissionais, seja como professor, seja como contador de histórias.

É imperativo trazer ao debate, à luz das Ciências da Religião, os símbolos presentes nos mitos africanos para um diálogo antirracista, em que o racismo religioso é pautado por uma análise histórica decolonial. Segundo Fanon (2007), os saberes existentes nas estruturas mitológicas analisadas recebem uma leitura não eurocêntrica, proporcionando um entendimento que valoriza a visão de mundo em suas dimensões literárias, culturais, de identificação com a memória do povo negro. Bem como a construção de um olhar sobre a identidade negra a partir de saberes ancestrais do homem negro sobre si mesmo, facilitando, assim, o acesso e o entendimento da mitologia de origem Iorubana, desconstruindo os medos, frutos do racismo religioso, presente em uma leitura judaico-cristã-americanizada predominante e refletida a partir da experiência de vida do autor.

Por fim

No século XXI, ainda somos tomados por notícias que revelam e denunciam práticas racistas em nosso país. O Brasil precisa entender como funciona e como combater o racismo, antes considerado velado, agora denunciado pelo entendimento e reconhecimento de suas existências nas estruturas sociais do nosso país, produzido por uma perspectiva eurocentrada. A partir da breve análise feita neste artigo, nascida da experiência pessoal, espero servir de referência para o entendimento maior sobre racismo e sobre a riqueza cultural africana e afrobrasileira e, assim, dar mais um passo em busca de uma educação antirracista, haja vista sermos fruto de um processo histórico de formação cultural complexo e carente de debates acerca de nossas identidades.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa.** Estudos Históricos 7: viagem e narrativa. Vol. 4, nº 7, PP 66-81, julho, 1991.

BRASIL. MEC. **Censo da educação superior** - Ministério da Educação (mec.gov.br).

COSTA, Keydson. **O Pensamento Africano no Ensino Religioso:** a epistemologia africana numa breve leitura sobre o candomblé iorubano. Trabalho de Conclusão de Curso, UEPA: 2009.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectivas, 1972.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Lisboa: Ulisseia, 1965.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FLOR, Wanderson. **O Fenômeno do Racismo Religioso: Desafios para os Povos Tradicionais de Matrizes Africanas.** In: Revista Eixo – Especial Educação, Negritude e Raça no Brasil. Brasília –DF, v.6, n.2, novembro de 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Lei 10.639/2003, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9. 394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

LIMA, Mônica. **Como os tantãs na floresta: Reflexões sobre o ensino de história da África e dos africanos no Brasil.** In: Brandão, Ana Paula (coord.). Saberes e fazeres: modos de ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006, v. 1. (A cor da cultura).

POLLAK, Michael. **Estudos Históricos.** Janeiro, vol. 2. n. 3, 1989, p. 3 – 15.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. São Paulo: Vozes, 2017.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Mytho-phorie**: formes et transformations du mythe. *Religiologiques*, no 10, Automne 1994, pp. 49-70.

SOBRE O AUTOR

Keydson Emanuel Garcia Costa Mestrando em Ciências da Religião (UEPA), graduado em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará. Atualmente é professor efetivo de Ensino Religioso da Secretaria de Educação do Estado do Pará (SEDUC). Arte educador, tem experiência na área de Filosofia. É contador de história há mais de 20 anos. E-mail: keydsonemanuel@gmail.com

O potencial visual dos sinais na comunicação: a poesia visual e a escrita logográfica marajoara: Kusiwa – ta’anga – do abstrato ao icônico

The visual potential of signs in communication: visual poetry and marajoara logographic writing: Kusiwa – ta’anga – from abstract to iconic

Lourdes M. Gabrielli

PUCSP

São Paulo - Brasil

Francisco Das Chagas Camelo

PUCSP

São Paulo - Brasil

Resumo

O livro “Lendas, Crenças e Talismãs dos Índios do Amazonas”, do artista pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899-1970)⁶, que traz estudo comparativo composto por grafismos marajoaras, mexicanos, chineses e egípcios, inspirou esta pesquisa. Analisando as relações verbo-visuais nas escritas logográficas, apontou-se elementos de proximidade entre a escrita indígena marajoara, hieroglífica egípcia e pictogramas da sinalização urbana. No presente artigo, elaborase análise semiótica da interação verbo-visual na construção de sinais gráficos e na poesia visual, estudados enquanto ícones, índices ou símbolos, em busca de relações que deem conta de três tipos de escritas: pictográficas (visuais, que representam objetos); ideográficas (com elementos verbo-visuais, representando por associação de ideias); e fonéticas (verbais, por abstração).

Palavras chave: Logografia Marajoara; Verbo-visualidade; Semiotica

Abstract

The book “Legends, Beliefs and Talismans of the Indians of Amazonas”, by Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), an artist from Pernambuco, which brings a comparative study composed of Marajo, Mexican, Chinese and Egyptian graphics, inspired this research. Analyzing the verb-visual relations in logographic writings, it was pointed out that there are close relations between the indigenous Marajoara writing, Egyptian hieroglyphics and urban signage pictograms. In this article, a semiotic analysis of verb-visual interaction is elaborated in the construction of graphic signs and visual poetry, in search of relationships between three types of writing: pictographic (visual, which represent objects); ideographic (with verb-visual elements, representing by association of ideas); and phonetic (verbal, representing by abstraction).

Keywords: Marajoara Logography; Verb-visibility; Semiotics.

⁶ Légendes, croyances et talismans des indiens de l’Amazone (Lendas, Crenças e Talismãs dos Índios do Amazonas, 1923) e Quelques visages de Paris (Algumas Vistas de Paris, 1925), em edição fac-símile publicada pela EDUSP/Imprensa Oficial, em 2005.

Introdução

O presente projeto tem por objetivo dar continuidade ao estudo iniciado em 2010, que teve como resultado um pôster, apresentado na 62ª Reunião Anual da SBPC na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, em coautoria com o Prof. Dr. Francisco das Chagas Camelo, também do Departamento de Comunicação da PUCSP.

Assim, sua proposta, realizada em parte, é estudar a comunicação verbo-visual em diferentes formatos comunicacionais. A poesia visual apresenta diferentes usos dos signos verbal e visual na busca da construção dos formatos possíveis de interação, fato notado em pesquisa que foi levada a efeito na dissertação de mestrado da autora (GABRIELLI, 1994), e posteriormente aplicada à publicidade. O estudo, aqui realizado, tem como proposta utilizar os mesmos critérios classificatórios na análise da escrita logográfica⁷ marajoara, povo indígena do Pará e estabelecer comparativo com os pictogramas utilizados na comunicação visual contemporânea.

A ideia ofereceu a oportunidade de analisar as relações entre as informações verbais e visuais contidas nos sinais e, a partir daí, possibilitar que os mesmos fossem estudados enquanto ícones, índices ou símbolos, como será visto no quadro comparativo e no referencial teórico.

A pesquisa de Vicente do Rego Monteiro

Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie (Lendas, Crenças e Talismãs dos Índios do Amazonas, 1923) e *Quelques visages de Paris* (Algumas Vistas de Paris, 1925), são livros do artista pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).

Publicados em Paris e em francês, representam alguns dos mais belos exemplos bibliográficos produzidos pelas vanguardas latino americanas. Além da extraordinária beleza plástica, os dois títulos ora reeditados em formato fac-similar revelam questões inerentes às correntes artísticas e literárias dos modernismos europeus e das vanguardas periféricas (SCHWARTZ, 2005, p. 09).

⁷ Os autores que são referência nesta pesquisa utilizam termos diferentes, ainda que com significados muito próximos (buscamos centralizar o processo e adotamos o dicionário Google). Frutiger utiliza o termo “sinais”. Schaan emprega “linguagem iconográfica”; o título deste trabalho traz “escrita logográfica”. Além disso, encontramos, ao longo da pesquisa (e foram mantidos no texto que ora apresentamos), os termos hieróglifos, glifos, grafismo, pictografia, pictograma, ideograma, entre outros. Na maioria dos casos, a nomenclatura diz respeito à representação de objetos, ideias ou sentido. Quanto ao termo “logografia”, um dos principais sinônimos é estenografia, que significa “Técnica de escrita que utiliza caracteres abreviados”. E “logograma” é um “desenho que corresponde a uma noção ou a uma sequência fônica, nas escritas ideográficas”, (“representativas de ideias ou objetos” em <https://www.recantodasletras.com.br/gramatica/370335>).

Légendes é ricamente ilustrado pelo próprio artista, com numerosas vinhetas que acompanham a quase totalidade das páginas, além da capa e contracapa. Nelas, aparece a originalidade da arte marajoara, onde “encontramos reproduzidos os padrões pré-colombianos inspirados na cerâmica da ilha de Marajó”, explica Jorge Schwartz, que assina a apresentação, e acrescenta que “É nelas (nas vinhetas que ilustram o livro) que encontramos [...] os princípios da geometrização ameríndia, unidimensional e planimétrica (que) marcariam para sempre, e de forma inconfundível, a pintura de seu indianismo de vanguarda” (SCHWARTZ, 2005, p, 10). Além disso, explica o autor da apresentação:

A introdução às *Légendes*...revela conhecimentos de antropologia, da diversidade indígena do Brasil e suas cosmogonias, da cerâmica policrômica e da cestaria, das narrativas dos viajantes, da tradição oral registrada pelos antropólogos e das questões referentes à política indigenista brasileira, liderada na época pelo Marechal Rondon (SCHWARTZ, 2005, p, 11).

A tabela apresentada abaixo é um estudo comparativo realizado pelo artista, composta por caracteres simbólicos marajoaras, mexicanos, chineses e egípcios. Vale ressaltar que a tabela completa se compõe de quatro páginas, com igual quantidade de sinais constantes desta aqui reproduzida.

CARACTÈRES SYMBOLIQUES COMPARÉS (Suite)

Sens supposé et analogies	BRESIL MARAJO	MEXIQUE	CHINE	EGYPTE
29 - Etendue d'eau limitée? Lagune ou lac.				
30 - Eau courante ou agitée. Estil, le sang (Mexique).				
31 - Chemin sûr?				
32 et 33 - Endroit difficile à défricher.				
34 - Une colline, signe renversé, un tombeau, vase (Mexique). Un homme (Egypte)				
35 - Endroit montagneux? Sens voisin (Chine, Egypte).				
36 - Chaîne de collines se reflétant dans l'eau?				
37 - Monument sacré ou habitation souterraine? On retrouve ce signe dans la tête d'une fourmi, ce qui semble confirmer le sens d'habitation souterraine.				
38 - Même sens que 37??				
39 et 40 - Habitation? Même sens (Chine Egypte).				
41 - Habitation sur pilotis?				
42 - Feuille. Symbole du sous-bois (Chine Egypte).				

D'après les archives du Musée national de Rio de Janeiro, Brésil.

Suposto sentido e analogias
(Brasil Marajó, México, China, Egito)

1. O nariz e as sobrancelhas. Onipotência, grandeza, vida eterna (Egito).
2. Governar, comandar (México).
3. O chefe, o rei.
4. Supremacia, valor, divindade.
5. Reunião de quatro chefes vindos de regiões diferentes, em um ponto dado.
6. O olho. Visão simbólica (México).
7. Ver, saber, perspicácia (Egito).
8. Variante do signo precedente.
9. Crustáceo? Aranha? Idéia de ver.
10. Clava. Símbolo de Deus (Egito).
11. Símbolo do poder divino?
12. Uma pena? Justiça. Verdade (México). Gramínea? A paz (México).
13. A Graça (China).
14. Sáurio ou aranha. Paciência, duração, pluralidade (China, Egito).
15. Instrumento de cordas? Tempo e duração (China, Egito).
16. Separação do dia e da noite (China).
17. Idéia de calma (Egito, China).
18. Idéia de tranqüilidade (China).
19. União íntima. Unidade. Abismo de perfeição (China).
20. Aliança de duas nações ou de duas cidades?
21. Paz ou aliança (México ou Egito).
22. Habitações conjuntas? Alianças de duas nações?
23. Símbolo sagrado das urnas funerárias Quetzul (América). Uroeus (Egito).
24. Morada de aves noturnas? Simbolicamente a idéia de temor? Idéia de noite (Egito).
25. Ave? Símbolo do Sol?
26. Sáurio? O Oriente e o Ocidente (Egito).
27. Os quatro pontos cardeais.
28. Ou as forças da natureza?
29. Extensão de água limitada? Lagoa ou lago.
30. Água corrente ou agitada. Eztil, o sangue (México).
31. Caminho seguro?
- 32 e 33. Local difícil de desbravar.
34. Uma colina, signo invertido, um túmulo, urna (México). Um homem (Egito).
35. Local montanhoso? Sentido próximo (China, Egito).
36. Cadeia de colinas refletidas na água?
37. Monumento sagrado ou morada subterrânea? Esse signo é encontrado na cabeça de uma formiga, o que parece confirmar o sentido de morada subterrânea.
38. Mesmo sentido de 37??
- 39 e 40. Morada? Mesmo sentido (China, Egito).
41. Casas sobre pilotis?
42. Folha. Símbolo da vegetação interior de um bosque (China, Egito).

Fonte: Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Brasil.

Em *Lendas, crenças e talismãs dos Índios do Amazonas*. São Paulo: EDUSP, 2005.

A cultura e a arte marajoara

A rica arte ceramista marajoara dos povos desaparecidos do arquipélago de Marajó e de Santarém, próximo à foz do rio Tapajós, explica Fonseca (2019) em seu *blog* <http://www.viafanzine.jor.br/arqueologia4.htm>, “é testemunho vivo de que algo de muito importante aconteceu naquele estranho mundo selvático, que não foi ainda totalmente compreendido pelos pesquisadores”. Em toda a sua variada produção, continua:

[...] além da sofisticação decorativa, temos uma coleção de objetos que poderiam muito bem ser capazes de atender a uma civilização bem mais avançada, além de que, as decorações empregadas pelos mesmos são um misto de símbolos conhecidos e desconhecidos. São caracteres logicamente delineados, estilizações de objetos e animais, além de motivos antropomorfos e zoomorfos, executados com elevado grau de elaboração e cuidado. (FONSECA, 2019)

Fonseca (2019) acredita tratar-se de algo mais do que simples decorações, já que muitas formas geométricas coincidem entre si, “além de uma vasta simbologia que se encontra gravada permanentemente junto de figuras estilizadas de animais e de homens, formando um conjunto harmonioso”.

A pesquisadora Denise Pahl Schaan (1962-2018), arqueóloga estudiosa da arte e da cultura marajoara, é autora do livro “A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara”. Schaan (1997), fala da possibilidade de existência de traços icônicos e de conteúdo semântico nos sinais desenvolvidos pelo povo indígena:

A recorrência de unidades do desenho graficamente iguais, combinando-se de maneira semelhante em várias vasilhas, mas formando motivos decorativos de diferente complexidade, permite que se levante a hipótese da existência de uma lógica de combinação dessas unidades, uma vez que é bastante provável que tivessem tido o objetivo de expressar determinado conteúdo semântico. Relacionando, ainda, as representações icônicas com determinados motivos geometrizarantes e aparentemente “abstratos”, observou-se que deve ter havido uma transformação das representações em desenhos bem mais simplificados, de forma a poderem ser identificados, atualmente, apenas por traços gráficos definidores de sua forma básica. Segundo MUNN (1973) seriam esses traços gráficos verdadeiros signos icônicos. (SCHAAN, 1997, p. 117)

A autora acredita que, ainda que não seja possível identificar significados para os motivos decorativos observados na arte marajoara, “é possível identificar que ela preenche os requisitos necessários para que seja considerada uma linguagem visual icônica” (SCHAAN, 1997, p. 118), e que “a identificação de formas geometrizarantes com provável ascendência antropozoomórfica determina o caráter icônico da linguagem” (SCHAAN, 1997, p. 120). A mencionada autora entende, ainda, que seja possível identificar unidades semelhantes às do desenho marajoara em diversas culturas.

Exemplifica:

Às vezes [...] podem ser identificadas analogias entre desenhos de grupos distintos. Nesse sentido, uma curiosidade é o motivo Taangap dos Kayabi, em forma de H, representando uma figura mítica, semelhante ao boneco tayngava, dos Asuriní do Xingu, que em certos contextos toma o lugar da figura humana. Nas duas culturas há uma relação entre sobrenatural e figura humana no significado desse motivo. São figuras estruturalmente semelhantes ao lagarto estilizado Marajoara que às vezes assume formas antropomorfizadas (SCHAAN, 1997, p. 120).

Apesar de Schaan, estudiosa do grafismo marajoara, acreditar que os grafismos sejam portadores de significado – ainda que não sejam identificados –, a busca desta pesquisa por fontes que confirmassem ou não as significações propostas por Vicente do Rego Monteiro em seu levantamento não resultou positiva. Assim, tomamos como base as significações propostas pelo artista para realizar as análises.

O grafismo indígena

O grafismo vem de outro plano, outro mundo,
foi compartilhado, e o índio tem o direito de uso.
É sagrado. É respeitado. É uma forma de se conectar
com a história ancestral do povo.
Você presta homenagem a um grande
líder falecido através do uso dos grafismos
(Denilson Baniwa⁸)

⁸ Os Baniwa vivem na fronteira do Brasil com a Colômbia e Venezuela, em aldeias localizadas às margens do Rio Içana e seus afluentes Cuiari, Aiairi e Cubate, além de comunidades no Alto Rio Negro/Guainía e nos centros urbanos de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel e Barcelos (AM).

Em oficina de grafismo indígena, ministrada pelo artista visual Denilson Baniwa em abril de 2019⁹, o professor afirmava que “o conjunto de grafismos indígenas formam um alfabeto, são códigos, e tem o objetivo de comunicar coisas. Por exemplo: uma cestaria conta uma história, e os sinais identificam clãs. Na cestaria, um losango com uma cruz dentro significa besouro”.

No artigo “Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini¹⁰ do Xingu”, da pesquisadora Regina Polo Müller (2000, p.231), percebemos que os desenhos se encontram referidos em “três ordens ou domínios, (...) a natureza, a cultura e o sobrenatural”. Já no artigo “Arte iconográfica Waiãpi¹¹”, a pesquisadora Dominique Tilkin Gallois (2000, p.210) aponta:

São espécies naturais e/ou sobrenaturais, são motivos relacionados aos mortos e aos inimigos ... Privilegiando o que está “fora da sociedade” (Viveiros de Castro, 1986), a arte iconográfica Waiãpi relaciona-se diretamente com a elaborada cosmologia desse povo Tupi-Guarani. Ela se refere diretamente ao mundo dos “outros”. E, nesse sentido, constitui-se como um dos meios de comunicação privilegiados com o mundo sobrenatural.

Da mesma forma, Amorim (2010, p. 12), referindo-se à cerâmica marajoara, explica que:

Cada sociedade indígena teria seu estilo próprio (...). São muitas as variações de estilos e de formas de decorações encontradas na cerâmica marajoara. Para Schaan (1999), as representações de animais e plantas são chamadas de realistas ou naturalistas, por expressarem semelhança com a realidade, e icônicas, as quais são marcadas por suas formas simples ou estilizadas de expressão.

A forma como essas representações acontecem, entretanto, passa por duas possibilidades. Em Vidal (2010, p. 210-211), a respeito dos Wajãpi, encontramos a ideia que ajuda a entender as duas vertentes dos desenhos indígenas. Ainda que se trate de um povo específico, parece possível aplicar aos sinais marajoaras encontrados nas cerâmicas.

Kusiwa pode ser traduzido como representação gráfica abstrata, e inclui outras formas de representação alheias à tradição do grupo, como a escrita. Nesse sentido, kusiwa opõe-se a outro conceito de representação, ta'anga (imagem), representação figurativa que designa, por exemplo, a fotografia e, no sistema tradicional, se refere aos bonecos zoomorfos confeccionados em palha ou madeira, por ocasião de rituais. Em 1983, quando pela primeira vez os Waiãpi da aldeia Mariry tiveram a oportunidade de desenhar sobre folhas de papel, muitos preferiram produzir, ou melhor, “decorar”, as páginas dos cadernos com os motivos abstratos kusiwa tradicionais. Outros, sobretudo os homens e as crianças, mostraram-se mais voltados para o desenho figurativo, representando elementos da vida cotidiana: plantas da mata ou da roça, animais e caça prediletos, entidades sobrenaturais ou ainda artefatos domésticos (...).

⁹ Realizada pelo Instituto Tomie Ohtake, com o título “Grafismos e Simbolismos Indígenas”, no Espaço do Olhar.

¹⁰ Os Asurini do Xingu são índios de língua Tupi-Guarani, com uma população de aproximadamente 182 indivíduos localizados no Pará.

¹¹ Wajãpi é o nome utilizado para designar os índios falantes desta língua Tupi que vivem na região delimitada pelos rios Oiapoque, Jari e Araguari, no Amapá.

Dessa forma, verificamos motivos decorativos abstratos, como analisaremos a seguir, que caminham para sinais semelhantes aos alfabetos, simbólicos. Amorim (2010, p.13) explica:

Algumas vezes, o nível de sofisticação dos desenhos é muito elevado, ficando quase imperceptíveis os traços característicos de partes do corpo humano ou de animais. Na concepção atual, são considerados como “textos” sem grafias, mas repletos de símbolos capazes de expressar ideologias e visões de mundo. Motivos decorativos nem sempre identificados à primeira vista que nos remetem a um referente conhecido. Um exemplo disso são os desenhos estilizados de escorpiões. A herança material dos povos sem escrita permite a realização de pesquisas por meio de analogias com as sociedades indígenas atuais, para conhecer e elucidar as mudanças sociais ocorridas nessas sociedades.

Os critérios classificatórios utilizados na poesia visual

Na relação texto-imagem, é possível verificar duas categorias e dentro delas três subcategorias. A primeira delas denomina-se **Aproximação**, faz com que o leitor considere o texto no seu caráter semântico. No outro extremo, está o que denominamos **Distanciamento**, em que se alarga o espaço entre significante e significado.

No espaço entre Aproximação e Distanciamento, estão os três possíveis graus de interação texto-imagem: 1- o texto produz sentido; 2- a palavra e a imagem completam-se na produção de sentido e concretização do fato poético; 3- a imagem produz sentido.

O suporte da análise acima encontra-se na Semiótica, quando recorremos a Lucia Santaella para basear as considerações. Em seu pioneiro “O Que é Semiótica” (2012, p.1), a pesquisadora explica:

É claro que todo índice está habitado de ícones, de qualisignos que lhe são peculiares e que nele inerem (a Secundidade pressupõe a primeiridade). Porém, não é em razão dessas qualidades que o índice funciona como signo, mas porque nele o mais proeminente é o seu caráter físico-existencial, apontando para uma outra coisa (seu objeto) de que ele é parte.

Não se pode saber se alguns elementos visuais são de fato símbolos, pois apenas um estudo etnográfico das mitologias poderia revelar se aquela comunidade indígena, especificamente, tem em sua mitologia tais símbolos. A cobra, por exemplo, tem diversos significados em vários agrupamentos humanos. A serpente aparece em muitas grafias ou alfabetos, mas não se sabe se ela pode ser considerada simbólica, e que nível de significação permite.

Em Niemeyer (2003, p. 36-37), que trata da aplicação da semiótica ao *design*, encontra-se também importante apoio para as definições que busca esta pesquisa. Entre elas estão suas definições sobre ícone, índice e símbolo, nesta ordem.

[...] a representação se faz por meio de analogia com o algo representado. Um modo icônico exhibe traços análogos aos de seu Objeto Dinâmico para uma mente interpretadora. Do ícone deriva Interpretantes diversos, até mesmo díspares ou insuspeitados. A mente de um interprete pode elaborar uma interpretação antes não conhecida, não pretendida e até inconveniente. A ampla necessidade do ícone decorre da gama de possibilidades interpretativas

que ele pode gerar, em especial, de natureza sensorial, estética. (...) Os ícones podem ter uma constituição mais vinculada a um caráter do vínculo material em que se manifesta a semelhança – a imagem.

A relação indicial acontece “quando o procedimento de representação se faz por meio de marcas que o Objeto Dinâmico causa [...]. Enquanto o Ícone traz o objeto para dentro do signo por traços de semelhança, o Índice aponta para fora do signo, para o Objeto” (NIEMEYER, 2003, p. 37). Para a autora, a relação é de causalidade, e não de analogia. Já no símbolo, explica:

A relação (entre Objeto Imediato e o Objeto Dinâmico) se dá por um processo de convenção. Mesmo onde a essência de um Símbolo é a de livre associação, essa associação não é arbitrária, mas determinada por princípios pré-existentes, inerentes ao tipo de código a que pertence o signo.

A Verbo-visualidade na escrita marajoara

A seguir, na tabela comparativa incluída no pôster enviado à SBPC, são apresentados, em primeiro lugar, logogramas simbólicos, no item Predominância Verbal. Os elementos são em alguma medida semelhantes – o exemplo da esquerda – mas, em grande medida, simbólicos, abstratos, funcionando por convenção, sendo que o da direita se aproxima à representação da letra M.

Já os logogramas do segundo grupo, indiciais, entram na categoria verbo-visuais, de equivalência. São aqueles que deixam rastros ou marcas de seu significado por convenção. Não são totalmente abstratos, a ‘paciência’, no logograma da esquerda, está representada pela quantidade caprichosa de traços contidos no elemento gráfico, enquanto o segundo mostra o ‘aconchego’, a busca pelo interior em uma residência. Há um equilíbrio na transmissão da informação: as marcas do significado são em alguma medida abstratos (verbais) e em alguma medida, também semelhantes (visuais).

No terceiro grupo, representa-se iconicamente a folha e a clava. São elementos de representação direta, por traços de semelhança ou analogia, e se encontram na categoria do ícone (predominância visual).

Três categorias no hibridismo verbo-visual:

1- Predominância Verbal – os logogramas simbólicos



Colinas Refletidas



Colinas Refletidas

1- Equivalência verbo-visual: os logogramas indiciais



Paciência



Habitação

2- Predominância Visual: os logogramas icônicos



Folha

Clava

Fonte: Schwartz, Jorge (Org.). Do Amazonas a Paris. S. Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2005.

As três categorias anteriormente aplicadas à poesia visual – no item “Os critérios classificatórios utilizados na poesia visual” – mostram-se adequadas ao estudo da logografia indígena. Em primeiro lugar, a predominante verbal na classificação original reflete os elementos logográficos simbólicos marajoaras de cunho abstrato e arbitrário, como na escrita verbal. Em segundo lugar, os poemas que, na classificação original, apresentam equivalência de importância entre verbal e visual, nesse caso, apresentam-se em relação indicial, ou seja, são logogramas que deixam índices mas não chegam à representação direta. E, por último, os anteriormente descritos poemas predominantemente visuais, aqui mostram-se como elementos icônicos na logografia indígena.



Denilson Baniwa, professor da Oficina Grafismos e Simbolismos Indígenas, descrita no item O Grafismo Indígena desta pesquisa, é natural do Rio Negro, interior do Amazonas. É artista visual indígena e atualmente reside no Rio de Janeiro.

Sua obra Yacaré, publicada em fevereiro de 2019 (<https://www.behance.net/gallery/76657401/Yakar>) é um grafite exposto no Museu Etnográfico de Itajaí (SC), sobre o qual Denilson fornece uma eficiente explicação. Para ele, “é um jacaré num jacaré, pois o grafismo de um jacaré é um jacaré”. Denilson fala com a propriedade de quem entende que certas representações visuais na arte precisam ser diretas, o que entendemos como um ícone.

A transformação da logografia: Semelhanças entre os elementos gráficos através dos tempos

EGIPCIO	MARAJOARA	CONTEMPORANEO
		
Água corrente ou Agitada		Cachoeira
		
Água ou Área Limitada		Intersecção em T
		
Ideia de Calma		Praia
		
Local Montanhoso		Pista Irregular

Fonte: Schwartz, Jorge (Org.). Do Amazonas a Paris. S. Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2005.

O estudo original, realizado por Vicente do Rego Monteiro, trazia as duas primeiras colunas, ou seja, comparava as escritas Egípcia e Marajoara. Com o objetivo de acrescentar a escrita pictográfica contemporânea, selecionamos elementos gráficos da sinalização universal, que se assemelham tanto por vias do traço representativo quanto pelo encontro de significados. As representações de água e montanha se dão por semelhança, e as representações de calma e limitação, acontecem de maneira indicial.

Dessa forma, na tentativa de traçar paralelos entre as análises realizadas e a evolução dos alfabetos, e buscar uma nomenclatura para cada uma das formas de representação, parece adequado pensar em três tipos de escritas: pictográficas – visuais, que representam objetos; ideográficas – com elementos verbo-visuais, representando por associação de ideias; e fonéticos – verbais, representando por abstração. As correlações entre eles estão representadas no quadro abaixo:

	alfabetos	código	representação	escritas	signos
Distanciamento	pictográficos	visual	objeto	logogramas	ícone
Aproximação	ideográficos	Verbo-visual	objetos ou ideias	logogramas	índice
	fonéticos	verbal	abstração	Alfabeto	Símbolo

Considerações Finais

As comparações elaboradas entre os sistemas logográficos analisados leva a refletir sobre a similaridade no procedimento de uso dos códigos existentes em momentos e culturas bastante distintas. Ao aproximarmos as formas de comunicação, verificamos a semelhança no que diz respeito a operação intercódigos presente nas escritas logográficas.

É interessante verificarmos que os marajoaras legaram uma profícua criação de sinais, da mesma forma que o fizeram os egípcios e os gregos com suas escritas hieroglíficas, respectivamente, nos séculos IX A.C. e VIII A.C. e também os *designers* do século XX, ao criarem pictogramas fartamente utilizados na sinalização urbana e arquitetônica.

Também somos levados a pensar que o teor da comunicação indígena, que pode ser de registro e/ou uso diário, apresenta forte apelo poético, aproximando-se da verbo-visualidade presente na poesia visual, o que reforça a ideia de que o formato de registro adotado pelas sociedades orais ou semi-orais tende ao poético.

A versão completa desta pesquisa, composta de 26 páginas, que inclui um estudo de diferentes alfabetos em sua verbo-visualidade e alguns apontamentos sobre hibridismo cultural, pode ser encaminhada por *e-mail*, basta entrar em contato com os autores deste artigo.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lílian Bayma. **Cerâmica marajoara: a comunicação do silêncio**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010.

DOSSIE IPHAM WAJÁPI

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_wajapi.pdf

EDUCAÇÃO PÚBLICA

<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/portugues/0036.html>

EJA **Ensino fundamental Artes** (*Arte indígena*) Volume
<https://www.youtube.com/watch?v=TMKUaFifWhw>

FONSECA, J.A. **Simbologia e arte nas culturas Marajoara e Tapajônica**.
Blog <http://www.viafanzine.jor.br/arqueologia4.htm>

FRUTIGER, A. **Sinais e Símbolos**. S. Paulo: M. Fontes, 2001.

GABRIELLI, L. **A poesia e a arte visual**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUCSP, 1994.

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Arte iconográfica Waiãpi**. In.: *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. Org. Lux Vidal. S. Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 2000.

MUNN, N. D. **The spatial presentation of cosmic order in Walbiri Iconography**. *Primitive art and society*. Forge, Anthony (ed.). London, Oxford University, 4 (193-220), 1973.

MÜLLER, Regina Polo. **Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu**. In.: *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. Org. Lux Vidal. S. Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 2000.

NIEMEYER, L. **Elementos de Semiótica Aplicados ao Design**. R. Janeiro: 2AB, 2003.

SANTAELLA, M.L. **O que é Semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

SCHAAN, D. P. **A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara**. Porto Alegre, 1996.

SCHAAN, D. P. **A Representação Humana na Arte Marajoara**. Texto escrito para a exposição Marajó: Retratos de Barro. Belém: Museu de Arte de Belém, 1999.

SCHAAN, D. P. **A Arte da Cerâmica Marajoara: encontros entre o passado e o presente**. *Revista Habitus*, Goiânia, v.5, n.1, p. 99-117, jan/jun 2007.

SCHWARTZ, J. (Org.). **Do Amazonas a Paris** (Edição Fac-simile da obra original de Vicente do Rego Monteiro). S. Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2005.

http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Avidal-2000-grafismo/Vidal_2000_Grafismo_indigena_OCR.pdf

SOBRE OS AUTORES

Lourdes M. Gabrielli Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atualmente é professora assistente da PUC-SP. Docente e Pesquisadora, atua há mais de 30 anos no ensino superior em cursos de Publicidade e Propaganda. Tem trajetória docente em várias universidades e cursos de especialização, entre eles, ESPM, UNIP, Casper Libero, Anhembi Morumbi, Senac, lecionando as várias abordagens disciplinares da redação publicitária, e orientando de Trabalhos de Conclusão de Curso- TCC - em criação e redação. Orienta Projetos de Iniciação Científica, em Criação, Redação

Publicitária e linguagem da publicidade aplicada aos novos meios. Atua também no mercado publicitário, principalmente como redatora, em agências de publicidade e editoras. Desenvolve pesquisa na temática da verbo-visualidade, aplicada às artes visuais, à poesia visual e à publicidade. Desenvolve também pesquisa na temática da publicidade informal e design vernacular, estudando a publicidade, o grafite, as manifestações populares urbanas, o barroco, mestiçagem e hibridismo cultural. E-mail: gabrielli@pucsp.br

Francisco das Chagas Camelo Doutor em Artes pela ECA-USP, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre (2000) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Graduado em Comunicação Visual (FAAP). Atualmente é professor assistente mestre da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Possui experiência na área de Comunicação, com ênfase em Processos de Criação, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação visual, desenho, design gráfico e tipografia. E-mail: fc-camelo@uol.com.br

Do gesto à performance: mistério da cartomante de Oxum

From gesture to performance: mystery of the fortuneteller of Oxum

Monise Campos Saldanha

Universidade do Estado do Pará - UEPA

Belém/PA- Brasil

Resumo

O gesto é o emblema da performance, mas de que maneira ele se articula? É a indagação motriz do presente estudo, cujas reflexões compõem o conceito de Gesto em Flusser (2014) e demais conexões perpassadas em Benjamin (2017) ao tratar do teatro brechtiano na obra de Kafka e, ainda, plasmado no conto a Cartomante de Machado de Assis. Trata-se, pois, das elucidações a compor a performance vídeo, cuja base são os diálogos de Walter Benjamin sobre Kafka e Brecht. O objetivo deste estudo é descrever a construção da performance em que está imbuída a categoria gesto. A metodologia aplicada foi a da revisão bibliográfica em Agambem (2015), Assis (2019), Brecht (2005), Benjamin (2017), e outros, atrelada ao memorial descritivo da performance em vídeo “Cartomante de Oxum”. Verifica-se que os autores tratam do conceito gesto em diversas aplicações teóricas, categoria que “passeia” por distintas metodologias. Conclui-se que sendo o gesto a matéria substancial da performance, traz, sobre si, o sentido de liberdade explicado por forças internas, externas e intencionais à disposição da comunicação humana. Movimento explicável, repleto de simbolismo, o gesto articula fazer comunicativo velado ou revelado ao outro, bastando, para isso, que o receptor percorra os critérios que ordena o fenômeno.

Palavras-chave: Gesto; Memória; Performance; Cartomante.

Résumé

Le geste est l'emblème de la performance. Mais, de quelle manière s'articule-t-il ? C'est la question motrice de la présente étude dont les réflexions composent le concept de Geste, chez Flusser (2014) et d'autres connexions imprégnées chez Benjamin lorsqu'il s'agit du théâtre brechtien, dans l'œuvre de Kafka et, encore façonnées dans la nouvelle le Cartomante par Machado de Assis. Ce sont donc les élucidations qui composent la performance vidéo dont les bases sont les dialogues de Walter Benjamin sur Kafka et Brecht. L'objectif de cette étude est de décrire la construction de la performance dans laquelle s'inscrit la catégorie du geste. La méthodologie appliquée a été la revue de la littérature dans Agambem (2015), Assis (2019), Brecht (2005), Benjamin (2017) et autres, liée au mémorial descriptif de la performance vidéo « Cartomante de Oxum ». Il est vérifié que les auteurs traitent le concept de geste dans plusieurs applications théoriques, une catégorie qui "parcourt" différentes méthodologies. On en conclut que, puisque le geste est le matériau substantiel de la performance, il apporte, sur lui-même, le sentiment de liberté expliqué par les forces internes, externes et intentionnelles disponibles à la communication humaine. Mouvement explicable, chargé de symbolique, le geste articule une action communicative voilée ou révélée à l'autre.

Mots clés : Geste; Mémoire; Performance; diseuse de bonne aventure.

Introdução

Ainda que te possa parecer estranha
a comparação, os gestos, para mim,
são mais do que gestos, são como
desenhos feitos pelo corpo de um
no corpo de outro
(José Saramago)

O gesto marca a tradição. Em leituras literárias, sugere a questão do método sociológico, cujas nuances, ressalta Walter Benjamin ao analisar as obras de Kafka e Brecht. Repertório da performance, o gesto possibilita a individualidade do sujeito. Em mãos, braços, expressões, ou mesmo no jogo do lusco fusco, o gesto porta sobre si um efeito e significado.

Gesto a suscitar memória e, nesta pesquisa, a tornar-se memorial descritivo das ações resultantes de “A cartomante de Oxum”, performance audiovisual a compor o curta-metragem¹² de 03 minutos e 44 segundos. Trata-se, assim, de produção estética cuja finalidade é a de fundamentar o pressuposto teórico discutido por Benjamin. O memorial, seria, conforme pontua Arenhaldt (2010), pesquisa que envolve imaginação e criatividade. Transposição em que o autor(a) poderá utilizar outros recursos criativos de forma a expor o conteúdo, não somente de maneira escrita, como também em imagens, fotos, documentos. Daí ser objetivo deste estudo o de descrever a construção da performance em que está imbuída a categoria gesto.

“A cartomante de Oxum” apresenta o conceito emblemático de gesto, proposto por Flusser (2014) ao revelar o duplo princípio que se encontra na base de sua filosofia: toda comunicação implica atitude. Logo, gesto é atitude e mensagem a compor a comunicação. Gesto em vídeo, a performance é o desempenho. Assim, inspirada no conto a Cartomante, de Machado de Assis, a performance é convite ao questionamento sobre o que seria o gesto e como esse atravessa a obra literária, fazendo brotar o entendimento do símbolo, ou mesmo a ação comunicativa que esse comporta.

Desse modo, alinhavam-se a esta investigação, traçados como por um percurso de sentido, gestos e suas conceituações, em que se tece o conceito de gesto, o qual perpassa da medicina à filosofia, dessa à filologia, a retórica, a história e, “repousa” em suposta plenitude na estética (arte). Em Memória e performance: subjacências dos gestos, descrevemos as camadas que compõem a performance, a saber, gesto e memória, abarcando o conceito de performance, o de memória e, por conseguinte, as interseções entre tais constructos, atrelando-os ao gesto de pintar e de narrar.

¹² Moleta (2009) em Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo, define o termo como breve expressão audiovisual, com início, fim, unidade temática e com uma altíssima coerência e coesão interna, além de apresentar finalidade variáveis, pode ter um propósito educativo, artístico, comercial, informativo etc., a duração pode variar, não havendo um padrão consensual para o tempo máximo de duração.

Já em *As sibilas e o gesto: a Cartomante de Oxum*, em breve relato, traçamos a história das Sibilas na humanidade, sua ação enquanto portadoras dos desígnios dos deuses; bem como elencamos os elos que coadunam o gesto de ler o futuro, movimento de vidência da Cartomante e a deusa do Níger para os iorubás – Oxum, como também descrevemos o processo de criação da performance produzida para disciplina de doutoramento. Na sequência, temos as considerações finais com as contribuições da teoria do gesto e suas respectivas aplicações para a vida docente da proponente deste memorial.

Dessa forma, do ato de ler o futuro nas cartas, ao de conhecer o que está por vir, as sibilas, personagens gregas antigas, são o próprio oráculo a resistir ao tempo. Portadoras dos segredos dos deuses, elas veem o tempo sem tempo. Guardam em seu corpo as respostas do que está por vir. Seus olhos conseguem ir além da bruma da memória. Entre os iorubás, as mulheres videntes são abençoadas por Oxum – a grande mãe feiticeira –, conseguem prever o futuro de seus consulentes. Daí que Sibilas, Cartomante e a própria deusa iorubá compartilham do mesmo gesto: o de ler o futuro através do oráculo (baralho), por isso, têm suas sinas ligadas ao dom da clarividência e, neste trabalho, transpõem na tela o “gesto profético, desvelador”.

Por um percurso de sentido: o gesto e suas conceituações

O sino espeta o silêncio, benze a carta destino no punhal ponta de escrita, que vela e desvela, o que navega em si mesmo. Cada gesto torna-se um destino, lembra-nos Agamben (2009). E, se “toda a linguagem que se apoia no ‘gesto’, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto” (BRECHT, 2005, p. 237), a performance aqui articulada, como princípio estético, poético e avaliativo, vinculado a uma disciplina acadêmica, resguardaria em si, distintas implicações a serem “descamadas” nas linhas a seguir.

Principiar o entendimento do conceito de gesto, a partir do que nos propõe o dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, não é tarefa trivial. Visto que para o mencionado pensador, esse conceito implique diretamente “às condições sociais”, das quais a arte não deveria se apartar.

Desse modo, parafraseando Baudelaire, para o qual “a natureza é um templo”, onde o homem passa “através de floretas de símbolos” (LEMINSKI, 2011, p. 298), para Brecht, viver é passear em um mundo de gestos. Assim, “não podemos nos esquecer nunca da obra de arte como forma de conhecimento, de aprofundamento no mundo real” (LUCAS, 1976, p. 04).

De tal feita, rir, pintar, escrever, entre outros, são ações que compõem a comunicação na performance. Ao ler os destinos, a cartomante do conto machadiano, e, a cartomante da performance em voga, no jogo das cartas místicas do baralho, respondem a expressão axiomática do filósofo italiano, mencionada acima: cada gesto torna-se um destino. Operando resultados tanto sobre si, como aos consulentes que as procuram, o gesto para além de simples meneio define o sujeito que o articula e o comunica com aquele que o vê.

Assim, olhando a historiografia humana, descobriremos que o conceito de gesto se respalda em longo percurso teórico pelo qual trafega. Ao longo da história, os estudos relacionados a tal conceituação são marcados por um fenômeno clínico acontecido na França no século XIX. Tiques convulsivos, movimentos involuntários, distúrbios espasmódicos acometeram cidadãos franceses àquela época, algo que assustou a população e deixou intrigada a comunidade médica daquele período, ocorria, assim, a doença que viria ser conhecida como “síndrome de La Tourette”, em que:

O paciente não é mais capaz nem de começar nem de finalizar os gestos mais simples; se consegue começar o movimento, este é interrompido e deslocado por abalos privados de coordenação e por frêmitos nos quais parece que a musculatura dança (*chorea*) de maneira totalmente independente de uma finalidade motora (AGAMBEN, 2009, p.10).

A sociedade francesa, de modo particular, artistas e médicos daquele período, temia que a doença se espalhasse como uma pandemia e viesse a criar uma “sociedade sem gestos”, ou seja, em que homens e mulheres acometidos por tal enfermidade perdessem o domínio de seus movimentos corporais.

Atemorizados pela “perda dos gestos”, cientistas passaram a fotografar artistas enquanto esses atuavam em suas respectivas áreas: teatro, pintura, balé, ópera. E, assim, buscavam registrar por meio de uma sequência de fotos os gestos humanos em sua ocorrência e prossecução. Compondo, desse modo, um atlas – Mnemosyne –, com o qual, mais tarde, pudessem recuperar “os gestos perdidos”. No entanto, o atlas captava bem mais do que imagens em movimento, ele registrava o gesto enquanto “cristal de memória histórica” (AGAMBEN, 2009, p.11). E, desse modo, criava-se, também, o que se convencionou chamar de Ciência da Imagem.

Consequentemente, as investigações clínicas conduziram às filosóficas, e em seguida às filológicas e históricas, ressalta Agamben (2009). Os aspectos filosóficos do termo trazem em seu germe a noção dos verbos agir (*agere*) e fazer (*facere*), pertinentes à caracterização dos gestos. Advém, assim, o conceito de que “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2009, p.13). Gesto é efeito, representação, é o ser na linguagem.

Contudo, não foi de maneira simples que Giorgio Agamben (2009) chegou às suas conclusões sobre o conceito de gesto. A partir das observações feitas sobre os sujeitos acometidos pela síndrome de La Tourette, o filósofo, então indaga: mas, afinal, o que é o gesto? Seria gesto o mesmo que movimento? Na busca por respostas, Agamben (2018), a princípio, recorreu à filologia e ao sentido retórico do termo, o qual remete à etimologia da palavra *gestus*, na qual incide o verbo *gero*, inferindo movimento, atitude, gesticulação.

Assim, em “Por uma Ontologia e uma Política do Gesto”, Agamben (2018) explica que estabelecer um conceito unívoco ao vocábulo não é nada fácil, pois sua esfera abarca amplo sentido e, pode significar qualquer atitude do corpo e da pessoa. Por esse motivo, para captá-lo, devemos atrelar a sua acepção o sentido de meios dirigidos a um fim ou movimento que tem em si mesmo seu fim. Noção que se aproxima das definições estéticas, tendo em vista o gesto servir a si mesmo, como a Arte. O domínio estético teria a melhor concepção para o conceito em questão.

Gesto é, pois, ação de comunicabilidade percebida pelo expectador. Imagem a compor a memória nas personagens literárias. Desse modo, andar, fumar cachimbo, pesquisar, martelar, pincelar, guilhotinar são atividades cujo cerne traz em si uma mensagem a ser entendida. A esse respeito, Flusser (2014) informa ser esse movimento explicável por outro tipo de teoria. Ação emblemática, os gestos possuem um duplo princípio: comunicação e atitude, base a compor a Teoria Geral dos Gestos. O Filósofo, ao pesquisar os gestos de rir, de se pintar, gesto em vídeo, entre outros, encontrou neles algo em comum: movimento no qual se articula as expressões da liberdade. Acepção que inclui o receptor na competência da teoria, isto é, na ação de compreender o gesto.

O termo, assim, seria delineado: “gesto é o movimento no qual se articula as expressões da liberdade, afim de se revelar ou de se velar para o outro” (FLUSSER, 2014, p.16-17). De tal modo, a Teoria Geral dos Gestos seria propícia a entender um conceito tão amplo e que se dissocia do movimento. Logo, gesto não é movimento vazio, ou desprezioso, ou mesmo executado ao acaso, gesto é metáfora, que em essência traz o ato de comunicar. De igual modo, a teoria que o investiga seria instrumental, antiacadêmica e anti-ideológica. Para inventariá-lo, seria necessário utilizar critérios de diversos métodos científicos, visto que o corpo se move em gestos.

Segundo Flusser (2014), a Teoria Geral dos Gesto estaria mais próxima à da comunicação do que da filosófica, sociológica, da Psicanálise, Linguística de um modo geral, matemática, entre outras. Maneira mais adequada para se entender o gesto, pois explicita a essência que o conduz e assim distingue gesto de não-gesto.

Gestos são movimentos satisfatoriamente explicáveis por conterem a essência das expressões da liberdade. No entanto, o movimento de piscar, gestos dos dedos frenéticos, gestos em fábricas, em bancos, de levantar o braço ao acaso, não expressam elos comunicativos, esclarece Flusser (2014). Corpos são instrumentos de gestos e contêm o movimento da liberdade comunicativa, como ocorre no sorriso e na careta. As generalidades são perigosas e “não é possível definir gesto mais estreitamente sem perder algo essencial. Porque a definição de gesto implica ser ela uma presença ativa no mundo” (FLUSSER, 2014, p.19).

Gestos são efeitos, sugere o termo em perspectivas estética e, classificá-los requer interfaces metodológicas para captar as mais diversas tarefas comunicativas que eles expressam e, assim teríamos: gesto de trabalho, comunicativo, absurdos, fechados, gesto ritual, entre outros. Cada qual com sua expressão comunicativa autêntica. Sendo então, a competência estética está subordinada a Teoria dos Gestos e sua maneira de codificá-los e decodificá-los. A decodificação pela Teoria do Gesto permitiria o entendimento da arte pela arte. Revelar a liberdade que cada gesto exprime permite entender a estrutura e a dinâmica do gesto. Para Flusser (2014), cada gesto é individual, concreto e expressa uma liberdade. Daí que a teoria permite o entendimento do que é gesto, de como ele é executado, como ainda do teor de comunicabilidade que esse apresenta. A teoria não muda o gesto, apenas busca facilitar o seu entendimento, em virtude de sua ampla definição.

A respeito do exposto, a gestualidade, na visão estética, admite mais consciência da sua própria tecnicidade e altera a percepção de um fenômeno tão amplo. Mesmo porque “gesto não é um movimento livre, mas um movimento no qual a liberdade se exprime de alguma maneira” (FLUSSER, 2014, p. 28).

E se a Ciência da Imagem, um dia, ensaiou captá-lo, não pode mais que fazer registro e deixar estático o que por natureza é vivo, dinâmico. Nesse sentido, as cartas ciganas, que em si precisam do gesto para serem lidas e trazerem o passado, o presente e o futuro, seriam, à luz das metáforas, maneira eficaz para “definir” as “poses” humanas, em vez do “clic” da máquina fotográfica que congela, a clarividência cigana vê nas cartas a vida em movimento.

Memória e performance: subjacências dos gestos

Ação de intercambiar experiências, toda performance traz em germe o gesto de narrar. Atividade comunicativa em que a mensagem traz uma atitude e, por isso, a performance do narrador se iguala ao gesto, definido esteticamente como movimento no qual a liberdade se exprime de alguma maneira.

Para Benjamin (1985), narrar é ato criativo, visto que o narrador tece a história a partir de suas experiências. Reconstrói um tecido, algumas vezes esgarçado pela história. A memória individual, outrora coletiva, é o arquivo que o narrador acessa para obter as informações. Assim, seja como marinheiro viajante ou camponês sedentário, o narrador possui um senso prático. Sabe aconselhar de maneira diferente. Agir e fazer são tarefas que o narrador desempenha muito bem, pois “a natureza verdadeira da narrativa tem sempre em si, as vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Experiência e comunicação fazem do gesto de narrar ação individualizada, passível de ter sua estrutura dinâmica decodificada pela Teoria dos Gestos. Patrimônio da tradição oral, o ato de narrar supõe a performance do narrador, em que a história vira gesto e se move livremente no corpo de quem conta. Nesse percurso, a experiência dele é doada a quem o ouve-vê. Em contexto estético, o gesto de narrar ancora a performance, definida como “a habilidade de narrar realizada por meio de ações pensadas, executadas no ato de falar, declamar, das expressões faciais, ou mesmo de representar quem não é” (CARLSON, 2010, p. 09). A esse respeito, Zumthor (2014) salienta que a performance seria a interpretação, em que elementos como entonação, gesto, tempo, lugar, cenário se relacionam à linguagem oral. Performance seria, grosso modo, emanção sensorial produzida por um corpo vivo no momento em que conta uma história.

Forma de comunicação antiga, a performance evoca o gesto. Esse é o ponto motriz da realização daquela. Semiose que flui no ato de performar a narrativa. Modalização e efeito conduzem a transmissão oral do ato de narrar, ressalta Zumthor (2010). No jogo dialético da performance, recebe destaque a voz, não somente nela mesma, mas em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena.

A memória narrativa, agora pertencente à memória individual, faz daquele que conta uma testemunha que vem depor sobre aquilo que viu, diante do “eu” que não viu, destaca Halbwachs (2004). Assim, recriamos as circunstâncias da história, fazendo-a gesto a mover-se por sobre a pele, isso porque a memória individual, expressa na performance, na verdade, é “a quantidade de pessoas que sempre está conosco e que não se confundem” (HALBWACHS, 2004, p.29). Polifonia de lembranças, a memória individual é gesto dinâmico, vívido no ato de narrar.

Assim, o narrador plasma na memória de quem ouve-vê, através do gesto, o conto narrado. Profundamente inscrita, a palavra proferida na performance não é inocente. Ela nos arrasta a viver aquilo que ouvimos, a refletir naquilo que imagetivamente vemos através dos gestos do performe. Daí que o termo performance se atrela de maneira perfeita à estética do gesto, estando fortemente marcada por sua prática. Conforme pontua

Zumthor (2014), a performance é sempre constitutiva da forma, suas regras regem simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – ato de comunicação no entendimento da mensagem. Muitas vezes, sendo ela, de total silêncio, que à medida que a boca cala, o corpo evoca. Mas, quantos gestos a performance evoca? Do narrar às expressões faciais, do cenário à entonação vocal, os gestos na performance são múltiplos. A performance suscita na imaginação do ouvinte/vidente um arcabouço relacional, a cena da história narrada, e, narrar, nesse sentido, extrapola as palavras. De tal modo, ressalta Zumthor (2014), a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. Ela se situa num contexto, ao mesmo tempo cultural e situacional. Pela performance, algo se cria, atinge a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.

De tal modo, gesto, performance e memória têm um ponto singular, “só vivem no momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e, sem perda de tempo tem que se explicar nele” (BENJAMIN, 1985, p. 204). Por esse motivo, a performance e seus gestos nos afetam na vida. Nada facilita mais a memorização da narrativa do que a sóbria concisão dos gestos. Quanto maior a naturalidade com o que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se grava na memória do ouvinte. O gesto é o pássaro que choca os ovos da memória.

O fazer, enquanto ação que constitui o gesto, está presente tanto no ato de narrar quanto no de pintar, nos lembraria Flusser (2014), ao explicar que a intenção do ato de pintar, guarda em si as ideias que o pintor tem sobre as imagens a reproduzir. De igual modo, o faz o narrador quando executa a performance. Narrar seria polir a memória e, de lá retirar, encrustados na lembrança, a história e o conjunto de gestos que essa reclama para si.

Flusser (2014), teórico dos gestos, informa que do sujeito que pinta ao objeto pintado, o gesto é mergulho no próprio ato. Fazer surgir das subjacências da ideia a imagem é ato livre. De contornos e nuances que tocam, de alguma maneira aquele que vê-ouve. Nenhum gesto se realiza de maneira fácil. Todavia, suas dificuldades aprimoram o sujeito que o produz. Assim, antes de tentarmos explicá-lo, precisamos senti-lo. O gesto de pintar e, concomitantemente, o de narrar, apresenta movimento sincrônico repleto de sentidos, captados de maneira individual por aqueles que o veem-ouvem. Assim, em determinado momento, vemos o corpo-pincel no gesto de pintar, como ainda o corpo-oralizado, no gesto de narrar. Atentando aos gestos, vemos o pincel comandar o corpo, numa dança frenética, como se o pintor estivesse num transe. De igual maneira, vemos o

narrador performar a história e, em dado momento, mesmo com poucos recursos, vemos a história ampliar-se pela pele daquele que a narra. O pincel domina o corpo do pintor, como a história e seus gestos atuam no narrador. Então, à luz de Flusser (2014), percebemos “um pincel-mão”, “pincel pé direito” e, as piruetas volantes que ambos fazem na tela. Comprendemos que um movimenta-se em função do outro no desenho a ser feito.

A cambiar a história, o narrador se move em prol das nuances que a história pede. Não sabemos ao certo se o narrador move a história ou se a história que o move, num gesto síncrono, do qual não conseguimos separar um do outro, o corpo leva à história ou a história leva ao corpo. No demais “mão e pincel formam unidade e o pé funciona como instrumento. Não permitimos que a visão desmentisse nossa crença, e por isso vemos o que cremos” (FLUSSER, 2014, p. 60).

Metáforas são gestos em palavras. Manuseadas pelo narrador elas são usadas ou usam aquele que as supõe deter? À semelhança do pintor ao ser conduzido pelo pincel, os corpos supostamente transcendem no gesto. Do pintor que abre o tubo de tinta e aplica ela ao pincel, mancha a tela, e num movimento ritmado e único, produz intencionalmente imagens. Do abstrato ao concreto, o corpo do pintor cede aos instrumentos que usa seus movimentos. Cada traço, em união a outros, evidencia o significado das imagens mnemônicas do pintor. E, no decorrer da ação “toda fase do gesto, o gesto como um todo, apontam o quadro a ser pintado” (FLUSSER, 2014, p. 61). O quadro é o sentido do gesto.

De igual modo, o narrador faz viver nas palavras as personagens da história, gesto a gesto, a história se torna cena viva na memória e na imaginação do ouvinte. Se abdica à palavra, a narrativa é o sentido do gesto. Decodificar o sentido do gesto, afirma Flusser (2014) é perceber cada etapa que o compõe. Captar o sentido, como se montasse um grande quebra-cabeças e, no final, se ter o resultado das diversas peças, a imagem de uma paisagem. Decompor cada sentido, entender cada encaixe, tudo a seu tempo, em seu devido momento de produção. Não se pode antecipar o gesto sem incorrer na perda de mote de sua ação. Esse é enigma a ser decifrado semiologicamente.

Há no gesto níveis de significação, a obedecer a hierarquia e a ordem em que ocorrem. Um nível é subordinado ao outro e captá-los permite ao analisador entender o que move o gesto, a que expressão da liberdade ele está ligado. Assim, a meta de analisar pela Teoria dos Gestos o gesto de pintar não é explicar o porquê de quem pinta, ou o que pinta, mas decifrar o enigma por traz de cada unidade signíca que o compõe. Entendê-lo é, de algum modo, sentir seus efeitos.

Sob tal leitura, analisar o gesto na performance seria decifrá-lo como uma das fases de um todo. A performance está para narrativa e o gesto compõe sua motricidade, é

o corpo que encontra a mente e se manifesta no gesto de narrar a história. Então, ao analisarmos a performance, não vemos a narrativa nem os gestos que a compõe, vemos o corpo performe do narrador em movimento sógnico a compor um todo significativo esculpido na história. Corpo que se decompõe e recompõe em várias fases para transmitir algo a alguém.

Assim como o pintor se realiza na pintura que faz, o narrador se compraz na performance que produz. Pintar modifica o mundo, modifica a experiência concreta de quem pinta e de quem está observando o modo de pintar. Igualmente ocorre com a performance. Logo, dispõe Zumthor (2014), a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados no que a natureza da performance afeta, o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. Nesse sentido, a narrativa doa os fatos ao narrador, para em seguida retirá-los dele no momento em que ele performa a narração e assim “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1985, p. 2005).

As sibilas e o gesto: a cartomante de Oxum

O passado, o presente e o futuro ficam gravados na pele do tempo. Só aquelas, cuja sensibilidade é propícia, conseguem revelar a memória ali plasmada. Assim, de Grécia à Roma, dos romanos aos hebreus, do judaísmo ao cristianismo, as sibilas passaram por toda história da humanidade, informa Magnani (2016).

No mundo cultural de influência helenística, Apolo foi o deus oracular mais importante. Como seres mortais, as profetisas faziam o elo entre o profano e o sagrado, atendendo à necessidade humana tanto de se comunicar com o transcendente, como de saber dos acontecimentos vindouros. As suas profecias nunca são respostas, mas visões, pois “a Sibila com delirante boca sem risos, sem belezas, sem perfumes ressoando mil anos ultrapassa com a voz, pelo deus nela” (MAGNANI, 2016, p.117).

Os oráculos das sibilas e a peculiaridade das suas revelações exerceram um papel relevante nas civilizações nas quais atuaram. Uma peculiaridade do mito – o fato de se tratar de mulheres reais e não de entidades imaginárias – criou também a possibilidade de uma peculiar atuação na vida prática das comunidades. O mito das sibilas se prestou, assim, a diferentes funções e se adaptou a diversas culturas em épocas distintas.

Assim, a Sibila se apresenta em grande medida como uma fonte autônoma de revelação divina, seus gestos proféticos prenunciam o futuro. Mas, das Sibilas às Cartomantes, o que une essas mulheres? O *principium vitae* do gesto profético! Imagem imanente a significar alguns oráculos, identificados com seu nome, como é o caso do baralho francês Lenormand, criado no século XVIII. No demais, Sibilas transmutaram

sua forma, resistiram ao tempo, trazem consigo o gesto de ver o futuro. Mistério a compor sua persona. A esse respeito, expõe a pesquisadora Maria Cláudia Magnani:

De errantes a enclausuradas em seus antros; de virgens a eróticas; de portadoras do *logos* humano ao discurso divino e delirante; de mito a mulheres reais; da Babilônia à Grécia e aos povos de cultura helenizada do mediterrâneo; de Roma e dos judeus helenizados à cultura cristã; da Europa à América colonizada, entre mistérios e revelações, a sobrevivência da sibila na literatura, na música, na liturgia, na pintura, intriga e permanece entre nós (MAGNANI, 2016, p.119).

As adivinhas ou Sibilas sempre causaram espanto e admiração nas mais diversas sociedades. Criaturas vagantes, movediças, não tinham, a princípio, vinculações institucionais. Desse modo, suas origens se ligam a do povo cigano. Em cultura iorubá¹³, a rainha das adivinhações, ou a deusa da clarividência seria Oxum, bem ressalta Pierre Verger (2012), ao apontar uma das façanhas da deusa do ouro ao enganar Exu – o mensageiro dos deuses e, assim, dar às mulheres o direito de ver e/ou prever o futuro pelo oráculo iorubano.

Para os gregos, a Deusa da Memória é Mnemósine, ressalta Vernant (1973). Mas, para os iorubás, além do oráculo vivo, Ifá, o deus que tudo vê e que tudo sabe, Oxum é a deidade cuja visão alcança as brumas do tempo. Ela consegue ver em várias direções. Assim, em culturas sincréticas, a deusa assemelha-se às Sibilas. Abençoa os seus filhos, ou àquelas que rogam sua proteção. Ela, assim, permite, a certas mulheres mergulhar no inexplicável, atravessar a bruma de Lethemosine e chegar ao lago de Mnemósine para observar o futuro, ou mesmo o passado. E de lá trazer um conselho, advertência ou, ainda, previsão.

No entanto, até que ponto, aquela que vê diz a verdade sobre isso ou manipula seu dom em prol de benefícios próprios? Bênção ou castigo comporiam o dom da clarividência, auxiliada pelo oráculo que manipula a cigana?

– Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto... (ASSIS, 2019, p. 575). Essa fala também poderia ser proferida pela Cartomante de Oxum. Qual a adivinha do conto de Assis, a mulher misteriosa da performance em vídeo, aqui a ser descrito, não deixa clara suas atitudes. Realmente, joga as cartas do baralho para lê o futuro ou simplesmente joga com a imaginação e crença daqueles que a buscam/assistem? Seu silêncio precisaria ser rompido para completar aquilo que o gesto deixa em suspenso na tela.

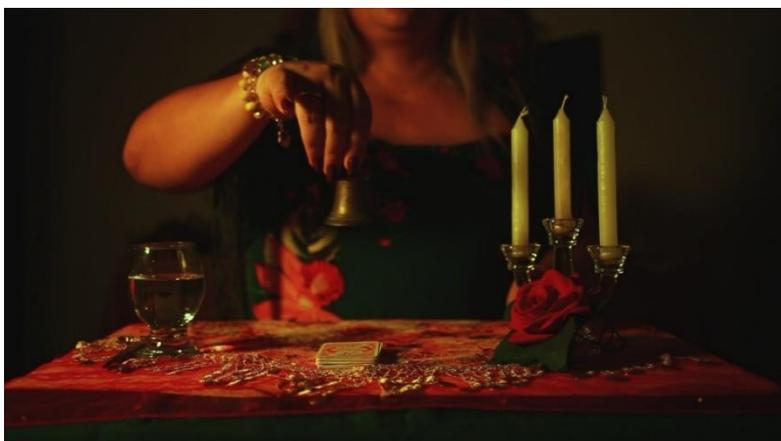
¹³ Os iorubás, informa Pierre Verger (2012) em Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns, são populações que ocupam o sudoeste da Nigéria, em cidades como Benin, Togo e Costa do Marfim. Ocupam a cidade de Ketu (atual Benin) e possuem, na sua cultura, o culto aos deuses da natureza, Orixás. Dentre eles Oxum, a deusa da fertilidade, das visões e do amor e, Exú (esú) o mensageiro, equiparado a mitologia grega ao deus Hermes.

E quanto ao consulente, que pensamento o conduziu à procura da adivinha abençoada pela deusa Níger, em terras úmidas da Amazônia? Entretenimento, zombaria ou cousa séria? O fato é que, na cena, a invenção se faz. No jogo dialético entre performance e literatura, o curta-metragem conta de alguém que se dirigiu num dia frio da cidade de Belém a uma cartomante. Ela, devota da rainha Oxum, lia as cartas desde menina. Tinha aprendido seu ofício com a bisavó. Legado passado entre as mulheres de sua família, mas renegado por algumas.

As palavras acima compõem o subtexto que a atuante cria ao desempenhar a performance. Subtexto que tem relação direta com suas memórias a alimenta o ato performático. Ela está, assim, embebida de si e não, meramente, interpretando, mas vivendo o que no vídeo está posto. Desse modo, como veste especialíssima, as lembranças e vivências pessoais são os efeitos que despertam os gestos, àquele (a) que se propõe ao ato performático, ação que apenas do corpo se pode tirar. Os gestos assumem seu papel. A palavra, talvez, aí, não seja tão necessária, uma vez que no campo da arte a performance é:

Primariamente comunicação corporal; a comunicação verbal ocupa um papel secundário nessa expressão de arte. Isso explica porque certos especialistas encontram dificuldades em interpretar as formas de comunicação empregadas em certas tribos primitivas. As mensagens eram externadas através do corpo ao invés de palavras. Os movimentos e expressões, mesmo quando amorfos, significam mais do que mil frases. (GLUSBERG, 1987, p. 117)

Dessarte, a performance em vídeo a “Cartomante de Oxum” traz em seu roteiro aspectos de certa dissimulação, característica tão apreciada por Machado de Assis em suas obras. E aqui, de modo especial, em seu conto a “Cartomante”, inspiração para o trabalho áudio visual, então realizado. De tal maneira, a performance aqui mencionada também encontra ressonância em “Josefina a cantora, ou o Povo dos Camundongos”, de Kafka (1987), quando essa seduz através de sua arte (o canto). Canto, encanto, em tons, se faz e desfaz como a sorte exposta na mesa pelas cartas. Destino de mulher, buscamos na cartomante aquilo que, de modo algum, não temos em nós – o dom de ler o futuro.



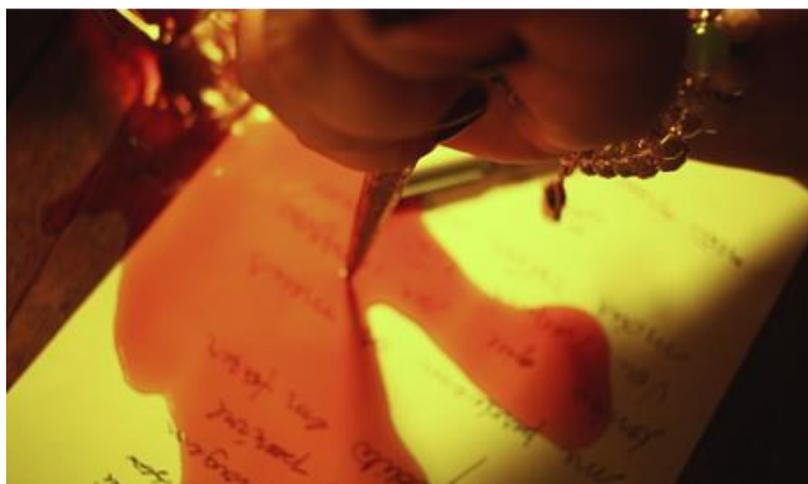
Fonte: Acervo pessoal da autora, 2021

De sorriso insolente, oculto à visão alheia, ela nunca mostra quem realmente é. Do gesto de delicadeza a manipular o sino que espeta o silêncio do tempo, a Cartomante de Oxum evidencia sua persona no meneamento que a compõe. Toca o baralho levemente. Cruza-o com uma reza-feitiço para adentrar na bruma dos que veem o futuro. Cartomante e consulente, ela nutre um amor por aquele que ama outra e, na carta-sina, destece os fatos. Seus olhos cálidos, com ares de “cigana dissimulada e oblíqua”, fazem o consulente/espectador escutar com a respiração contida.



Fonte: fonte pessoal da autora, 2021.

A cartomante segue o capricho casual do instante. O silêncio percorre o ambiente interrompido pela música trilha. — As cartas dizem-me... (ASSIS, 2019, p. 575). Mas, não há palavras. Apenas as mãos recuadas de modo abrupto, assustado. Segue, assim, a sibila contemporânea, entre o velho e o novo, o moderno e o arcaico, a passear na imaginação dos homens. Ela brinca porque conhece as artimanhas do destino. Fabula, assim, aquilo que lhe compraz. Escreve. A mão apressada tece sobre a página em branco o fingimento e o fim mortal daquele que tem, no vinho derramado em cena, a morte desenhada.



Fonte: fonte pessoal da autora, 2021

Como será que executou aquele que amava, após descobrir na consulta não ter a possibilidade de por ele ser amada? Que ódio mortal, então, a moveu no ato de pôr a máscara e tornar-se apenas ação, ímpeto – tal qual Medeia em sua desmedida vingança? Assim, ao se construir a imagem poética da Cigana e selecioná-la como elemento de destaque na performance, recorremos ao misticismo enovelado pelo encantamento da criação estética e, evidentemente, à figura que ronda nossa realidade: das praças públicas, às moradas periféricas, dos filmes aos livros de literatura, dos anúncios aos centros esotéricos, as advinhas jogadoras de cartas, até o presente, ainda, arvoram suas profecias e mistérios, em meio a parabólicas, incensos e avanços da *internet*.

É muito comum que a atual linguagem da performance – para sua formalização (visual, sonora ou conceitual) – empreste recursos de diversas áreas, que tradicionalmente não são artísticas. Ou seja, podem estar presentes, em uma performance, características ou procedimentos provenientes da execução de rituais tribais, de jogos esotéricos, das novas tecnologias, dos meios de comunicação, etc. (CUNHA, 2013, p.16)

Igualmente, ao compor o trabalho performático, é preciso ter claro, que a performance é o próprio ato; ação de gravar o filme. Seu registro é a possibilidade encontrada de seu compartilhamento nesse período pandêmico, tendo em vista que o ato de performar se faz no aqui e agora. Então, o curta metragem a Cigana de Oxum é o que poderíamos chamar performance em vídeo, visto que uma das características da performance, como já colocado, é a sua condição de ser única.

Tendo em vista essa compreensão, a proponente do trabalho apresentou a uma equipe técnica suas ideias a partir das teorias discutidas sobre o conceito de gesto e sua relação no campo da estética com a literatura; deixou que encaminhassem um roteiro a partir de ideias centrais que tinha a respeito e a surpreendessem conduzindo-a na feitura das cenas. Não sabia de todo como seria a história, à medida que a gravação acontecia, era a ela contado o próximo passo, que já devia ser executado e gravado, uma vez que o inusitado e/ou inesperado é elemento essencial da performance.

De modo divergente ao ator que representa em cena, o performer a vivência. Enquanto o ator prioriza a construção de suas personagens a partir de técnicas desenvolvidas na tradição do seu ofício, o performer busca mediar a expressão artística com procedimentos apropriados de culturas, de sociedades e de tecnologias paralelas à tradição da arte. (CUNHA, 2013, p. 11)

Assim, a proponente do trabalho deveria mais sentir do que interpretar. Ela mesma mergulhada em suas vivências de sacerdotisa afro não precisaria se preocupar, propriamente, com uma interpretação, mas se entregar a seus sentidos e lembranças e trazer para o momento performático, a ser gravado em vídeo, gestos e expressões que dessem conta do que ali estava sendo pedido.

O cinegrafista e o diretor que compunham a equipe de trabalho, orientados pelas explicações da proponente da performance, comporiam uma tríade criadora, trabalhando sem ensaios e em uma só noite realizando o trabalho, de modo que se privilegiasse o acontecimento único, pois a “única vida da performance dá-se no presente” (PHELAN, 1997, p171), como o próprio gesto, o próprio tempo.



Fonte: arquivo pessoal da autora, 2021

Propositalmente, se na tela a imagem surge, praticamente, sem palavra, ali posto, registrado em seus gestos, o corpo é vida. E se o gesto é densa floresta por onde passamos, ao pintar seus lábios, botar o brinco, abanar-se, rir, manipular seu baralho e, no fim, se pôr mascarada, a Cigana de Oxum vela e desvela o encantamento do ato registrado em cena.

Símbolo, rito, poesia. Instante que se faz magia na palavra, em vias da literatura; ação épica e política no teatro brechtiano; no “comportamento restaurado”, “modelo” que instrui o performer como deve, ou deveria atuar na performance.

Sendo assim, ao final deste memorial, poderíamos supor em alívio ou engano, juntamente, com a personagem de Machado de Assis – “A senhora restituiu-me a paz de espírito – disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a mão da cartomante” (ASSIS, 2019, p. 575). E assim, seguir com a poeta, aqui citada livremente, Cecília Meireles: “basta-me um pequeno gesto, feito de longe e de leve, para que venhas comigo e eu para sempre te leve” ...

Considerações finais

A performance a “Cartomante de Oxum” tem no gesto brechtiano seu vetor. De tal modo, o gesto em Brecht questiona situações sociais, “mobiliza o homem em todas as

suas fibras ao acompanhar uma cena” (BENAJMIN, 2017, p.04). Há um efeito em cada frase, de igual maneira, há um efeito em cada gesto nas personagens de Brecht.

Contudo, ao preconizarmos o conto machadiano como imagem indutora de criação estética da performance, impreterivelmente, adotamos a “dissimulação como gesto” condutor do trabalho artístico. Não pretendemos, em nenhum momento, desenvolver as questões políticas revolucionárias tão caras ao teatro brechtiano. Mas sim, a partir do entendimento do conceito de gesto, não perder sua largueza de sentido, e, assim, adotá-lo como possibilidade outra, na dimensão literária do fingimento e ambiguidade, deixando, propositalmente, em aberto as leituras a serem feitas da performance em vídeo, ao pensarmos as ações da atuante em vídeo.

Desse modo, a performance, aqui em voga, baseia-se, também, na premissa do gesto em vídeo, no qual esse é instrumento, é objeto produzido para servir a propósito determinado, conforme pontua Flusser (2014) e, nesse caso, o trabalho artístico proposto à disciplina de doutoramento.

Nesse sentido, a performance suscitou um calidoscópio de gestos, a saber: o gesto da dissimulação, de narrar, gesto em foto, gesto em vídeo, de pintar, entre outros. Princípios teóricos aplicados na *praxis* dos movimentos com teor comunicativo efetivados na performance. Esses partiram das discussões em aula a respeito do teatro épico e seus desdobramentos em Brecht e Benjamin, passando por Kafka e Machado de Assis – tendo sempre em destaque o conceito de gesto e, de modo especial, no campo literário.

Assim, o gesto performado nos aponta para o presente. E escancara a poesia cênica, sem esquecer que a literatura pode ser chave a destravar as mentes. Embora a arte não ofereça respostas cabais às questões filosóficas, ela deixa mais amplos os campos de investigação e promove certo refinamento das ideias, ao adentrar em zonas, ainda interditas, da razão. De tal modo, que se a cigana joga suas cartas e garante ler o futuro, nunca se esqueça do velho adágio: reflita, na dúvida, pergunte ao seu coração.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. In: Meios sem fim: notas sobre a política. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Para uma ontologia e uma política do gesto**. In: Flanagens. 21/03/2018. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html?m=1>

- ARENHALDT, Rafael. Os memoriais como proposta de in(ter)venção pedagógica. In:
- ARENHALDT, Rafael; MARQUES, Tania Beatriz Iwaszko (Orgs.). **Memórias e afetos na formação de professores**. Pelotas: Editora Universitária/UFPEL, 2010.
- ASSIS, Machado de. **Todos os contos**. Vol.1. Introd. Anal Lúcia Machado de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Companhia das Letras, 1985. (Obras Escolhidas, v. 1)
- BERTOLT, Brecht. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARLSON, Marvin. Performance: **uma introdução crítica**. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CUNHA, Clovis Marcio. **Introdução a arte da performance**. Universidade Estadual do Centro-Oeste/PR. Gráfica UNICENTRO, 2013.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablumem, 2014.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.
- KAFKA, Franz. **Um artista da fome e A construção**. Trad. Modesto Carone. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987
- LEMINSKI, Paulo. Ensaio e anseios críticos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. São Paulo: Quíron, 1976.
- MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. Sibilas: **da Babilônia ao Brasil**. In. Revista Portuguesa de Humanidades: Mulheres proféticas na Literatura, História e Cultura. V.20,2. 2016. Disponível em: <http://rphumanidades.braga.ucp.pt/>
- MOLETA, Alex. Criação de curta-metragem em vídeo digital: **uma proposta para produções de baixo custo**. São Paulo: Summus, 2009.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo. Companhia das Letras: 1973.

VICENTE, Gil. **Auto da sibila Cassandra**. Org. de Alexandre Soares Carneiro e Orna Messer Levin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sueli Fenerich. São Paulo, Ubu, 2014.

SOBRE A AUTORA

Monise Campos Saldanha Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, linha de pesquisa: Estudos Literários Aplicados: Literatura, Ensino e Escrita criativa. Especialidade: Interculturalidade. Mestra em Educação (UEPA). Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária: Teoria Literária (UEPA); Especialista em Educação para as Relações Étnico-Raciais (ERER-IFPA); graduada em Letras (UVA).
Email: saldanhanilson.ns@gmail.com

Memórias de um espectador e aprendiz: experiências sensíveis através do cinema

Memories of a spectator and apprentice: sensitive experiences through cinema

Luiz Guilherme dos Santos Junior

Universidade Federal do Pará
Breves-Marajó-Brasil

Resumo

O artigo tem como proposta fazer um percurso de vida em que exponho minhas primeiras experiências com o cinema, a partir do contato com o professor Joel Cardoso e com a professora Rosa Brasil. Nesse percurso, busco demarcar algumas dificuldades e desafios no tocante ao uso do cinema em sala de aula, especificamente no contexto universitário. Além disso, empreendo um caminho memorialista de minhas leituras teóricas ligadas ao cinema e como fui descobrindo possibilidades de ler o texto cinematográfico por meio de teóricos como Sergei Eisenstein (2002), Christian Metz (1977), aliados aos estudos da semiótica e da intersemiótica de Julio Plaza (2008). Nessa perspectiva teórica, exponho algumas opiniões concernentes às hibridizações artísticas provindas de minha experiência acadêmica na graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), *Campus* de Breves-Marajó, entre os anos de 2009 e 2021.

Palavras-chave: Cinema; Experiências; Sensível; Aprendizado.

Abstract

The article proposes a journey through life in which I expose my first experiences with cinema, from my contact with Professor Joel Cardoso and Professor Rosa Brasil. Along this path, I seek to demarcate some difficulties and challenges regarding the use of cinema in the classroom, specifically in the university context. In addition, I undertake a memorialist path of my theoretical readings related to cinema, and how I discovered possibilities of reading the cinematographic text through theorists, such as Sergei Eisenstein (2002), Christian Metz (1977), allied to the studies of semiotics and intersemiotics by Julio Plaza (2008). In this theoretical perspective, I expose some opinions concerning artistic hybridizations arising from my academic experience in undergraduate studies at the Federal University of Pará (UFPA), Breves-Marajó Campus, between 2009 and 2021.

Keywords: Cinema; Experiences; Sensitive; Apprenticeship.

Introdução

Mesmo diante das transformações tecnológicas e educacionais causadas pelos novos paradigmas da pós-modernidade, é possível afirmarmos que recursos audiovisuais, como o cinema, ainda estão muito distantes da realidade universitária, das escolas e, sobretudo, da formação de professores. Entendemos que ainda há uma resistência muito grande no tocante ao cinema em sala de aula, pelo receio de que talvez os “meios” possam substituir o papel do educador. Em contraponto a essa ideia, McLuhan (2007, p. 11), na década de 60 do século XX, já alertava que o surgimento das novas tecnologias na contemporaneidade seria vital para transpor um ensino escolar conservador que não consegue seduzir alunos inquietos que buscam um aprendizado mais dinâmico e contextualizado.

Mesmo diante de uma certa recusa acadêmica, os *Parâmetros Curriculares Nacionais* enfatizam a relevância do uso das novas tecnologias no contexto escolar, não apenas como produtos, mas, como “extensões” do próprio ser humano. Esse encontro entre sujeito e tecnologia é inevitável, pois, não estamos lidando com algo diferente de nós mesmos, ou seja, “estamos entrando na nova era da educação, que passa a ser programada no sentido da descoberta, mas do que no sentido da instrução” (MCLUHAN, 2007, p. 13).

Surge, nesse contexto, a preocupação de formar novos olhares para entender os agenciamentos da linguagem cinematográfica e de suas possibilidades “multiculturais”, “transdisciplinares”. De certa forma, a escola e a universidade não deveriam ter como incumbência apenas ensinar a ler e escrever, ou discutir textos teóricos, mas permitir que ocorra um processo de letramento que equivale ao educando pensar por meio das imagens, incorporar-se nesse novo texto que é a linguagem cinematográfica.

Entretanto, o cinema continua sendo uma arte vista com certa cautela, como se representasse apenas o entretenimento ou a adaptação de textos literários. Segundo esse discurso, o cinema seria uma arte “menor” diante das outras artes, por conta de sua “pouca idade” de existência, menos de dois séculos. Apesar dessa desconfiança, a sétima arte vem ganhando um espaço significativo em várias áreas do conhecimento, pois, já é bastante recorrente encontrar em livrarias estudos sobre a relação da história com o cinema e, sobretudo, ligações entre o texto literário e o texto fílmico. O que estaria envolvido nesse processo? De acordo com Sampaio (2000, p. 46), “o cinema entrega ao espectador à potência da imagem”. Nesse sentido, os filmes, nessa subjetividade, são capazes de envolver o imaginário dos espectadores, como se esses pudessem visualizar

seu próprio inconsciente, ou projetar em suas mentes partes da realidade em forma de arte, ou como anseios do eu e da imaginação.

Por outro lado, a arte cinematográfica, equivocadamente, é entendida como um campo de estudos para especialistas, cineastas e diretores, reforçando a concepção de que o espectador seria apenas o receptor dessas imagens. Contudo, com o advento de plataformas como *Netflix*, *Amazon Prime*, *HBO Max*, dentre outras, é possível pensar o cinema fora dos espaços instituídos pelos especialistas – hoje é possível opinar sobre os filmes pelo *Instagram*, *Facebook*, *Whatsapp*, *Twitter* etc. –, para colocá-lo no cotidiano das escolas e da universidade, pois, como afirma Morin (1970, p. 243), “os inventores do cinema trouxeram empírica e inconscientemente para o ar livre as estruturas do imaginário, a prodigiosa mobilidade da assimilação psicológica, os processos da inteligência”. Desse modo, é fundamental entendermos a linguagem do cinema em sua dimensão teórica e prática, relacionando-a com temas da atualidade, sem abdicar da autonomia estética dessa arte conquistada em décadas de amadurecimento.

O compromisso do cinema não é apenas com a arte em si, a conhecida expressão, “arte pela arte”, mas com o aprendizado em múltiplas dimensões do olhar e do imaginário. Segundo Almeida (1999, p. 10), “o conhecimento visual cotidiano de inúmeras representações em imagens participa da educação cultural, estética e política e da educação da memória”. Walter Benjamin (1983), pensador da escola de Frankfurt, via no cinema uma via de “diversão” capaz de ampliar os sentidos humanos, para modificá-los diante das percepções e representações do mundo sensório, o que pode ser entendido como um “consumo crítico”.

A dimensão do cinema tem essa potência de inter-relacionar os diversos saberes e, por outro lado, tem uma força imagética que engloba o cognitivo, o estético e o real. De acordo com Aumont (1993, p. 77), “a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto multiplamente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico”. Esse ponto de vista demonstra que é possível desenvolver uma educação ou “letramento” do olhar, em que a linguagem cinematográfica possa contribuir com a “interpretação” do mundo. Nesse prisma, a sétima arte é fundamental para ler o mundo através da película e, como consequência, transformar a educação e o olhar dos espectadores.

Por essa ótica, a narrativa cinematográfica é um texto para ser lido não como se lê um texto em forma verbal, embora tenha alguma semelhança se falarmos na estrutura de um roteiro, pois a trama que compõe esse gênero de texto se desdobra em agenciamentos mais complexos, semioticamente. Macluhan (2007, p. 320-321) vê no cinema um “irmão” próximo da tipografia “no que refere ao poder de ambos em gerar fantasias no espectador

e no leitor”. O ponto de vista do estudioso reforça a ideia do cinema como um processo intersemiótico. Isso não quer dizer que ao assistir a um filme, o espectador não tenha sua própria leitura e entendimento, mas é preciso que se entenda a possibilidade de ler a linguagem do cinema a partir de outros parâmetros.

Cineastas como Sergei Eisenstein, Luis Buñuel e Jean-Luc Godard viram nessa arte uma possibilidade de conscientizar as massas, ao colocar em cena filmes que discutem as relações de classe, o advento do capitalismo e o mundo mecanizado. Longe da concepção de que o cinema é somente uma forma de entretenimento, eles pensavam numa aliança entre arte e ideologia, pois acreditavam no poder da imagem como uma perspectiva de transformação do olhar. Em diversas épocas do cinema, esse embate foi algo constante: de um lado os que defendiam a ideia de que o cinema é somente uma “máquina de sonhos” alienante das massas, fruto de uma “indústria cultural” ligada ao desenvolvimento do capitalismo. Em contrapartida, outros artistas consideram a sétima arte uma forma de resistência, em que o cineasta pode se expressar ideologicamente para seus espectadores, problematizando o que, muitas vezes, a história oficial camufla.

Diante do que foi exposto, abro um espaço neste artigo para relatar as vivências que tive a partir do descobrimento do cinema, não apenas como arte, mas como um recurso educativo para sua utilização em aulas de Literatura, Artes Visuais e Língua Portuguesa. Tal aliança, depois de um longo tempo de maturação, demonstrou-me que o cinema pode estar bem próximo do universo educacional, já que é uma arte que tem a capacidade de envolver o imaginário e adentrar na vivência individual de cada sujeito, como se eles pudessem ver na tela de projeção uma parte de sua história de vida.

Primeiras experiências: o cinema como produtor de sensibilidades

O contato inicial que tive com o cinema aconteceu no ano de 2003 na Universidade Federal do Pará (UFPA), com um dos professores que marcariam minha formação acadêmica. Naquele ano, assistir filmes era uma prática comum em minha vida, contudo, a visão que tinha da sétima arte não passava de uma lista de filmes de aventura e ficção científica. Nesse ínterim, o uso de cinema em sala de aula parecia-me fora de cogitação, pois, durante toda a graduação no curso de Letras, raramente, ouvi referências sobre a utilização do texto cinematográfico como um recurso capaz de suscitar debates sobre a linguagem em suas diversas acepções.

Naquele período de maturação e descobrimentos pessoais, meu interesse acadêmico estava voltado somente para o domínio da literatura. Acreditava, além disso, que o domínio da linguagem verbal era superior às de outras artes. Via na literatura um “patrimônio” intocável e incorruptível, ao levar em conta de que era uma arte entre as

primeiras elaboradas pela cultura humana, se tomarmos como base a *Poética* de Aristóteles (1966). Um filme, em contraponto a essa perspectiva, representava uma “corrupção” do texto literário, ou seja, uma forma de “atrofiar” o sistema literário e sua “pureza” enquanto gênero. Na verdade, depois, pude entender que o cinema não tem qualquer pretensão de substituir a literatura, mas para transgredi-la, apropriar-se de suas técnicas sem, no entanto, ter uma obrigação tradutora com o texto de base.

No mestrado em Teoria Literária realizado no ano de 2004 até 2006, tive oportunidade de entrar em contato com o professor Joel Cardoso, que trouxe para o programa de Pós-graduação em Teoria Literária uma linha de pesquisa sobre as relações artísticas entre cinema e literatura. Diz Joel Cardoso numa de suas falas que “relativizando o seu lugar no panorama das artes, convém lembrar que a literatura é apenas uma entre outras artes. Estrutura na palavra o seu alicerce referencial e o seu poder basilar” (CARDOSO, 2011, p. 107). Essa afirmação nem sempre era bem recebida naquele contexto se levarmos em consideração o discurso de alguns estudiosos que veem nessa afirmação uma afronta à autonomia da literatura. Ainda segundo Cardoso (2011, p. 110):

Alguns estudiosos tradicionais, temendo sair do porto seguro propiciado pelos estudos da literatura canônica, com farto e reconhecido referencial teórico, insistem em não incluir na área de atuação da Literatura Comparada relações entre Literatura e outras Artes. Outros teóricos, no entanto, entre eles principalmente os americanos, fazem o oposto: afirmam que as relações entre Literatura e outras Artes se encontram no campo dos estudos semiológicos e semióticos, abrindo, nesse sentido, num espaço que se quer interdisciplinar e intertextual, novas perspectivas para a compreensão das Artes em suas múltiplas correspondências.

Essa provocação estava ligada, principalmente, ao fato de vivermos numa época em que não é mais possível ficarmos indiferentes à potência do cinema e às novas tecnologias da comunicação. A ideia de pós-modernidade aponta para uma ruptura quase que total dos parâmetros tradicionais da arte, isto é, a queda da “aura” que por muito tempo manteve as produções artísticas longe de hibridações estéticas ou criticadas por fazerem parte da chamada “indústria cultural”. Cardoso (2011), numa visão “transdisciplinar”, fala da abertura dos estudos comparados e de possíveis relações do cinema com a Teoria Literária:

Como podemos, pois, ler textos literários na contemporaneidade sem refletir sobre a preponderância e abrangência da cultura da imagem? Nas relações entre Cinema e Literatura, temos que, assoado ao desenvolvimento da própria Teoria da Literatura, levar em consideração o avanço dos meios de comunicação. Os estudos comparatistas, ao incorporar filosofias, técnicas, ferramentas e métodos da Teoria da Literatura, e, sobretudo da Semiótica, não mais se limitam às meras análises comparativas de adaptações do texto escrito para o texto que migra para a tela (CARDOSO, 2011, p. 115).

No que tange à abordagem sugerida pelo professor, estava a *Semiótica Norte-americana*, de Charles Sanders Peirce (1839-1914), a *Literatura Comparada*, de Tania Franco Carvalhal, além da base teórica francesa semiológica de André Bazin sobre a “impureza das artes”, dentre outros autores que estudaram profundamente a evolução estética do cinema no século XX. Nos poucos contatos iniciais que tivemos, travamos pequenos diálogos sobre cinema, em que pude notar que era necessário um estudo mais aprofundado sobre a sétima arte e que a urgência era mergulhar mais atentamente às produções clássicas do cinema europeu e nacional.

A partir dessa convivência, fui encontrando novos caminhos teóricos que passaram a nortear grande parte de minhas escolhas acadêmicas. Nesse sentido, foi importante realizar uma mudança no que diz respeito às escolhas fílmicas. Desse modo, comecei a buscar filmes que mudaram historicamente as bases da linguagem cinematográfica. Por outro lado, procurei referências para iniciar meus estudos cinematográficos, tendo como norte a disciplina *Tópicos Avançados: Literatura e Cinema*.¹⁴

A ementa da disciplina trazia teorias nunca antes estudadas por mim na Universidade, dentre elas, a intersemiótica, ou seja, o trânsito entre os signos artísticos. Passei a estudar as diferenças entre um roteiro e um texto literário; o ritmo da narrativa fílmica e sua concepção temporal em comparação à literatura, além de aprofundar estudos sobre movimentos de câmera, ângulos e planos, características essas da linguagem cinematográfica. Nesse período de estudos e descobertas, notei que a disciplina ministrada pelo referido professor em nenhum momento procurava criar qualquer tipo de hierarquia entre as artes, pois tinha como proposta central diferenciar as linguagens artísticas e entender o trânsito intersemiótico que acontece na passagem de uma arte para outra.¹⁵

Por outro lado, além de uma vasta bibliografia que juntava estudos sobre cinema e literatura, o professor teve a preocupação de sugerir uma filmografia para os iniciantes da sétima arte. Entre os filmes estavam: *Sonata de outono*, de Ingmar Bergman (1978), *Interiores* (1978), de Wood Allen, *De salto alto* (1991), de Pedro Almodóvar, *Cidadão Kane* (1941), de Orson Wells, *Corra Lola, corra* (1998), de Tim Tykwer, entre outros. Sobre a filmografia brasileira, a disciplina trazia *Vidas Secas* (1962), de Nelson Pereira dos Santos, *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor, *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão, além de outros filmes com base no

¹⁴ Disciplina ministrada pelo professor Joel Cardoso no ano de 2006 (Mestrado em Estudos Literários - UFPA).

¹⁵ Nessa perspectiva intersemiótica, Plaza (2008, p.1) afirma “a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos”.

Cinema Novo brasileiro. Essa filmografia inicial teve um efeito diferenciador em minha consciência de espectador “desatento”, pois acabou demonstrando que não é possível assistir a determinados filmes com o mesmo olhar que temos quando assistimos a filmes de ação de um circuito de cinema mais industrial.

Em seguida, surgiu-me a consciência de que não é apenas a quantidade de filmes assistidos que faz desenvolver um olhar atento às nuances visuais, sonoras e verbais do cinema. Outro ponto não menos importante foi perceber que, apesar de algumas discordâncias, a “montagem” representa um dos pontos-chave para o entendimento de uma construção fílmica, ideia que desenvolverei posteriormente com base nas teorias do cineasta russo Sergei Eisenstein e da análise semiológica de Christian Metz.

Outro momento essencial desse aprendizado foi o contato que tive com o Grupo de Trabalho em Imagem (GTI), coordenado pela professora Rosa Brasil, da Universidade Federal do Pará (UFPA), grupo este ligado ao Projeto *Linguagem e cinema: foco da câmera apoiada no tripé discurso, ideologia e arte* (2007-2008). Com base na teoria bakhtiniana do discurso e na semiótica peirceana, esse projeto foi de grande relevância para meus estudos sobre cinema, assim como meu aprendizado com os pesquisadores e colaboradores do Grupo. Atuando nos momentos de atividades do projeto, ministrei palestras relacionando cinema, literatura e psicanálise, além de ter realizado apresentações de outros temas envolvendo o caráter ideológico da sétima arte e sua relação com a *Arte Sequencial* (quadrinhos).¹⁶

Posteriormente, ainda dentro das atividades do GTI, tive a oportunidade de participar do *Simpósio Nacional Linguagem e Imagem*, em dezembro do ano de 2008, no qual pude dialogar com vários outros pesquisadores do cinema. No evento, palestrei sobre o conceito de “sociedade de controle” em filmes clássicos como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *Alphaville* (1965), de Godard e *O Processo* (1962), de Orson Wells.

Em seguida, ainda nesse aprendizado, adentrei nas relações entre cinema e psicanálise, a partir dos estudos de Miriam Chnaiderman em seu livro *Ensaio de Psicanálise e Semiótica* (1989). A partir do surgimento das Vanguardas artísticas nas décadas iniciais do século XX, alguns conceitos freudianos se incorporaram ao Surrealismo fundado por André Breton, dentre outras estéticas como, por exemplo, o Expressionismo alemão. No ano de 1926, Georg Wilhelm Pabst buscou a colaboração de Freud para realizar o filme *O Segredo de uma Alma* (1926), com assessoria de Karl Abraham e Hans Sachs, partindo da obra *A interpretação dos Sonhos* (1900). O mestre

¹⁶ O resultado das atividades do Grupo está no livro *Linguagem e Imagem: entrelaçamentos indisciplinados* (2011), organizado por Rosa Brasil, José Sena Filho e Mara Tavares.

da psicanálise não concordou com o projeto, acreditando que o cinema não era capaz de representar seus conceitos oníricos.

Apesar disso, a psicanálise volta à cena com Alfred Hitchcock em *Quando Fala o coração* (1945), tendo Ingrid Bergman como psicanalista e Gregory Peck como seu paciente. Salvador Dalí, muito interessado pelo cinema, “desenhou” os sonhos para a análise e interpretação psicanalítica (TELLES, 2004, p. 17). O salto de Hitchcock veio, sem dúvida, com *Janela Indiscreta* (1954), que traz como tema o “voyerismo” e o filme *Psicose* (1960), em que Norman Bates sofre do *complexo de Édipo* e de dupla personalidade.

Apesar da importância de Hitchcock quanto à utilização de conceitos psicanalíticos em seus filmes, os princípios freudianos ganham uma representação cinematográfica de excelente envergadura com o filme *Um cão andaluz* (1929), de Buñuel, escrito e dirigido em parceria com o pintor surrealista Salvador Dalí; o filme que retrata o absurdo, mas com índices semióticos que evocam, de certo modo, o caos individual do sujeito do pós-guerra, ou como afirma Rivera (2008, p. 34), “Uma série de cenas mais ou menos bizarras ou claramente absurdas que compõem um clima mórbido e erótico, evocando explicitamente, bem ao gosto surrealista, temas psicanalíticos como repressões sexuais, o mundo da infância e a relação com o pai”.

A cena clássica do filme é quando o próprio Buñuel corta ao meio o olho de uma mulher, como o corte causado no olho de Tirésias, personagem da mitologia grega. Ressalta-se, nesse sentido, a ação castradora de cortar os olhos, um processo de “interdição” marcante nos anais da psicanálise. Além disso, a cena do filme também pode representar a desconstrução do olhar do espectador, capaz de retirá-lo do ponto de vista comum. Assim, para assistir *Um cão andaluz*, é necessário recriar o olhar diante do mundo, ver não com os olhos da razão, mas com “alma” interior, pois, como entende Rivera (2008, p.35), “a própria tela de cinema encarnaria um olhar, ela seria, para o cineasta, uma ‘branca pupila’ que, se pudesse refletir a luz que lhe é própria, poderia fazer ‘explodir o universo’”.

Nesse percurso de letramento cinematográfico, foi essencial munir-me de várias outras leituras que esclareciam algumas dúvidas sobre o trabalho com a imagem. Alguns autores brasileiros forneceram ensinamentos consistentes sobre a complexidade da formação das imagens no processo de cognição humana. Dentro dessa linha, destacam-se: Lucia Santaella, com *Semiótica Aplicada*; Lucrecia Ferrara, *Leitura sem palavras*, em que a estudiosa recorre, como eixo de interpretação, ao livro clássico de Marshall McLuhan, *Os meios de comunicação como extensões do homem*; e Julio Plaza, com o

livro *Tradução intersemiótica*. Os autores citados traçam caminhos para o entendimento das hibridações da linguagem.

A partir dos textos acima, fui elaborando algumas conexões entre a “sintaxe” da linguagem cinematográfica e o estudo dos signos visuais. O desenvolvimento de um olhar mais crítico diante da sétima arte assegurou-me a perspectiva de orientar trabalhos de conclusão de curso, mas, sobretudo, elaborar as primeiras aulas em que o cinema não fosse apenas um suporte ou gênero, mas fosse entendido como arte, com suas especificidades e com uma linguagem artística própria. Por isso, comecei a explicar aos meus alunos que uma análise fílmica requer conhecimento teórico, sensibilidade e um olhar atento aos processos semióticos da montagem.

Durante esse percurso de vivências e estudos sobre a linguagem fílmica, vários trabalhos de conclusão de curso surgiram, pois, os alunos sentiam que o cinema era uma arte crucial no meio acadêmico, já que poderia dialogar não apenas com a Literatura, mas com a Filosofia, a História e outras artes. Contudo, eles demonstravam grandes dificuldades para interpretar a película e suas diversas expressões. Naquela época, não queria que os trabalhos acadêmicos usassem cenas de filmes apenas como “ilustração”, mas como possibilidades semióticas.

Nas exibições em sala de aula, sempre chamava a atenção dos alunos e alunas, por exemplo, para as cores da película e variações que ela poderia ter no decorrer do filme. A cor não é apenas um signo ilustrativo, mas tem a capacidade potencial em cada fotograma, criando variações de espaço, tempo e estados psicológicos. O importante é saber que cada filme tem suas especificidades semióticas e que, muitas vezes, é preciso mudanças de “estratégia” para entender cada agenciamento de significados propostos pelo cineasta. O cromatismo atua, nesse sentido, como parte integrante da montagem, tendo sua origem, como de acordo com Eisenstein, no poema *Voyelles*, de Arthur Rimbaud, em que o poeta francês dá para cada vogal uma cor, um significado, um som e uma imagem. Rimbaud, décadas antes, “profetiza” o surgimento da intersemiótica e do tecnicolor.

Nas aulas que ministrava na Universidade, o cinema estava e está sempre presente. Aulas e seminários eram acompanhados e avaliados para perceber o nível de abordagem que alunos e alunas faziam do texto cinematográfico. Porém, antes das apresentações dos filmes, sempre procurava mesclar a leitura de textos literários e textos teóricos das disciplinas. Além da sugestão de filmes para exercício semiótico e intersemiótico, tinha o cuidado de “decupar” – separar sequência de fotogramas ou frames – os filmes mostrando aos “aprendizes” diversas formas de ler o texto fílmico. Para isso, a cinematografia russa representou um salto para entender, com mais lucidez, como um filme é “gerado” pela mente de um cineasta.

Posso então afirmar que o cinema se constitui como uma arte “fragmentada” quando analisado em seus diversos aspectos e características. Na tela, o filme projeta uma unidade estética e visual que pode criar no espectador a ilusão de que somente os diálogos e imagens se intercalam na constituição do enredo. Compartimentado, o filme é regido por diversos mecanismos verbais e não verbais: o roteiro, a montagem, o cromatismo, ângulos e planos que, juntos, dão sentido à projeção fílmica, constituindo a “gramática do cinema”. A forma como o cineasta “corta” a realidade é uma maneira crítica de entender o mundo e as relações sociais, por isso, os domínios de significado não se encontram apenas na imagem como fim último, mas a partir do modo como o artista manipula as imagens.

Outra informação importante: para um aprofundamento analítico de um texto fílmico, é imprescindível, dependendo do filme, empreender voos interpretativos que possam adentrar nos agenciamentos criados pelo cineasta e sua equipe de filmagem; não com a pretensão de criar um método, mas com o objetivo de perceber a “estrutura” interior do jogo de fotogramas e dos sentidos no momento da reprodução fílmica.

A ideia inicial toma como base o pressuposto intersemiótico construído por Plaza em seu livro *Tradução intersemiótica* (2008). Extraí das percepções do estudioso alguns pontos que enumero a seguir: a) uma análise fílmica deve acionar todos os sentidos no momento da percepção cognitiva; b) no cinema, acontece uma hibridização de linguagens e matrizes numa combinação complexa como se fosse um “enigma”; c) na trama dos signos verbais e não verbais, um filme reelabora as imagens através de ícones, índices e símbolos, numa cadeia de variantes e formas combinativas. A forma de apreensão que realizamos nos dá a ilusão de que os sentidos agem de maneira “departamentalizada”, contudo, por meio de “exercícios” de percepção sensorial, é naturalmente possível desenvolver uma educação dos sentidos. De acordo com Plaza (2008, p.52), “o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares”, ou seja, é possível desenvolver a forma de “olhar” os objetos e perceber as cores, “disciplinando” a maneira de captação das sequências visuais.

Outra possibilidade de leitura da película foi elaborada a partir da leitura do livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Na referida obra, os autores afirmam que, para analisar um filme, não basta apenas assisti-lo de forma ininterrupta, mas é preciso desmontar o filme para compreender a combinação e sequência dos fotogramas, no intuito de captar os impactos ou sequências realizadas pelo cineasta, numa perspectiva de totalidade. Em seguida, faz-se necessário criar os elos entre os fotogramas e reconstituir cada momento da construção cinematográfica. Seria como analisar o filme em blocos atentando para os impactos cromáticos e para a dimensão da

montagem, sem dissociar as partes do todo. Apesar disso, não se pode ignorar autonomia dos planos e o processo semiológico que envolve um determinado corte. Cabe-nos ressaltar ainda que a autonomia do espectador é imprescindível em todo esse procedimento analítico, contudo, é imperativo desenvolver um caminho de leitura próprio tendo como base um aprofundamento e domínio da linguagem do cinema, além de um exercício constante do olhar perante filmes diversos.

Créditos finais...

Depois de certo tempo, algumas pessoas acham que tudo vai se descolorindo e perdendo a vida, como uma película que começa a envelhecer, tornando-se frágil diante dos espectadores num cinema qualquer ou outro meio digital. Diferente dessa visão, a cada dia que passa, o cinema continua me surpreendendo e mantendo sua magia como bem pensaram os primeiros mestres da sétima arte. Conviver com essa arte é desenvolver aprendizados em dimensões que nos apaixonam continuamente. O cinema continua vivo em minha “película” visual, mantém-se ainda com o frescor de uma arte que os Irmãos Lumière projetaram para o futuro, sem uma noção completa de como se desenvolveria. Os criadores do cinema ficariam surpresos se vissem como o cinema evoluiu em seus diversos aspectos materiais e estéticos. Viver de cinema ou viver com o cinema é aprender em cada exibição fílmica, descobrir novos potenciais e novas formas de projetá-lo para o futuro. Viver de cinema é conviver com personagens, cenários, roteiros, trilhas sonoras, assistir e rever o mesmo filme. É visualizar sua vida através de uma película cinematográfica.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas Vol I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARDOSO, Joel. Cinema e Literatura: correspondências e intersemiotividade entre as artes. In: **Literatura e Interfaces**. ARAÚJO, Rodrigo da Costa; OLIVEIRA, Wilbett. Grande Vitória, Espírito Santo: Editora Opção, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa, Moraes, 1970.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imagem, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1994.

SOBRE O AUTOR

Luiz Guilherme dos Santos Junior Pós-doutorando do Programa de Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional (PROFARTES-UFPA, atuando, também, como professor colaborador do Programa). Doutorado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestre em Teoria Literária (UFPA); especialista em Língua Portuguesa: uma abordagem textual (UFPA); licenciado pleno em Letras (UFPA). Integra o Núcleo de Pesquisa Cultura e Memórias Amazônicas (CUMA-UEPA). Tem experiência na área de Letras, com ênfase nos temas: Literatura brasileira, Semiótica, Intersemiótica, Teoria cinematográfica, Teoria Literária e literatura comparada. É professor Adjunto do Curso de Letras-Licenciatura da Universidade Federal do Pará (UFPA), Campus de Breves/Marajó. Atualmente é vice-diretor da FALE-Breves/Marajó. **E-mail:** lguilherme1973@gmail.com

Dalcídio Jurandir Poeta, Crítico de Arte¹⁷

Dalcídio Jurandir Poet, Art Critic

Fernando Jorge dos Santos Farias

Universidade Federal do Pará
Altamira-Brasil

Resumo

O artigo destacou determinados momentos na vida de Dalcídio Jurandir, que revelam o poeta e o crítico de Arte que foi na primeira metade do século XX. Para isso, percorreu-se documentos pessoais, interpretações de escritores/pesquisadores, produções do próprio escritor que revelam essa fração em sua trajetória. Como resultado desse movimento, compreendeu-se que o Poeta e o Crítico de Arte foram exercícios necessários que, além de atenderem as exigências de sua época, colaboraram para a formação do romancista notável que a Literatura Brasileira de Expressão Amazônica ganhou.

Palavras-chave: Dalcídio Jurandir; Poesia na Amazônia; Crítica de Arte.

Abstract

The article spotlighted certain periods in Dalcídio Jurandir's life, which reveal the poet and art critic he was in the first half of the 20th century. For this, personal documents, interpretations of researchers/writers, productions of the writer himself that reveal this fraction in his trajectory were covered. As an outcome of this trend, it was realized that the Poet and the Art Critic were necessary trainings that, besides meeting the demands of their time, contributed to the education of the outstanding novelist that Brazilian Literature of Amazonian Expression gained.

Keywords: Dalcídio Jurandir; Poetry in the Amazon; Art Criticism.

¹⁷ Artigo correspondente a uma versão revista e ampliada de um dos aspectos presentes no relatório de qualificação de doutorado intitulado “Olhares do intelectual Dalcídio Jurandir frente à educação no Estado do Pará (1920-1940). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo - USP, 2016.

Introdução

Hoje quando se menciona ou estuda o escritor amazônida Dalcídio Jurandir (1909-1979), quase sempre se recorre ao seu Ciclo Extremo-Norte, um conjunto de romances que começa a rascunhar entre os anos 20 e 30 do século XX, e publica na entrada dos anos 40, quando venceu o respeitado concurso literário Vecchi-Dom Casmurro.

Contudo, se considerarmos as condições e ênfases dos intelectuais dessa entrada de século, somadas às movimentações no mercado de trabalho atrelado ao impresso, que ganhavam expressivas fisionomias, encontramos um Dalcídio Jurandir poeta, impreciso e proeminente escritor, aparentemente pouco disposto a atender as agências de consagração literária. Sua escrita, nesse turno, flertava com a satisfação própria, ciente de que não agradaria futuros leitores. E agradou.

De forma relativamente livre, à sua maneira, Dalcídio avolumou mais e mais seu capital simbólico e enveredou pela emissão de crítica de arte, uma das grandes ênfases do mercado cultural dos anos 1940. É sobre esse Dalcídio Jurandir que trataremos. Começemos pelo jovem poeta.

No princípio era o Poeta

Ainda que se tenha um foco merecido e considerável ao trabalho de Dalcídio Jurandir enquanto romancista, que estreou em 1941 com “Chove nos campos de Cachoeira”, é na confecção de poemas e na crítica veiculada em jornais e revistas, que temos seus investimentos seminais com a palavra. Entre as décadas de 20 e 30 do século XX, gênese de sua produção intelectual, Dalcídio se lançou à elaboração de um número considerável de poemas e crítica de arte, de maneira geral.

Essa sua primeira atividade, a confecção de poemas, ganhou corpo quando, ainda jovem, reuniu um grupo de composições poéticas em um livro denominado inicialmente de “Lua Tropical”, posteriormente “Alegoria”. De acordo com sua própria apreciação – desde muito cedo sincera e contundente, tratou-se de uma obra sem muitos rigores ou tradição poética explícita, um agrupamento de poemas “desconexos, impetuosos [...], com uma extraordinária convicção que não agradariam a ninguém” (JURANDIR, 1932).

Se considerarmos que esse livro de poemas nunca fora publicado pelo próprio escritor – mas que revela muito de seus temas, modos e formas que trabalharia o romancista, por exemplo –, o poeta Dalcídio Jurandir, propriamente dito, nasceu do árduo trabalho de dois escritores/pesquisadores que se dedicaram, basicamente, em movimentos distintos: um compilou seus poemas publicados em diferentes veículos de comunicação, dispersos em arquivos públicos e privados do Brasil; o outro, de forma agradecida ao

inebriante impacto sofrido após o contato com os romances de Dalcídio, resolveu percorrer as obras do ciclo romanesco do escritor amazônida, e destacar em cada um dos romances determinados lirismos, transbordante em todo Ciclo-Extremo Norte.

Antes de discutirmos com mais proximidade essas duas produções, uma questão também nos parece ser oportuna mencionar. O lirismo, independentemente da modalidade de escrita, parece ter sido algo quase presente na tessitura de Dalcídio. Um poema, um registro de um ocorrido, um recado, uma simples carta em muitos momentos carregou consigo certa dimensão poética. Vejamos, por exemplo, a imagem que o escritor criou ao escrever à esposa Guiomarina, em 1937, no momento em que se encontrava preso pela segunda vez no antigo Presídio São José, justamente por militar junto à Aliança Nacional Libertadora – ANL, contra o imperialismo e o fascismo:

Não tenho escrito nada. Meu livro encalhou. Estou num grande mar de tédio hoje. Creio que é gripe. Mas ao mesmo tempo que o tédio me enche as horas sinto-me sereno como pronto para receber tudo desde uma pneumonia até uma carta qualquer que algum cretino me escrevesse [...]. Então João Sérgio [filho] é doido pela rua, não? Ainda bem. A rua é o mar alto das cidades, é o rio onde corre a vida mais intensa e onde se colhe na experiência dos homens, a perfídia, a estupidez e a miséria dos homens... Mas a rua para o João Sérgio não vem dos homens, vem das coisas que sabem ser mais humanas, vem das árvores e das pedras, do sol e do céu que parece ondular em cor e em ritmos de asa, indiferente, sobre a cabeça dos homens... (JURANDIR, 1937)

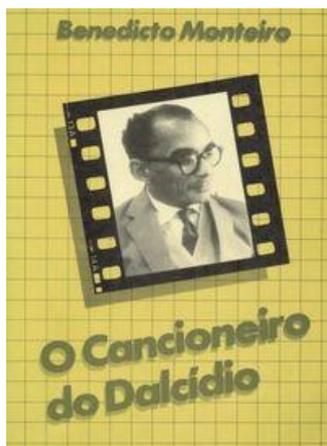
Como observamos, aquilo que poderia ser comunicado de forma direta é ilustrado por um escritor que, diante da ausência do cotidiano pulsante, enrosca-se na vaguidão e – aos moldes de Rubem Braga, guardada as devidas proporções –, veste-se de poeta do instantâneo e diz muito quando não se tem nada a dizer sobre a vida diária, repleta da mais alta poesia (ARRIGUICCI JÚNIOR, 1987).

Tanto a captura de sua condição quanto a projeção futura para seu pequeno filho nos levam a consideráveis construções poéticas, em um simples bilhete, endereçado à esposa. Se em expressa produção escrita já se detecta o valoroso escritor que foi Dalcídio Jurandir, imaginemos então as possíveis e deleitáveis imagens que se pode colher em seus romances. Foi justamente essa a percepção e tarefa assumida por Benedicto Monteiro, primeiro escritor/pesquisador responsável por trazer a lume um Dalcídio Jurandir poeta.

“O Cancioneiro do Dalcídio”, obra publicada em 1985, pela editora paraense Falângola em parceria com a PLG, do Rio de Janeiro, é um livro de cotejo nascido das experiências de Benedicto Monteiro quando fora aluno do Instituto Nossa Senhora de Nazaré. Ao ter contato com as obras de Dalcídio, a começar por “Chove nos campos de Cachoeira”, Benedicto se flagra em encantamento com o romance do conterrâneo, considerando-o como sublime prosa poética. Assim, em um processo de homenagem

póstuma (já que Dalcídio falecera em 1979), elabora um conjunto de poemas selecionados dessa prosa.

Figura 1: Capa do Cancioneiro do Dalcídio, Organização de Benedicto Monteiro



Fonte: www.skoob.com.br/o-cancioneiro-do-dalcidio

Nessa sua (re) elaboração, alicerçada sobre a ideia de que “poesia se paga com poesia”, Benedicto Monteiro fez questão de publicar o *fac-simile* das páginas dos romances onde encontrara, “ainda em estado de ganga impura a própria poesia” (MONTEIRO, 1985, s/p). Para ilustrar essa dicção poética na prosa de Dalcídio, apresentamos a seguir o poema “Mãe e Filho”, um desses resultados obtidos, segundo Castro (1985, p.6), “nessa inovação organizacional [em termos semânticos] da e para a linguagem”¹⁸

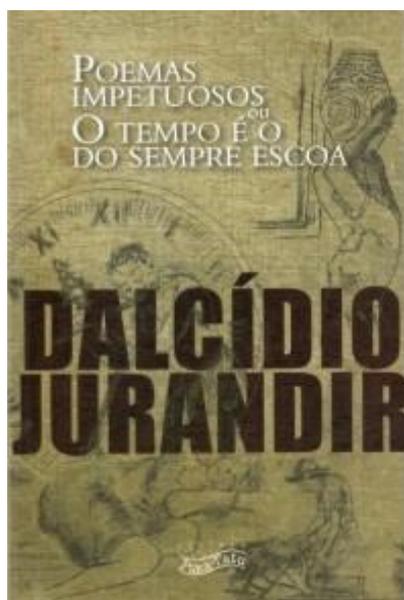
Quadro1: Poema Mãe e Filho

<p>Voltavam os dois pelo campo, a pé, noite alta, rumo da Cachoeira. A mãe sem uma palavra, serena, pisando vagalumes. Teria ido procurá-lo? Adivinhara-lhe o galope até Santa Júlia, a busca, o interrogar dele sempre mudo, a volta até Maria, ferido da montanha e daquela ausência? Raul e Celina, o tio Sebastião e Dolores. O pai falou, de passagem, deles, uma noite, para ocupar-se logo de Maria Madalena lavando os pés do Cristo. Caiu no alçapão, disse a mãe. Era para preveni-lo quanto às suas buscas de Andreza? Um alçapão? O tio caiu no alçapão? Dolores a lavar, com as suas mãos alvas, o pé preto do tio? A mãe em silêncio, ele também em silêncio, guardados pelas acurauas gritando atrás e adiante. Uma légua a caminhar, por entre o gado esparso, as cobras bordejando, as aves viajeiras. Até onde continuaria mudo?</p> <p>(Fragmento da obra Primeira Manhã, de Dalcídio Jurandir, p.39).</p>	<p>MÃE E FILHO</p> <p>Voltaram os dois pelo campo a pé noite alta: a mãe em silêncio ele também em silêncio guardados pelo acurauas gritando em frente e atrás.</p> <p>Uma légua a caminhar por entre gado esparso as cobras bordejando as aves viajeiras a mãe sem uma palavra serena pisando vagalumes.</p> <p>(poema “Mãe e Filho”, cotejo de Benedicto Monteiro, p.25).</p>
---	--

¹⁸ Uma outra proposta inovadora, em torno da obra de Dalcídio Jurandir, foi o livro de José Arthur Bogéa “O Bandolim do Diabo” - (Belém: Paka-Tatu, 2003). Nessa obra o autor elabora um ABC sobre a produção romanesca de Dalcídio em que, a partir de cada letra do alfabeto, retira um fragmento do Ciclo Extremo Norte e, na sequência, apresenta algum aspecto da cultura amazônica, relacionada à respectiva letra.

É diante dessa proposta, como a que expusemos acima, que, segundo Alcyr Castro, Benedicto Monteiro cria a própria forma, reinventa a própria essência, materializada em texto, a partir de uma inquieta necessidade de expressar, um “dizível” outrora latente, em estado intermediário. Possivelmente, essa mesma necessidade, ou alguma outra parecida, levou Paulo Nunes a recolher, durante considerável tempo, entre um pluriexercício de leituras e pesquisas em impressos e arquivos (NUNES, 2011), cerca de 40 poemas de Dalcídio, quase todos produzidos entre o final dos anos 1920 e os anos 1930, frutos de seu impulso da adolescência, como já frisamos.

Figura 2: Capa de Poemas Impetuosos ou O tempo é do sempre escoá, organização de Paulo Nunes



Fonte: www.editorapakatatu.com.br

Na trajetória literária de Dalcídio, como acontecera com outros escritores brasileiros, o ofício de poeta, por diferentes circunstâncias, acaba não substanciado, não figurando entre suas atividades prioritárias. Entretanto, como destacou Nunes (2011), percebemos em seu legado um considerável número de poemas, mesmo que sem influência poética explícita, espelhados na poesia moderna, notadamente aquela escrita pelo poeta Bruno de Menezes, por exemplo, traços da oralidade, análogos àqueles dispostos nos escritos de poesia de Castro Alves, assim como determinadas ressonâncias do classicismo greco-latino, aspecto esse perceptível no poema “A verdadeira História de Ícaro”, como veremos a seguir:

Quadro 2: Poema A verdadeira história de Ícaro

<p>Versão 1:</p> <p>Ele abriu as asas de cera Para que o sol as derretesse Nada o embriagava mais Do que a diluência anônima do espaço...</p> <p>Que melhor glória Que ascensão maior Do que ser luz na graça de um minuto?</p> <p>Até hoje Ícaro sorri Da pobre e irônica filosofia Que os homens fazem de sua esplêndida ascensão...</p> <p>(do manuscrito de Alegoria)</p>	<p>Versão 2:</p> <p>Ele abriu as asas de cera Para que o sol as derretesse. Nada o embriagava mais Do que essa diluência Anônima do espaço...</p> <p>Que melhor glória, que ascensão melhor Do que ser luz Na graça de um minuto?</p> <p>JURANDIR, Dalcídio. Poemas impetuosos ou o tempo é o do sempre escoo, p.17.</p>
---	---

Como esse poema, nos localizamos em concordância às observações de Paulo Nunes quando adjetiva Dalcídio nessa fase como um “poeta telúrico”, um exímio “pintor de cenas” que arremessa o leitor ao local descrito. Notemos que esse exercício se fez também no simples bilhete endereçado à esposa Guiomarina. E tudo isso, quer dizer, todo esse exercício com a palavra, serviria para a “formatação do eu-lírico” que viria depois, manifesto por meio de romances (NUNES, 2011).

Enquanto o poeta é alguém que partiu de seus impulsos de adolescência, o romancista é maduro ourives da palavra, ser exigente em sua obra, com nítida intenção: expressar, em termos ficcionais, o que vive, sente e sonha o homem simples da Amazônia. Como resultado desse momento preliminar com a poesia, Dalcídio conquistou, em sua fase madura e de romancista, os prêmios “Vecchi-Dom Casmurro”, em 1941; “Paula Brito”, ofertado pelo estado da Guanabara, em 1960; “Luísa Cláudio de Sousa”, conquistado junto ao Pen Club, em 1960 e o prêmio “Machado de Assis”, láurea conquistada junto a Academia Brasileira de Letras, em 1972, pelo conjunto de sua obra.

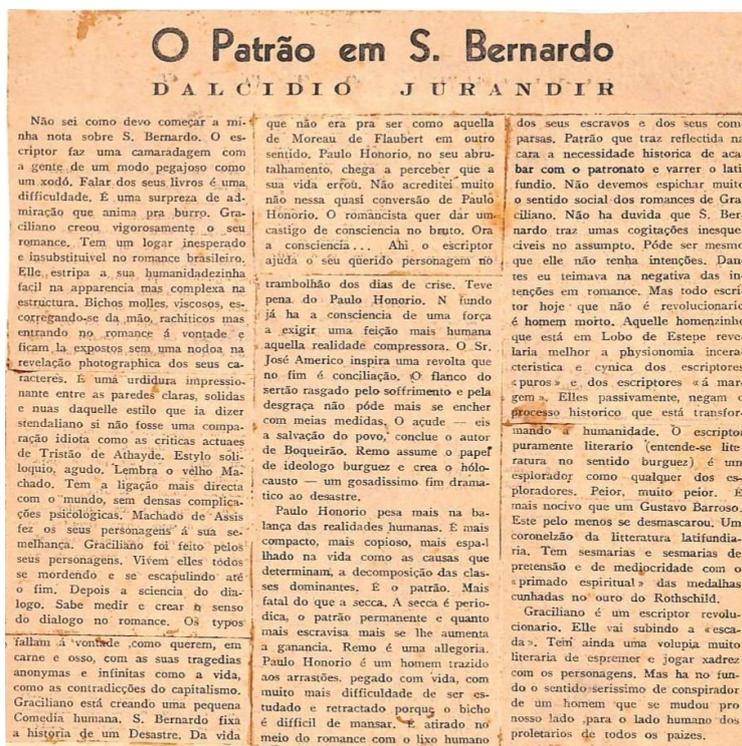
Na verdade, essa sua inclinação à confecção de romances, pelo que temos observado – tanto naquilo que se tem registrado como nos próprios vestígios deixados pelo escritor –, aflorou-se em sua vida profissional após um considerável processo de formação no jornalismo, na crítica de arte, principalmente. Isso quer dizer que, se a poesia serviu como prelúdio ao romancista, a crítica manifesta nos jornais lhe serviria como “laboratório de prática intensiva”, uma experiência que influenciaria seu olhar, seu estilo e sua oferta (como crítico e escritor), ao mercado editorial de sua época.

Assim como a pintura é realidade, o romance é história¹⁹

Quando olhamos para a vida de Dalcídio, alguns outros elementos biográficos parecem ter lhe ofertado subsídios para sua inclinação à crítica de arte, viabilizada pelo jornalismo. Em casa, no interior da Amazônia, muito provavelmente acompanhara seu pai, o senhor Alfredo Pereira, nas funções de tipógrafo e diretor do jornal da localidade, o periódico rotulado como “A Gazetinha”, um jornal simples, com tiragem decendial. Na sequência, na altura de seus 16 anos de idade, se junta ao irmão Flaviano Ramos Pereira, redator, e ao amigo Edgar Alves Ribeiro, desenhista, para juntos elaborarem a revista artesanal-mensal “Nova Aurora”, esboçada para circular em Belém.

Como vimos, se a poesia propriamente dita nunca fora assumida, pelo menos em vida), como atividade profissional, a crítica de arte – e aqui entendemos essa crítica como apreciação de obras literárias, pinturas, artes cênicas –, tornou-se uma das grandes atividades do jornalista que se fez reconhecido em jornais de diferentes estados brasileiros. Dalcídio ainda jovem, em 1935, por meio de publicação na Revista Acadêmica insere seu nome entre aqueles que se voltaram à obra “São Bernardo”, de Graciliano Ramos.

Figura 3: Crítica de Dalcídio Jurandir publicada na Revista Acadêmica em agosto de 1935.



Fonte: Acervo Graciliano Ramos, IEB/USP.

¹⁹ Ideia proposta por Dalcídio Jurandir ao resenhar “A Arte da Ficção”, do crítico e escritor inglês Henry James. Na Fundação Casa de Rui Barbosa – FCRB consta um exemplar dessa obra com inúmeras notas e comentários, emitidos pelo escritor amazônida.

Enquanto crítico de arte, Dalcídio articulava sua crítica pelo vértice da crítica social, das formas e técnicas da narrativa e, em grande parte, como observou Furtado (2008), pelos direcionamentos políticos ideológicos recomendados pelo realismo socialista, no mínimo um realismo crítico, influência direta perceptível em sua crítica, advinda de sua formação no Partido Comunista do Brasil (PCB). Além desse aspecto político-ideológico, Dalcídio tecia sua crítica a partir de uma gama de escritores e críticos nacionais e internacionais, que lhe serviam de baliza, fundamentação em seu julgamento. Tomemos um exemplo para ilustrar essa questão.

Quando Dalcídio publicou a crítica “O arranha-céu e o Lírio dos campos” (JURANDIR, 1938), e avaliou a obra “Olhai os lírios dos campos”, de Érico Veríssimo, Furtado (2011) observa que o crítico paraense não somente comentou a obra colocada em apreciação, mas aludiu a outros romances do escritor gaúcho, somando a sua crítica de leitor contumaz, suas influências cinematográficas ao recorrer, por exemplo, à produção cinematográfica do cineasta norte-americano King Vidor – com as narrativas fílmicas “Caminhões Cruzados” e “Turbilhão da Metrópole” –, além de estabelecer paralelo entre um dos personagens de Veríssimo e outro ser, presente em uma das peças de teatrais de Henrik Ibsem.

Essa versatilidade por áreas diferentes, somada a uma disciplinada necessidade de escrita, levou Dalcídio a colaborar com críticas de arte para alguns jornais em Belém, no Rio de Janeiro e em Recife. O quadro a seguir, que elaboramos, registra, ainda que em constante atualização, grande parte das produções críticas de Dalcídio.

Quadro 3: Dalcídio e a Crítica de Arte (1935-1954)

Periódico	Crítica	Ano
Revista acadêmica	São Bernardo	1935
Jornal não identificado	Safra	[1937?]
O Estado do Pará	O arranha-céu e o Lírio dos campos	1938
	Oswaldo Orico e seu discurso na Academia	1938
	Um livro digno de excomunhão	1938
	Brevíssima nota sobre “Machado de Assis” e Machado Coelho	1939

O Estado do Pará (Continuação)	A poesia voltou com as grandes chuvas	1940
	A presença de Bahira (também no jornal Dom Casmurro, no mesmo ano).	1941
	Joraci Camargo e o Teatro do estudante	1941
	Sobre a comédia literária	1941
	Cangerão na pensão Quitéria em Santarém	1941
	O Amazonas: a vida de um Rio	1942
A Semana	Raul de Leoni	1939
	Os poemas de Henrique Cartens	1939
	Odylo Costa Filho	1939
Novidade	João Ribeiro, mestre e santo	1940
	Artur Cezar Ferreira Reis e o seu novo livro	1940
Terra Imatura	Sobre Riacho Doce	1940
Jornal do Comércio	À Margem duma crítica do Sr. Álvaro Lins	1941
Diretrizes	O Aniversário de Urupês	1942
	Diálogo entre um Quisling e um coronel Alemão	1943
	Segall, a arte pura e o homem do povo	1943
Literatura	Nota sobre o centenário de Cervantes	1947
Folha do Norte (Suplemento Literário)	O Ballet e a Grande Plateia	1949

Folha do Norte	Belém e seu batuqueiro	1953?]
Imprensa popular	Conflitos e Personagens no romance	1954
	A realidade histórica no romance	1954
	Romance, realidade e história	1954

Dessas produções elencadas, merecem menção algumas críticas, pelas abordagens críticas que constroem. Em “Nota sobre o centenário de Cervantes” temos um crítico que ressalta o grande valor de “D. Quixote”, principalmente pela possibilidade de mobilização que aciona: a Espanha estava sob o regime de Franco. Diante dessa circunstância, o crítico situa a obra “D. Quixote” como “arma” para o povo espanhol, a partir do momento que toca nos dramas, bravuras, batalhas e mensagem de luta, sonho e liberdade que figura (JURANDIR, 1947).

Quando orienta suas lentes às produções de seus conterrâneos, Dalcídio se mostra satisfeito com a publicação do livro de poesias “Batuque”, de Bruno de Menezes, um dos precursores do modernismo no Pará, no Brasil. Em “Belém e seu batuqueiro”, Dalcídio ressalta os tipos humanos ali representados: gentes, coisas, costumes, tradições, um grande número de coisas o mais próximo possível da realidade, o que, para o crítico, é um recurso que de imediato ganha o leitor que se identifica. Além disso, em suas observações, Bruno de Menezes consegue utilizar recursos literários de forma tão leve e precisa que deveria servir como parâmetro a todo aquele que escreve poesia (JURANDIR, 1953).

Outro escritor, também paraense, que não deixa nada a desejar é Abguar Bastos. Na crítica “Safra”, ressalta também o poder que Abguar Bastos teve de aproximar à vida real a ficção, em constante articulação entre o regional e o universal. As diferentes e expressivas experiências de seu autor, no julgamento de Dalcídio, possibilitaram uma escrita mais humanizada, algo para além da técnica pela técnica (JURANDIR, 1937). Por fim, ressaltamos a crítica “À Margem duma crítica do Sr. Álvaro Lins”.

Praticamente respondendo às palavras duras, e para eles injustas, do crítico pernambucano, Dalcídio sublinhou uma das essenciais necessidades que a crítica literária nos anos 1940 deveria assumir: a prudência em suas notas e julgamentos. De forma insinuante e reverente, Dalcídio rebateu as ponderações de Álvaro Lins que condenou o prefácio de sua obra “Chove nos campos de Cachoeira”, por conter uma entrevista do

romancista no prefácio da obra, cujo conteúdo caracterizava as dificuldades dos escritores em publicar, fazer literatura. Aproveitando-se da “censura do Sr. Álvaro Lins”, Jurandir (1941) chamou a atenção para o fato de que muito do “atraso literário” em que se encontravam vinha justamente da imposição de limites àquilo que não se limita: a linguagem.

Diante dessas críticas aqui rapidamente comentadas, podemos dizer que Dalcídio foi um crítico que não abriu mão da experimentação estética, do mergulho nas vivências humanas, da produção artística que transpirava o vivencial. E isso, quase que constantemente, o colocou em choque com diferentes produções artísticas que, segundo seu parecer, soavam certo “elegantismo” o que, em verdade, correspondia a mascaramentos, fugas, distorções grosseiras e propositais da realidade.

Entre suas reportagens, crônicas, ensaios, críticas literárias ligeiras essa questão parece ter sido bastante enfatizada. Para ilustrar melhor essa percepção, foquemos no ensaio “Conflitos e personagens no Romance”, publicado em 1954, no Jornal Imprensa popular e a reportagem “Segall, a arte pura e o homem do povo”, publicado em Diretrizes, em 1943.

No ensaio crítico-literário, Dalcídio apresenta elementos condizentes aos “tipos literários” que devem transitar em uma obra. Como exemplo para o exercício analítico, destaca a obra “Os subterrâneos da Liberdade”, de Jorge Amado. Para ele, o romance quando construído sob os domínios do realismo socialista, deve aprofundar determinadas complexidades de análise, levantar problemas, indagações, observações, estabelecer riqueza de conceitos e imagens. Sobre as imagens ou tipos que o romance deve veicular, Dalcídio não abria mão das “regras da arte do romance”, discorridas por Gorki. Quando observa a produção romanesca de um determinado autor – e de Jorge Amado, naquele caso específico –, parte do pressuposto de que a arte literária é “a arte criadora de caracteres, de tipos, o que exige imaginação, intuição, invenção” por parte do romancista (JURANDIR, 1954, p.3).

E diante dessas demarcações teórico-conceituais, corajosamente, Dalcídio afirmou existirem certas carências em “Os Subterrâneos da Liberdade”, de Jorge Amado. Para ele, “a amplitude das observações, a riqueza da experiência humana concede ao artista uma força que ultrapassa o seu ponto de vista pessoal, a sua subjetividade” (JURANDIR, 1954, p.4). Caberia ao notável escritor baiano melhor erguer todo o sentido social e educador de seus personagens. Para cada uma dessas figuras, Dalcídio desejava uma fundição mais precisa dos traços característicos de cada classe representada: hábitos, gostos, gestos, crenças, maneiras de falar, etc. que encontrassem ressonâncias com a realidade do povo.

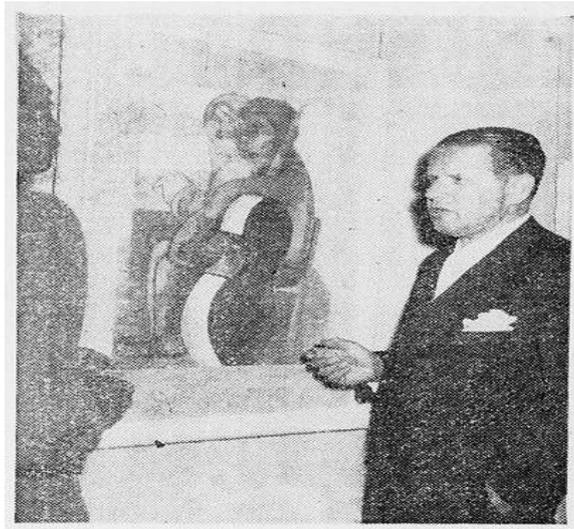
Se Jorge Amado produzisse “Os Subterrâneos da Liberdade” sob tais recomendações, de acordo com Dalcídio, certamente, ergueria em sua obra “tipos” humanos aceitáveis, e tiraria de sua volta à dúvida de ser ou não uma obra de arte. Isso tudo, como consequência, justificaria ainda a acolhida de seu escritor como um dos historiadores de sua classe, de sua época. Em se tratando dos aspectos relativos à imaginação e o conflito dos personagens daquela obra de Jorge Amado, Dalcídio ponderou as seguintes questões:

De início, vimos que a desatenção a certos aspectos gerais da verdade histórica, segundo minha opinião, levou-o a uma imagem menos típica da realidade, a uma pintura menos nítida dos caracteres revolucionários. Atente-se, a maneira romântica do escritor ao pintar os caracteres e sem evitar o esquematismo que pesa muitas vezes na apresentação e movimento das personagens. Penso ainda que o quadro, erguido pelo romancista, num afresco grandioso, está, algumas vezes, desenhado em linhas demasiadamente gerais, de pura narrativa muito corrida. Distende-se torna rasos alguns caracteres, por força de que o quadro espicha muito, mostrando a superfície e não a profundidade. As personagens não se apresentam, ordinariamente, - exceto as das classes dominantes - no primeiro plano, para serem vistas, como em close-up dos filmes, de alma inteira, em que o leitor pudesse ficar em plena intimidade com elas, fixando-as para sempre. As personagens esbatem-se, tornam-se simbólicas, cobrem-se um pouco de certo convencionalismo, movimentam-se como seres de lenda, como personagens de histórias de aventuras (JURANDIR, 1954, p.5).

Como ressalva, apontou que, em seu julgamento, não havia condenação total dos efeitos utilizados pelo escritor baiano. Todavia, havia uma diretriz a seguir uma vez que escreviam sob a recomendação do partido comunista. Segundo ele, sua função de crítico não se dava por indicar fazer de uma maneira ou de outra, mas “descobrir intenções, maneiras, o pensamento do romancista, explicá-lo muitas vezes, orientar mesmo os leitores para o melhor contato com a uma obra”. E nesse caso específico, a construção de Jorge Amado revelou-lhe que “sobre os caracteres comunistas, a idealização romântica predominou” (JURANDIR, 1954, p.5).

Definitivamente, Dalcídio enquanto crítico de arte entendia a literatura como representação típica da realidade em que a necessidade não residia em formas brilhantes, no uso de uma linguagem excessivamente cuidada, mas na elaboração convincente dos dramas das personagens. E diferentemente da apreciação ofertada a esse romance de Jorge Amado, o crítico julgou acertada a maioria das representações erguidas por Lassar Segall. Ainda que tenha analisado as artes de Carlos Scliar e Jenner Augusto, foram as telas do pintor lituano (erradicado brasileiro), que notadamente chamaram à atenção do crítico Dalcídio. Em 1943, ao realizar uma reportagem com Lassar Segall, logo de imediato destacou que as pinturas daquele artista evocavam uma sensação típica do social, do vivo, do pulsante, uma arte feita a partir dos acontecimentos da época.

Figura 4: Segall em entrevista com o redator do Jornal Diretrizes, Dalcídio Jurandir.



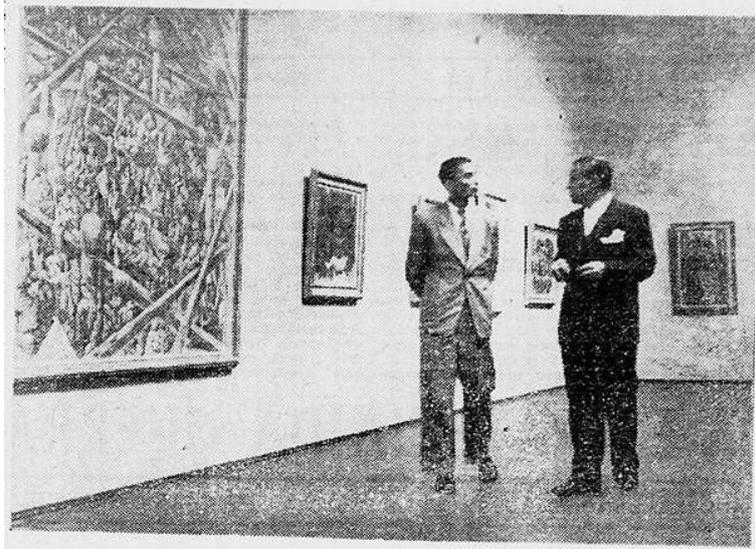
Fonte: Jornal Diretrizes, 10 de junho de 1943. Hemeroteca Digital Brasileira.

Esses detalhes percebidos, somados a tantos outros realçados, posicionavam as telas de Segall, de acordo com Jurandir (1943, p.6), entre as produções artísticas fiéis aos problemas e dramas enfrentados naquele período bélico:

Há decerto uma humanidade nos quadros e outros trabalhos de Segall que não nos domina, de pronto, não nos toca de súbito, inteiramente. Esse domínio vem lento e nos faz conhecer e amar o que há de nós e de eterno naqueles tons, naquelas cores postas tão a fundo, daquele universo, enfim, que parece isolado e é, no entanto, o mundo comum, os mesmos homens, a mesma terra, os mesmos animais que vemos sempre, com quem vivemos. Entretanto, a arte lhes deu a pureza que só ela possui, a realidade que não sabíamos, que agora nos envolve e nos surpreende [...]. Segall, porém, é um artista puro justamente porque soube como poucos, incluir o imediato, aceitar os problemas objetivos, dominá-los, dar-lhes a grandeza de uma verdadeira obra de arte.

O julgamento de Dalcídio, pelo que notamos, muito se aproxima da relação estabelecida pelas ideias sobre arte, veiculadas pelo partido comunista. Nelas, a relação entre arte e política é fundamental, visto ser a arte uma das possibilidades de o indivíduo expressar sua crítica, estabelecer um posicionamento político, formar o ser a partir do momento que o toca, o mobiliza. Daí, além de se afastar de uma compreensão canônica de “arte pela arte”, Dalcídio, pelo menos nesse turno, mensurava a arte como uma expressão humana “militante”, “engajada” e justamente em Segall ele observou isso. Contudo, por algum motivo, o pintor, nesse contato em 1943, optou por um posicionamento esmaecido, assumindo que suas pinturas não traziam uma intenção declarada, mas uma necessidade de expressar aquilo que lhe tomava em determinado momento.

Figura 5: No salão, Segall palestra com Dalcídio Jurandir



Fonte: Jornal Diretrizes, 10 de junho de 1943. Hemeroteca Digital Brasileira.

Já nessa imagem (Figura 5), temos um dos mais expressivos quadros de Lassar Segall, a tela “Navio de Emigrantes” (Figura 6) que, nas observações de Dalcídio Jurandir, comunica muito das experiências de Segall transitando entre o Velho e o Novo Mundo, suas viagens em alto mar, seus medos frente ao desconhecido, suas incertezas e angústias surgidas a cada deslocamento realizado. Essa ideia, que funde a experiência pessoal com as vivências de tantos outros migrantes, consolida a compreensão disposta em sua exposição de que temos nesse quadro uma “grandiosa alegoria da emigração e um testemunho veemente da história do século XX, na qual a questão da emigração tem papel de destaque, envolvendo vários povos” (INFORMAÇÃO SINÓPTICA, 2022).

Figura 6: Quadro “Navio de Emigrantes”, 1939/41.



(Óleo com areia sobre tela 230 x 275 cm).

Fonte: www.museusegall.org.br/mls/Obra. Acesso em 21 de fevereiro de 2022.

Curiosamente, mesmo com toda essa possibilidade de entendimento, Lassar Segall emitiu a Dalcídio Jurandir outra declaração que, em alguma medida, também enfraqueceu a mensagem político-ideológica de “Navio de Emigrantes”:

Quantos estudos fiz. Desenhos, observações, viagens. Uma coisa eu lhe digo: esse quadro não corresponde a uma época, a um limitado drama social. Não há nenhuma intenção política imediata, nem fixa uma cena realista. [...] “Navio de Emigrantes” está em mim...– disse Segall. É preciso explicar que tudo se perde ou se recria nas linhas, nas formas. Penso e sinto em cores e formas. Meus personagens, meus animais, as paisagens tornam-se criação autônoma. Não apresento documentos. O conteúdo deve ser exclusivamente artístico. Só assim dou a verdadeira humanidade em minha arte. (JURANDIR, 1943, p.7)

Nesse momento, o crítico Dalcídio Jurandir emitiu duas considerações ante a afirmação de Segall. A primeira dizia respeito à compreensão de que, para o artista, quase sempre é difícil explicar aquilo que produz em sua plenitude. A elaboração de uma obra de arte corresponde somente a uma parte dela. E em se tratando de “Navio de Emigrantes”, Dalcídio acrescentou que por mais que tal tela lembre, por exemplo, o poema “Le Bateau Ivre”, de Arthur Rimbaud, sua força está na dimensão sociopolítica que alcança, na representação da realidade, viva, no frescor e agudez que sugere, no “denso realismo tirado dos navios que traziam emigrantes da Europa” (JURANDIR, 1943, p.7).

Essa leitura, Dalcídio “comprova” ao colher a declaração de um visitante ali presente, que viera da África. Sobre esse fato, o crítico ilustra a reportagem com o seguinte relato:

O quadro é profundamente social [...]. Um visitante que viera da África em terceira classe no meio de refugiados espanhóis, entre dezenas de mulheres que perderam os maridos, irmãos e pais na guerra civil desencadeada pelo fascismo na Espanha, declarou-nos que ali estava toda a exatidão da viagem que fez, a realidade era flagrante. (JURANDIR, 1943, p.7)

Com esse testemunho colhido, Dalcídio reforçou para o pintor lituano que suas telas não objetivaram fazer reportagens nem documentários evidentemente. Entretanto, a produção artística de Segall, com suas linhas, cores, formas, mensagens, todas muito específicas, arremessam irremediavelmente a expressão purificada de um conteúdo social ali presente. Aliás, essa dimensão social da arte, sempre perseguida pelo crítico que foi Dalcídio, foi reforçada em suas observações quando relembrou seu contato com o quadro “Guerra”, também de Lassar Segall, apresentado um ano antes da entrevista.

Figura 7: Quadro “Guerra”, 1942.
(óleo sobre tela, 108 x 207 cm)



Fonte: www.masp.art.br/masp/acervo. Acesso em 21 de fevereiro de 2022.

Sobre a tela “Guerra”, Dalcídio de forma direta comunicou que, dentre os aspectos que a obra imprime, sobressai um persistente “movimento histórico de destruição, a vontade de destruir revelada em cores, linhas, tudo sugerindo também o nosso protesto e a nossa revolta. Ali não se pode encontrar uma cópia, uma fotografia, mas uma criação. O espírito de interpretação do artista como acontece em poesia, na religião, na filosofia” (JURANDIR, 1943, p.7).

Guerra, ao que interpretamos, transmite o terror da guerra estampado em imagens de sordidez, dor, mutilação, sofrimento e sangue. É uma tela de protesto contra a violência das batalhas. O artista, com sua sensibilidade, deixou claro seu repúdio pela violência humana. Para alguns, representa a imagem da própria morte. Esse aspecto “real” de “Guerra”, em sua crueza, brutalidade e realização (para muitos homens), foi percebido não só por Dalcídio Jurandir, mas por Mário de Andrade quando comentou a Arte Brasileira do século XX. Para o crítico paulistano, especificamente “Guerra”, e grande parte da obra de Segall, valem “pela bravura do pincel, que já demonstrava um horror instintivo das cores radiantes e felizes” (ANDRADE, 1988, p.20).

Em síntese, são esses os lastros de Dalcídio Jurandir no exercício da crítica de arte, crítica essa que lhe serviu, semelhante ao exercício poético executado, para aprimorar e ajustar sua produção romanesca. Essa última, até mesmo pela elasticidade do gênero romance, comportaria todas suas facetas, seu capital cultural considerável como se objetivou registrar nesse texto.

Breves Palavras Finais

Aquele que hoje é considerado o Romancista da Amazônia começa sua atividade intelectual mergulhado em duas grandes “pedidas” de sua época. Na poesia, visualizamos um jovem experimentando formas, temas e construções de imagens, coisa que retomaria em sua série de romances. Como observamos, Benedicto Monteiro não só detetou isso, mas “pagou sua dívida” por experimentar deleite poético na prosa dalcídiana. Paulo Nunes, em realização aguerrida de poeta e pesquisador, também nos presenteou, com sua ação parturiente, o que resultou no nascimento de Dalcídio Jurandir propriamente poeta.

Se na poesia tivemos um ser envolto do necessário amadurecimento literário, na crítica de arte, buscamos revelar que, já na entrada dos anos 40 do século XX, Dalcídio figurava entre os escritores e críticos relativamente maduros e consagrados no campo literário. Isso tudo, pelo que encontramos em sua trajetória, notadamente, fora conquistado ao preço de uma vida dedicada à palavra.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Lasar Segal. In: **Modernidade: arte brasileira no século XX**. Paris: Musée d’Art Moderne de LaVille de Paris, 1988, p.20. Disponível em www.itaucultural.org.br.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a Crônica. In: **Enigma e Comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOGÉA, José Arthur **O Bandolim do Diabo**. Belém: Paka-Tatu, 2003.

CASTRO, Alcyr. Apresentação. In: MONTEIRO, Benedicto. **O Cancioneiro de Dalcídio**. Belém: Falângola; Rio de Janeiro: PLG Comunicação, 1985.

FURTADO, Marli. Dalcídio Jurandir e o realismo socialista: primeiras investigações. **XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo, 2008.

FURTADO, Marli. Dalcídio Jurandir e a Crítica Literária para o Estado do Pará (1938-1941). In: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria. **Crítica e Literatura**. Rio de Janeiro: De Letras, 2011, p.90-1.

INFORMAÇÃO SINÓPTICA. **Quadro “Navio de Emigrantes”, 1939/41**. Óleo com areia sobre tela 230 x 275 cm. Disponível em <http://museusegall.org.br/mlsObra>. Acesso em 21 de fevereiro de 2022.

JAMES, Henry. **A Arte da Ficção (I)**. Tradução e Nota de José Geraldo Barreto Borges.s/d. In: Casa de Rui Barbosa/Instituto Dalcídio Jurandir, RJ: acervo “Dalcídio Jurandir – assuntos diversos”.

JURANDIR, Dalcídio. **Palavras em um diário**, datado de outubro de 1932. In: Casa de Rui Barbosa, acervo: “Dalcídio Jurandir poeta”.

JURANDIR, Dalcídio. O Patrão em S. Bernardo. **Revista Acadêmica**, agosto de 1935. Acervo Graciliano Ramos, IEB/USP.

JURANDIR, Dalcídio. À Margem duma Crítica do Sr. Álvaro Lins. **Jornal do Comércio**. Recife, 30 de novembro de 1941. In: In: Casa de Rui Barbosa. Acervo “Dalcídio Jurandir jornalista”.

JURANDIR, Dalcídio. Belém e seu batuqueiro. **Folha do Norte**. Belém, [1953?].

JURANDIR, Dalcídio. **Carta enviada a Guiomarina Freire em 1937**. Casa de Rui Barbosa/ Instituto Dalcídio Jurandir, RJ: acervo “Dalcídio Jurandir assuntos diversos”.

JURANDIR, Dalcídio. Conflitos e Personagens no Romance. **Imprensa Popular**. Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1954, p.3-4.

JURANDIR, Dalcídio. Nota sobre o centenário de Cervantes. **Literatura**. Rio de Janeiro, ano 2, n.5, julho e setembro, 1947.

JURANDIR, Dalcídio. O arranha-céu e o Lírio dos campos. **O Estado do Pará**. Belém, 5 de agosto de 1938.

JURANDIR, Dalcídio. **Palavras em um diário**, datado de outubro de 1932. In: Casa de Rui Barbosa, acervo: “Dalcídio Jurandir poeta”.

JURANDIR, Dalcídio. **Poemas impetuosos ou o tempo é o do sempre esco**. Organização de Paulo Nunes. Ilustração de Ararê Marrocos. Belém: Paka-Tatu, 2011.

JURANDIR, Dalcídio. **Safra**. Jornal não identificado. S.l, [1937?] In: Casa de Rui Barbosa. Acervo “Dalcídio Jurandir jornalista”.

JURANDIR, Dalcídio. Segall, a arte pura e o homem do povo. Rio de Janeiro, **Diretrizes**, 1943.

MONTEIRO, Benedicto. **O Cancioneiro de Dalcídio**. Belém: Falângola; Rio de Janeiro: PLG Comunicação, 1985.

NUNES, Paulo. Dalcídio Jurandir: uma não-unidade nos exercícios de poeta (Apresentação). In: JURANDIR, Dalcídio. **Poemas impetuosos ou o tempo é o do sempre esco**. Belém: Paka-Tatu, 2011.

Quadro “Guerra”, 1942, óleo sobre tela, 108 x 207 cm. Disponível em <http://masp.art.br/masp2010/acervo>. Acesso em 21 de fevereiro de 2022.

Quadro “Navio de Emigrantes”, 1939/41. Óleo com areia sobre tela 230 x 275 cm. Disponível em <http://museusegall.org.br/mlsObra>. Acesso em 21 de fevereiro de 2022.

SOBRE O AUTOR

Fernando Jorge dos Santos Farias Doutor pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre pela Universidade do Estado do Pará (UEPA, com intercâmbio pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio). Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas “Fontes Literárias”; Membro da Academia Altamirense de Letras (Membro Perpétuo) e da Academia Igarapemiriense de Letras (Acadêmico correspondente). Atualmente, é coordenador do Curso Letras Português e pesquisador do quadro efetivo da Faculdade de Letras Dalcídio Jurandir – UFPA/Altamira. E-mail: ffarias@ufpa.br

**Encontros cartográficos na Amazônia: letramento vivido e epistemologias do corpo
em dois territórios existenciais**

**Cartographic encounters in Amazon: lived literacy and epistemologies of the body
in two existential territories**

Ilka Joseane Pinheiro Oliveira

Universidade Federal do Pará - Belém-Brasil

Márcia da Silva Carvalho

Universidade do Estado do Pará - Belém-Brasil

Letícia Carneiro da Conceição

Universidade Federal do Pará - Belém-Brasil

Carlos Jorge Paixão

Universidade Federal do Pará - Belém-Brasil

Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva

Universidade do Estado do Pará - Belém-Brasil

Resumo

Este artigo pretende retratar a cartografia como uma das experimentações de se fazer pesquisa em educação a partir de dois territórios existenciais: processos educativos com o corpo em um território afro religioso em Belém do Pará e a troca de saberes cotidianos e escolares de crianças ribeirinhas das ilhas Longa, Ilha Nova e Ilha de Paquetá, pertencentes ao Distrito de Outeiro, na mesma cidade. A cartografia, como uma outra maneira de ler a realidade, aparece no campo da educação pós-crítica. Nesse sentido, as pistas cartográficas desencadeiam um processo de desterritorialização no campo da ciência, para inaugurar uma outra forma de produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo. A corporeidade e a oralidade se ligam para acompanhar processos inventivos em educação existentes no desenho amazônico.

Palavras-chave: Epistemologia; Cartografia; corpo-letramento.

Abstract

This article intends to portray cartography as one of the experiments of doing research in education from two existential territories: educational processes with the body in an Afro-religious territory in Belém do Pará, and the exchange of everyday and school knowledge of riverside children from the islands Longa, Ilha Nova and Ilha de Paquetá. These islands belong to the District of Outeiro, in the same city. Cartography as another way of reading reality appears in the field of post-critical education. In this sense, the cartographic clues trigger a process of deterritorialization in the field of science, to inaugurate another way of producing knowledge, a way that involves creation, art, the involvement of the author, artist, researcher, cartographer. Corporeality and orality are linked to accompany inventive processes in education existing in the Amazonian design.

Keywords: Epistemology; Cartography; body-literacy.

Eu sou um corpo, um ser, um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar, ô
Eu sou a minha própria embarcação
Sou minha própria sorte
(Luedji Luna, *Um corpo no mundo*)

O conceito de cultura é polissêmico e guarda em si questões filosóficas e epistemológicas fundamentais para o entendimento do social. Cultura é política. Cultura narra. Cultura projeta ficções e afetos de territórios existenciais. Fundamentalmente, é terreno de desconstrução nessa nova condição. Longe de essencializar e cristalizar a cultura, os processos epistemológicos e sociais são importantes na tentativa de percorrer quais as tramas que ela participa. Vivemos, sentimos, nomeamos a cultura, a sociedade e as nossas diferenças através do tempo. E o tempo das diferenças é um tempo de batalha, de guerras culturais, de imposição, exposição. A cultura é um gesto criativo, produzido. Essa produção nos remete aos enfrentamentos e possibilidades do novo, mas também à invisibilidade da multiplicidade e diferença.

Tomando como exemplo as significações de cultura que estiveram demarcando os projetos racializados de nação, espalhados pelo Brasil e pelo mundo no contexto do século XIX, percebemos que tais projetos repercutem subjetividades outras no mundo do acontecimento dos sujeitos. Identificamos elementos históricos, materiais, dialéticos e políticos no conceito de cultura. Mas, esse conceito é também existencial pois demarca as experiências dos diversos grupos sociais – “bandos”, na ideia Deleuziana de grupo – e daquilo que resulta a sua dominação enquanto sujeitos. Pensando cultura na Amazônia, Loureiro (2001) aponta que essa região está imersa em uma visão folclorizada e primitivista, como um núcleo de isolamento, floresta densa e lugar dos empreendimentos fracassados pela sua gente selvagem e inferior. Sua tese, no entanto, clama por um “flanar” na cultura amazônica, ao realizar uma viagem labiríntica em um mundo onde nada está totalmente organizado em compêndios:

É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas da cidade (...) em um mundo onde os deuses não estão ausentes, as pessoas são capazes de prodígios diante da natureza e da vida em que ainda não se deu o desterro do numinoso (2001, p. 25).

Como ressalta Boaventura Souza Santos, “o conhecimento como intervenção no real — não como representação do real — é a medida do realismo” (SANTOS, 2007, p. 88-89). Nessa perspectiva, João de Jesus Paes Loureiro chama de diálogo socioantropológico e estético os devaneios do imaginário amazônico, mobilizador de conhecimentos transformadores da realidade: “uma surrealidade cotidiana, instigadora do devaneio, na qual os sentidos permanecem atentos e despertos, porque é próprio deste

estado manter a consciência atuante” (LOUREIRO, 2016, p. 128).

Seguimos esses passos na função sociopoética de um conhecimento integral da cultura amazônica, tendo como fundamental os corpos de afroreligiosos e ribeirinhos no acontecimento do aprender, no devir amazônico, de saberes que estão nas dobras de uma episteme, do pensar criador, afinal:

Todos os conhecimentos sustentam práticas e constituem sujeitos. Todos os conhecimentos são testemunhais porque aquilo que conhecem sobre o real (sua dimensão ativa) é sempre duplicado por aquilo que dão a conhecer sobre o sujeito do conhecimento (sua dimensão subjetiva). Ao questionar a distinção sujeito/ objeto, as ciências da complexidade dão conta desse fenômeno, mas o confinam às práticas científicas (SANTOS, 2007, p. 88-89).

Desejamos ir além do reconhecimento do mérito dos saberes ancestrais advindos desses territórios existenciais e ampliar o nosso respeito para com os mesmos, ao integrarmos a dimensão intuitiva e sagrada numa visão transcultural do modo de fazer ciência (GAUTHIER, 2014).

Com missão proselitista, tempos atrás, as definições de cultura tinham um planejamento e empreendimento sob forma de educar as massas e “refinar” os costumes, aproximando as camadas de base daquelas que estão no topo.

Quando trabalhamos com comunidades indígenas ou afrodescendentes percebemos a necessidade de respeitar o modo como os conhecimentos são elaborados nas culturas ancestrais. [...] A academia tem seus rituais mas, como sabemos, a dimensão do sagrado, da intuição, do autoconhecimento pessoal e coletivo, pode ser ignorada sem que isso prejudique a carreira do acadêmico. Diferentemente, nessas comunidades essa dimensão pertence à identidade coletiva e pessoal. (GAUTHIER, 2014, p. 848)

A cultura para o projeto iluminista era associada a um feixe de luz, o conceito presumia cultivar as almas numa hierarquia de: protetores e protegidos, supervisores e supervisionados, educadores e educados, sujeitos e objetos. Numa imagem especular de visão, de esclarecimento do povo, forjou-se o conceito de “missão do homem branco” e de “salvar o selvagem de seu estado de barbárie”.

Trata-se de um arquipélago infinito de colônias étnicas, religiosas e linguísticas, sem preocupações com os caminhos assinalados e pavimentados pelo episódio imperial/colonial, mas, em vez disso, conduzido pela lógica da redistribuição global dos recursos vivos e das chances de sobrevivência peculiar ao antigo estágio da globalização (BAUMAN, 2013, p. 29).

E logo esse conceito ganharia base teórica na forma da teoria cultural evolucionista, que promovia o mundo desenvolvido, ao *status* de perfeição inquestionável (BAUMAN, 2013, p. 12). Tal teoria atribuiu à sociedade “desenvolvida” a função de converter os demais habitantes do planeta. Todas as suas iniciativas e realizações futuras foram reduzidas ao papel destinado a ser desempenhado pela elite da metrópole colonial perante seu próprio “populacho” metropolitano.

O Brasil, com sua multiplicidade de povos originários e território de 40% dos africanos, escravizados no contexto do comércio transatlântico entre África e América, insere-se neste cenário como palco de epistemicídios. Segundo Boaventura de Souza Santos (1995) o epistemicídio se refere à destruição de algumas formas de saber locais e à inferiorização, invisibilização e ocultação destas contribuições culturais e sociais não assimiladas pelo ‘saber’ ocidental, desperdiçando a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas, operadas pelos desígnios do colonialismo.

Para além do genocídio colonial e atuando como sua outra face, o epistemicídio se configura como mecanismo eficaz e duradouro para esta dominação racial, fortalecendo a negação da legitimidade dos saberes impactando também no reconhecimento do outro como sujeitos de direitos. Ainda segundo Santos (1995, p. 328):

O genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham formas de conhecimento estranho e eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista [...] e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais).

Dentro dessa lógica epistemicida, a experiência da escravidão brasileira levou as elites coloniais e nacionais, no pós-abolição, a estarem sempre elaborando definições que pudessem demarcar o papel das diferenças de origem étnica e racial latentes nos grupos sociais originários e escravizados. Assim:

É possível compreender a racialização do negro, de suas práticas e identidades, como algo produzido no teatro de operações das disputas por poder e hegemonia, ao longo de um movimento histórico estratégico, pontuado por tomadas de posição e formação de fronts e linhas de combate (PINHO, 2007, p. 82).

A identidade negra/afro-brasileira – quer seja invisibilizada, excluída ou subalternizada – opera principalmente com as demarcações espaciais e simbólicas em ser negro no Brasil. Tal processo, operado por sujeitos negros e não-negros, gera uma formulação de identidades desses papéis atribuídos aos territórios e sujeitos negros. Atualmente baseada numa junção de identidade pessoal e política, negros negociam e contestam a maneira de estar dos seus símbolos e corpos, que dialogam com esses discursos construídos historicamente.

A exclusão racial como componente dessa modernização demonstra ter centralidade no debate, demarcando racialmente os sujeitos excluídos. Na canção de Luedji Luna que inicia nosso texto, temos a trajetória de “um corpo, um ser, um corpo só” em movimento de travessia do mar, guiado por “um sol da América do Sul”. Esse corpo “tem cor, tem corte e a história do meu lugar”, sendo sua “própria embarcação” e “própria sorte”. Nossas análises se direcionam aos encontros cartográficos das epistemologias deste corpo com cor, corte e a história do seu lugar, buscando as marcas do letramento vivido em dois territórios existenciais na Amazônia.

A energia vital do axé no corpo afrorreligioso da Amazônia

As vivências do axé estão inscritas fundamentalmente no corpo, apesar da oralidade ser mais exaltada – muito mais na busca intensa em realizar esta contraposição a uma lógica ocidental de memória como registro escrito. No movimento da diferença, de paisagens melódicas que ancoram a vida, revisitamos o corpo no axé como o devir da criação, um corpo de potência que produz desconstrução a cada encontro, em cada ritual.

Figura 1: Vivências do axé



Fonte: Acervo pessoal da autora, junho de 2021

Como responsável por nosso equilíbrio, estabilidade e harmonia, axé se viver!

O axé é remédio para o corpo e para a alma, portanto, profilaxia e medicamento ao mesmo tempo. O axé é força mágica sagrada, veiculada nas forças vivas da natureza. É o poder volitivo (vontade) do Orixá manifesto na energia nos reinos mineral, vegetal, animal, em locais e nos vários elementos simbólicos (RIVAS NETO, 2020, p. 177).

No pensamento Nagô-Yorubá, é a energia que está presente em todos os corpos, que cada um tem o livre arbítrio de movimentar esse princípio e a dinâmica/movimento só ocorre na medida em que você utiliza os elementos necessários para essa dinâmica acontecer. Por isso é poder: a energia vital contida nos elementos da natureza veicula o axé no sentido de restaurar, marcar e modificar a energia física, mental, espiritual e social dos atores participantes do ritual. É “um poder, um princípio que permite realizar, fazer crescer e desenvolver todos os seres e coisas. Como força é neutro, invisível, transmissível, extinguível (necessita ser reatualizado), mas é sensível” (RIVAS NETO, 2020, p. 177). Urge “enxergar o corpo além da ideia de um receptáculo passivo de forças da alma, da consciência ou da linguagem [...] o fato de ser o corpo um lugar de inscrições da representação não faz dele objeto inerte de uma posse por palavras” (SODRÉ, 2014, p. 12). O corpo assume centralidade prática e teórica, afinal “sentir implica o corpo, mais ainda, uma necessária conexão entre espírito e corpo” (SODRÉ, 2014, p. 12). Assim:

Nós não “temos” simplesmente um corpo, já que “somos” igualmente um corpo. Entenda-se: não há a consciência supostamente sediada no cérebro e o corpo como seu objeto, pois a consciência é uma operação que se realiza em toda parte do corpo. A consciência é corpórea (SODRÉ, 2014, p. 12).

Nossa construção vem sendo realizada na escuta intuitiva, afetiva e na imersão pelas vivências de um corpo aprendente do terreiro Ilê Omin Axé Ofá Karé, na cidade de Belém/PA. O Ilê foi fundado no início da década de 1980 e possui uma associação denominada de Associação dos Filhos e Amigos do Ilê Axé Iyá Omi Ofa kare (AFAIA), fundada em 1987, que articula o tema da religiosidade afro-brasileira como corpus de um discurso na busca da afirmação da identidade e sociabilidade negras que estiveram invisibilizadas, historicamente pelo padrão europeu e cristão.

Figura 2: O corpo no axé



Fonte: Acervo pessoal da autora, maio de 2021

Seguimos à deriva pela “memória da pele” – como na canção de João Bosco e Waly Salomão – “bate é na memória da minha pele, bate é no sangue que bombeia, na minha veia [...]” para seguir por pistas cartográficas dos modos como aprendem através do corpo, essa “potência afetiva de ação, na dimensão tácita, e não-sígnica, de seu funcionamento” (SODRÉ, 2014, p. 16).

Transcendendo o físico, “o corpo e suas representações (portanto, a corporalidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se originam fronteiras e defesas” (SODRÉ, 2014, p. 16). Entrecruzamentos que remetem à nossa ancestralidade – “memória da minha pele”, “sangue que bombeia na minha veia” – e cosmovisão:

Na Arkhé africana, o corpo se concebe como um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), igualmente feito de minerais, líquidos, vegetais e proteínas, para cuja formação e preservação ocorrem elementos do presente cósmico e da ancestralidade (SODRÉ, 2014, p. 16).

Nesses rituais e em seus transes, a experiência mais controversa – segundo a visão de parte dos cristãos – e mais estudado pela antropologia, está também a expressão não discursiva da presença de reis e rainhas do passado mítico africano.

Figura 3: Corpos aprendentes



Fonte: Acervo pessoal da autora, maio de 2021

Na performance-demonstração do sacerdote responsável por crianças e adultos de como tomar a bênção, a posição do corpo, dos braços, da cabeça, segue uma lógica que desconstrói e subverte algumas noções como a de gênero, pois cada participante toma bênção de acordo com o orixá que comanda e rege seu ori (cabeça). Mesmo se reconhecendo como mulher, a posição da bênção é masculina ou feminina de acordo com o orixá. No caso de uma mulher de Ogum (guerreiro ligado ao ferro), seu corpo vai seguir a posição da bênção de acordo com a energia masculina e não como se identifica na vida sexual “fora” do terreiro. Subverte a lógica geracional, pois a ordem da bênção segue a ordem de feitura, ser criança nem sempre significa ser mais novo. É obrigatório fazer fila e ficar abaixado em sinal de respeito aos mais velhos que estão à sua frente e à autoridade do sacerdote enquanto espera a sua vez.

Figura 4: Consciência corpórea do axé



Fonte: Acervo pessoal da autora, maio de 2021

Subverte a linguagem falada oficialmente no país, pois no momento que se adentra o território existencial do terreiro, há uma exigência em falar o nome dos objetos na língua Yorubana. Cebola é lubaça; copo é gomim; sal é ió; faca é obé; okan é coração e assim por diante. As pessoas não são chamadas apenas pelos seus nomes registrados nos livros oficiais do registro civil brasileiro, mas, seguindo a posição de feitura do “barco”: 1º DOFONA(O), 2º DOFONITINHA (O), 3º FOMO, 4º GAMO e, em seguida, pelo orixá principal que lhe rege a vida. Exemplo: Dofono de Xangô (deus do fogo e dos trovões), Dofonitinha de Oxum (deusa da beleza, doçura e fertilidade, representada pelas águas doces das cachoeiras e dos rios), Fomo de Aganju (Aganju é outra qualidade de Xangô, o deus do fogo e da justiça).

Figura 5: Aconteceres e devires (Rito de iniciação)



Fonte: Acervo pessoal da autora, março de 2021

Barco é uma designação do coletivo de pessoas que, juntas, realizam a iniciação no candomblé, entendido também como uma metáfora da travessia dos corpos africanos – que têm cor, corte e a história do lugar, como nos lembra a canção de Luedji Luna – no processo diaspórico. Na diáspora, conceito que “ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento” (GILROY, 2001, p. 18), os barcos que atravessaram o Atlântico Negro transterritorializam esses corpos em energia referenciadas na natureza: fogo, água, lama, vento, trovão, mata. Essa comunicação-linguagem é realizada pela força e dinâmica que permite o acontecer e o devir, pois segura a existência de seus membros.

Navegando nas águas da cartografia

Os povos das águas, dos campos e florestas não estão só às margens de seus rios, de suas estradas, mas às margens de toda ordem das políticas públicas. Populações tradicionais marginalizadas de suas experiências cognitivas que “não só usam linguagens diferentes, mas também diferentes categorias, universos simbólicos e aspirações a uma vida melhor” (SOUZA SANTOS, 2007, p. 91).

Amalgamados a essa realidade amazônica-marajoara que trazemos enraizada, burlamos a neutralidade e nos inquietamos com a situação de invisibilidade do protagonismo e potencial cultural amazônico, implicados por dentro desse cotidiano não só por um sentimento de pertencimento, mas por uma visão libertadora, ética e coletiva de igualdades de condições e acesso.

Figura 6: Territórios das águas e seus fluxos



Fonte: Acervo pessoal da autora, fevereiro de 2021

Sendo fiel às experimentações e significações vivenciadas e valorizando os caminhos a serem percorridos, um não saber do porvir, buscamos amparo em Garcia (2011, p. 20):

[...] Pesquisadores e pesquisadoras que íamos, e muitos continuam a ir, a campos tão cheios e cheias de certezas, que me parecem, hoje, inimigos da pesquisa séria, pois quem tem certezas não tem boas razões para fazer pesquisa. Hoje sabemos que a dúvida, a incerteza, a insegurança, a consciência de nosso ainda nada saber é que nos convida a investigar e, investigando, podemos aprender algo que antes não sabíamos.

Em territorialidades das águas, campos e terreiros percorridos, sempre à procura das teorias, dos autores para descrever o visto, percebemos, em um *ethos* mítico como a Amazônia, que acessar as experiências, os fenômenos investigando esse território e seus fluxos é pensar na dimensão processual desses fenômenos pesquisados. E, para isso, precisamos aguçar os sentidos.

Para além do aprofundamento em detalhes, o debate sobre os paradigmas quantitativos e qualitativos de pesquisa e as mais diversas tendências metodológicas insurgentes, ressaltamos aqui a necessidade deste debate para o campo educacional e a reflexão sobre o mesmo pela sua importância para as maresias das pesquisas em educação que, como provoca Gamboa (2002, p. 60), traz modismos:

[...] A investigação educativa adquiriu uma nova fase de desenvolvimento, caracterizada pelo crescimento quantitativo, pela presença de modismos teórico-metodológicos, e pela preocupação com os elementos qualitativos da produção científica. Como consequências da preocupação pela qualidade surgem com maior intensidade indagações sobre as técnicas e os métodos utilizados na investigação educativa. [...] Com o desenvolvimento de diversas propostas técnico-metodológicas e as exigências por uma melhor qualidade da pesquisa, intensifica-se a polêmica em torno dos paradigmas da pesquisa e ganha-se maior espaço na literatura especializada.

O discurso dos povos das águas, campos e florestas está encharcado de polifonia, tornando-se um discurso coletivo. Escutar a voz do outro e o que esse tem como referência traz os ventos da polifonia bakhtiniana, que escuta não somente a voz no indivíduo e sim várias vozes num mesmo discurso. Esse diálogo, encharcado de valores e definições, é percebido quando se escuta em suas vozes suas práticas cotidianas vindas a partir de suas lendas, mitos, ciclos lunares, movimentos das marés e outros fenômenos da natureza os conduzindo. Como afirma Bakhtin (2012, p. 35).

[...] existe uma parte muito importante da comunicação ideológica que não pode ser vinculada a uma esfera ideológica particular: trata-se da comunicação na vida cotidiana. Esse tipo de comunicação é extraordinariamente rica e importante. [...] Por ora, notemos apenas que o material privilegiado da comunicação na vida cotidiana é a palavra. É justamente nesse domínio que a conversação e suas formas discursivas se situam.

Nesse cotidiano das águas, a dialogicidade traz a interação verbal do discurso individual no discurso coletivo e polifônico, vozes de homens e crianças com uma fala colada na sua cultura, um dialogismo que não se limita somente ao entendimento da mensagem a ser emitida, mas do que o outro incorpora dessa fala.

Figura 7: Ondulações do letramento vivido



Fonte: Acervo pessoal da autora, março de 2021

Nos caminhos investigativos, navegamos pela cartografia, como método de pesquisa-intervenção. Uma busca nesse território com as suas experimentações, em que não são os resultados o mais importante e sim os processos vivenciados, em que não é a representação de uma realidade já pré-estabelecida, mas a escuta, o diálogo a construção compartilhada da experiência num contínuo processo de busca, não das formas, mas dos planos de força desse *ethos* que se assenta como campo de percepção epistêmica e metodológica a ser percorrido nestes estudos. Passos e Barros (2014, p. 17) ressaltam:

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivo previamente estabelecido. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. [...] A direção cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo de pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados.

A cartografia das águas acompanhará os processos, inserções e criações vivenciadas pelos ribeirinhos ligando-se à corporeidade e à oralidade para acompanhar processos inventivos, onde através das experimentações, os efeitos e as conexões existentes no desenho amazônico criam-se suas significações.

Figura 8: Movimentos do território das águas



Fonte: Acervo pessoal da autora, fevereiro de 2021

Os Círculos das Águas, como procedimentos metodológicos, ocorreram na forma de rodas de conversas, narrativas e observação participante no território do axé e nas Ilhas de Paquetá, Ilha Longa e Ilha Nova, mesorregião Metropolitana de Belém. Os Círculos das águas tomam como base os Círculos Freireanos de Cultura, nos quais a construção do conhecimento parte do diálogo, escuta, troca, inventividade, tendo as Oficinas Ondulantes momentos de inventividade que ocorreram com as crianças alunas da UP Jamaci, situada na Ilha de Paquetá e as crianças do terreiro. Esse caminhar com serão os momentos da coexistência do conhecer, inventar, aprender, cartografar a partir das produções de subjetividade e coletividade. Um caminhar com pistas que desenham, problematizam, investigam, assim como relatam Barros e Kastrup (2014, p. 73-74):

Abordando a pista “cartografar é acompanhar processos” procuramos apontar que a processualidade está presente em cada momento da pesquisa. A processualidade se faz presente nos avanços e nas paradas, em campo, em letras, em linhas, em nós. [...] O acompanhamento de tais processos depende de uma atitude, de um ethos, e não está garantida de antemão. [...] O acompanhamento dos processos exige também a produção coletiva do conhecimento. Há um coletivo com a pesquisa, há uma pesquisa se fazendo com o coletivo.

Os territórios existenciais das águas / ilhas e do axé / terreiro como *lócus* dessa pesquisa, nos demandam sentir esses campos, penetrar em suas dobras em movimentos de imersão. Como enfatizam Barros e Kastrup (2014, p. 74), “o cartógrafo imerso no plano das intensidades lançado aos aprendizados dos afetos, se abre ao movimento de um território”. Como as forças que circulam nesse território estão agenciando as linhas e teias desse cotidiano?

A paisagem é a natureza penetrada pelo olhar. Pelo olhar a natureza é criada na cultura. Diante de uma paisagem regular na aparência o que a faz mudar é a natureza da alma. Por essa via contemplativa a paisagem será sempre nova. Não de uma novidade linear decorrente dos espaços sucessivos. Mas de uma novidade circular, penetrante, feito camadas superpostas no mesmo espaço. (LOUREIRO, 2016, p. 129)

A abertura a esse movimento circular suspende o julgamento prévio, as hipóteses e as regras. Saímos do plano ordinário da causa e efeito, perguntas e respostas, tendo nas ondulações do Letramento vivido e da corporificação com a energia vital do axé na fala das águas, dos campos e florestas marajoaras.

Figura 9: Imersões nos territórios das águas



Fonte: Acervo pessoal da autora, março de 2021

Os caminhos cartográficos buscam o cotidiano, a cultura amazônica. Seus territórios do axé, campos, águas e florestas nos remetem a Geertz (2008), quando destaca as “teias de significações” que o homem tece em seu cotidiano para experimentar, para tecer seus planos de forças sobre este cotidiano. A cartografia aqui tem o sentido de seguir

os ventos rizomáticos das teias desses lugares que entremeiam seus saberes e os que significam.

Encontros cartográficos nos territórios das águas e do axé

A imensidão amazônica potencializa no sujeito a sensação de pequenez, superada pelo imaginário mítico e meditação devaneante. Há na estética da Amazônia um deslumbramento, um maravilhamento próprio de quem está diante de algo sublime. Os caminhos das águas e das corporeidades do axé apresentam a educação a partir da abordagem poética com semioticidade, em territorialidades afetivas.

O reconhecimento da oralidade como um dos aspectos fundamentais da cultura dos ribeirinhos para o processo de escolarização reafirma a importância desses como produtores de cultura e de como o seu labor diário deve estabelecer conexão com a escola. É pelo letramento das águas que o reconhecimento do cotidiano ribeirinho, como identidade cultural, diferencia-se e referencia-se como uma educação libertadora e transformadora de uma realidade que saia da invisibilidade. Há entre o letramento social e o letramento escolar uma linha tênue que os une, um entrelugar, onde esse cotidiano ribeirinho ressalta a cultura amazônica. O processo opera uma legitimação da linguagem oral como objeto de saber escolar, deixando fluir através das situações educativas sua identidade ribeirinha e não emergindo somente a hegemonia colonialista da cultura urbana. Também nas territorialidades do axé, a centralidade da cultura oral traz essa legitimação da ancestralidade, presente também na cultura ribeirinha.

Buscamos uma epistemologia da multiplicidade, abraçando a diversidade e consagrando a cartografia do corpo e do letramento vivido. A partir do diálogo com os autores, delineamos uma educação criadora na matriz cultural africana e nas águas da Amazônia, com a força e dinâmica do acontecer e do devir.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BARROS, R. B. & KASTRUP, V. **Cartografar é acompanhar processos**. Em Kastrup, V., Escóssia, L., Passos, E. *Pistas do Método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina., 2014.
- BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GARCIA, R. L. **Para quem pesquisamos, para quem escrevemos: o impasse dos intelectuais**. São Paulo: Cortez, 2011.
- GAUTHIER, J. **A Sociopoética como prática de pesquisa integral**. *Revista de enfermagem, UERJ*, Rio de Janeiro, nov/dez; 22(6):848-52, 2014.

GEERTZ, C. **A interpretação da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A, 2008.

GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes/ Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

LOUREIRO, J. J. P. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2001.

LOUREIRO, J. J. P. **Meditação devaneante entre o rio e a floresta**. *Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, p. 120-132, out. 2016.

RIVAS NETO, F. **Introdução ao conceito de axé**. *Estudos Afro-Brasileiros*, v. 1, n. 1, p. 166-170, 14 maio 2020.

SÁNCHEZ GAMBOA, S. **Pesquisa Educacional: quantidade qualidade**. São Paulo: Cortez, 2002.

SOUZA SANTOS, B. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. *Novos estudos CEBRAP* [online]. 2007.

SOUZA SANTOS, B. **Pela Mão de Alice**. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SOBRE OS AUTORES

Ilka Joseane Pinheiro Oliveira Doutoranda em Educação (UFPA), com projeto relacionado ao corpo, corporeidade e *ethos* afro brasileiro. e membro do grupo de pesquisa EPSTEM (Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Teorias, Epistemologias e Métodos da Educação); Mestra em Educação (UFPA); graduada em História (UFPA). Atualmente é coordenadora da Educação de Jovens e Adultos na rede estadual de educação (CEJA/SAEN/SEDUC). Tem experiência na área de História, com ênfase em História Indígena, História e Cultura Afro-brasileira, Formação de Professores para Educação das Relações Étnico-raciais. E-mail: ilkaoliveira13@gmail.com

Márcia da Silva Carvalho Doutoranda em Educação (UEPA); Mestra em Educação (UFPA); Especialista em Práticas de Alfabetização e Letramento pela Pontifícia Universidade Católica-PUC/Minas; Graduada em Pedagogia pela Universidade de Santo Amaro; atuando principalmente nos seguintes temas: educação, pedagogia social, cultura e cotidiano. Integrante Grupo de Estudos e Pesquisas Sobre Teorias, Epistemologias e Métodos da Educação - EPsTEM / UFPA. Integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa Pedagogia em movimento/GEPPEM/UEPA. E-mail: marciacarvalho1967@gmail.com

Letícia Carneiro da Conceição Doutoranda em Educação (UFPA); Mestra em Educação (UFPA); graduada em História pela Universidade de São Paulo. Atuação profissional nas Secretarias Municipal de Educação de Belém/PA e Secretaria de Estado de Educação do Pará. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Ensino-Aprendizagem, atuando principalmente nos seguintes temas: ambiente, educação ambiental, Juvenilização. E-mail: carneiroleticial@gmail.com

Carlos Jorge Paixão Doutor em Educação (UNESP); Mestre em Educação (PUC-SP); Especialista em Planejamento e Avaliação Educacional (FICOM); graduado em Pedagogia (FICOM). Professor do Curso de Pedagogia - FAED/ICED/UFPA e Membro do Corpo Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação do ICED-UFPA, atuando na Linha de Pesquisa Educação, Cultura e Sociedade (Mestrado e Doutorado). Grupos de Pesquisa / Diretório do CNPq: 1) Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Sobre Teorias, Epistemologias e Métodos da Educação - EPsTEM / UFPA; 2) Pesquisador Colaborador do Grupo de Estudos e Pesquisas PAIDEIA da FE-UNICAMP. E-mail: carlosjpaixao@hotmail.com

Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva Doutora em Semiótica e Linguística Geral (USP). Mestra em Letras/Linguística (UFPA). Especialista em Língua Portuguesa (UECE). Graduada em Letras (UFPA). Professora Titular e pesquisadora da UEPA, onde atua na Graduação e na Pós-Graduação, na Linha de Pesquisa Saberes Culturais e Educação na Amazônia. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Cartografia linguística, atuando principalmente nos seguintes temas: descrição, variação linguística, educação, inclusão linguística: Língua Portuguesa/Libras e letramento na Amazônia. E-mail: cardoso_socorro@yahoo.com.br

Uma professora na Ilha e uma Ilha professora: educação, arte e existência.

A teacher on the Island and a Teacher Island: education, art and existence

Raquel Minervino

Seduc-Pa

Belém-Brasil

Resumo

Neste trabalho, apresento um relato autobiográfico do meu processo de mudança de Belém para a Ilha de Cotijuba, onde resido desde janeiro de 2021, atuando como professora de Língua Portuguesa e Literatura na rede pública estadual. A partir da relação entre pensamento, corpo, vida e devir, tal como proposta por Sueli Rolnik (1993), falo de *marcas* e de encantamento. Narro minhas impressões acerca das transformações pelas quais o bairro da Pedra Branca vem passando, a partir da chegada de um grupo de educadores, artistas e fazedores de cultura que passaram a habitar o mesmo núcleo – um conjunto de *forças vitais* que se alinhou no tempo-espaço (LOPES, 2020). Proponho neste ensaio a construção de uma escrita-pensamento alinhada às ontologias africanas, e que reflete um modo de existir e habitar. A Pedra Branca é lugar de encantaria. A minha prática docente reverbera minha própria existência.

Palavras-chave: Ilha de Cotijuba; Encantaria; Relato de Experiência.

Abstract

In this paper, I present an autobiographical account of my process of moving from Belém to the Ilha de Cotijuba, where I have lived since January 2021, working as a Portuguese and Literature teacher at the state's public education system. From the relationship between thought, body, life and becoming, as proposed by Sueli Rolnik (1993), I talk about marks and enchantment. I narrate my impressions about the transformations the Pedra Branca neighborhood has been going through since the arrival of a group of educators, artists and culture makers, who came to inhabit the same core - a set of vital forces that lined up in the time-space (LOPES, 2020). I propose, in this essay, the construction of a writing-thought aligned with the African ontologies, and that reflects a way of existing and inhabiting. Pedra Branca is a place of enchantment. My teaching practice reverberates my own existence.

Keywords: Cotijuba Island; Enchantment; Experience Report.

Abrindo os trabalhos

Por cima de cada cultura, também por baixo, há ideias,
crenças e costumes, que são comuns a todos os membros da sociedade.
É o fundo – espiritual, mental, afetivo – de cada povo; e dessa maneira é o fundamento das artes
(Octavio Paz, *La outra voz*)

A ética é a estética de dentro
(Pierre Reverdy)

Fiquei um tempo tentando entender por onde eu deveria começar esta prosa sobre a relação entre uma professora e uma Ilha. Fiquei pensando em que momento se iniciou essa relação de encantamento – afinal, as *marcas*, no dizer de Sueli Rolnik (1993), são composições, relações e fluxos entre seres e ambientes, visíveis e invisíveis, que produzem em nosso corpo estados inéditos a partir dos quais nos moldamos subjetivamente. Marcas, segundo a pensadora, são *gêneses de um devir* e, nesse sentido, cruciais no ato de narrar a nossa própria história, reinventar continuamente a nós mesmos. Poderia eu, a bem dizer, começar de vários pontos, pois percebo a relação de contiguidade entre eles, um imbricamento que se deu e se dá ao longo da vida. Talvez, nessa busca chegasse até mesmo nas histórias de meus antepassados, mas é preciso estabelecer um corte no tempo, e no caso específico desta escrita, gostaria de sublinhar o filme *A Ilha* (2013)²⁰, gravado em 2012, do qual participo como produção e som direto. Esse filme, além de um marco, ousou dizer, no cinema paraense independente, é também um marco em minha vida, configura uma *marca*, pois representa o momento em que eu conheci a Ilha de Cotijuba – a Ilha da qual eu falarei neste texto – sem saber que eu retornaria a ela, nove anos depois, dessa vez, na condição de moradora e professora.

Quando o filme foi gravado, eu estava em vias de finalizar o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Letras – Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual do Pará (UEPA). Concluídas as filmagens, pouco tempo depois, eu me mudei para o Rio de Janeiro. Foram dois anos e meio no Rio, um ano em Belo Horizonte e quase dois anos em Juiz de Fora, Minas Gerais – mas essas “cigalias” eu não vou narrar aqui. Foram anos de derivas pelo Sudeste, onde aprendi bastante sobre o mundo. No entanto, já durante o mestrado, sentia que precisava urgentemente retornar à Amazônia, referência primeira, constitutiva da minha subjetividade. Defendida a dissertação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), retornei à Belém no início de 2019, com a promessa de nomeação no concurso da Secretaria

²⁰ *A Ilha* (2013), 59min, direção: Mateus Moura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f6GcybHz_jg&t=799s. Acesso em: 18/11/2021.

Estadual de Educação (SEDUC) do Pará, no qual havia sido aprovada. Finalizei o mestrado, estava desempregada e aguardava a nomeação.

Hoje, releio as publicações no *blog* da Maria Preta²¹, onde estão registrados diversos momentos de pré e pós-produção do filme *A Ilha*, relatos de espectadores que, por interesse próprio, escreveram, sobre essa obra, entrevistas, matérias de jornais, depoimentos. *A Ilha* é um filme que mexe com as encantarias amazônicas. Um filme forte e impactante, que joga com a história de Cotijuba, a qual, tendo em seu passado o histórico de ter sido uma colônia penal, traz como parte de seu imaginário recente a memória desse período. *A Ilha* é uma experiência que só pode ser acessada plenamente quando se assiste à referida obra audiovisual. Sublinho aqui o depoimento de um espectador, Wallace Pantoja, publicado no dia 4 de outubro de 2014 no *blog* da produtora:

O tempo da Ilha não é o do relógio, ou da história que se conta – é o tempo do mito, presente nas cores de um caminho à noite que transpira passado, no dia já nascido morto, tremendo sobre o cavalo, no livro que conta o que será, no mergulho desesperado no quintal de casa, barulho do mar que nunca vemos de dentro da Ilha, só de fora, somos convocados para uma orgia de símbolos, na qual sentimos uma familiaridade terna e terrível. Mito de uma ilha que confina seus filhos na barriga, devorando-os, exigindo novos sacrifícios, se *espraia* além de um horizonte possível, ecoa um passado só intuído através do fogo, elos que vão da guirlanda que arrancou o sorriso para sempre, até a corrente que prende vida na terra. Poderíamos recriar estes elos até o *semfim*, porque a impressão que temos, quando nos retiramos daquele lugar é que tudo segue, denso, vivo, perigoso, medonho, quente, tudo segue no *devenir-ilha*. Há rostos que são os mesmos, cheios de uma permanência monstruosa, agregando cacos de vidas, silêncios vagos, amores perdidos, talhados pelas relações que, instintivamente, sabemos como terminam, não por auto evidência, mas por não quisermos tomar dessa fonte já e sempre provada, a dor que revela a vida no parto é a dor de todos que estão enterrados no barro, no fundo, mergulhados nas primeiras águas, não por vontade, mas por inevitabilidade das relações – de certa forma, felizes, dolorosamente felizes quando chegam ao *semfim*. A experiência da Ilha nos cala... porque já pisamos naquele chão, já escutamos o marulho constante, já fomos crianças e hoje esperamos nosso sacrifício, esperamos vida que nos projete no futuro, atolados no passado, paralisados no presente que se nos move. Futuro-passado-presente, esta é a ordem da existência na Ilha-ser.²²

Esse depoimento de 2013 de um espectador ressoa em mim muitos sentidos compartilhados, que poderiam também ser utilizadas neste ensaio: *devenir-Ilha, experiência que cala, recriação de elos, cacos de vidas, tempo do mito, sacrifício, futuro-passado-presente, Ilha-ser*. Deparo-me também com o meu testemunho sobre o processo e participação no filme. Tanta coisa aconteceu, rompeu, transformou, mas parece que nós

²¹ Maria Preta é o nome da produtora audiovisual independente fundada por Mateus Moura. Todo o material sobre o filme está disponível em <https://danoiteescuradamariapreta.wordpress.com/>.

²² PANTOJA, Wallace. *A Ilha – fragmento da existência mergulhado em memórias*. **Blog Danoiteescuradamariapreta.wordpress.com**. Belém, 4 de Out. 2014. Disponível em: <https://danoiteescuradamariapreta.wordpress.com/>. Acesso em: 18/11/2021.

sempre estamos circundando as mesmas questões. Eu não lembrava muito bem o que havia escrito, mas já falava então sobre imbricamento ético-estético, sobre a multiplicidade de seres, visíveis e invisíveis, que habitam a Amazônia, sobre a relação recíproca entre construir experiências e ser por elas construída. Reconheço-me naquela escrita, mesmo que hoje eu saiba o quanto eu precisava viver ainda, na “carne”, daquilo que punha em palavras:

A Ilha para mim inaugura um pensamento e um olhar ético-estético sobre quem são os moradores dessa terra que, como diria Líbero Luxardo, é uma terra anfíbia. Mas, se somos anfíbios, ilhados, barrentos, somos também alados, etéreos, também terra, também fogo. Agradeço infinitamente A Ilha por me ensinar tanto, sobretudo me ensinar que dentro de um filme existem outros mil. Dentro de cada *frame*, um milhão de seres insulares. [...] Construimos imagens e as imagens nos constroem, numa dança rápida e caótica em busca de sentidos, nunca esgotados. A Ilha não esgota, ela convida.²³

Esse filme, produzido – é bom frisar – sem nenhum tipo de financiamento, além do desejo de seus realizadores de concretizá-lo, algo que para quem trabalha com audiovisual pode parecer impossível, considerando que se trata de um longa-metragem, engendrou uma *marca* em mim, que continuou viva, criando ressonâncias. Mesmo no Sudeste, a vontade de criar estados de encantamento permaneceu. Dito isto, “fecho o parêntese”, para não me alongar neste percurso cinematográfico, pois não poderia deixar de mencionar *A Ilha*, que, para além de um filme, representou a produção de um novo corpo, uma relação de aprendizagem sobre o imaginário amazônico, uma abertura para pensar e sentir a Amazônia a partir da linguagem mítica e poética. “O mito, muitas vezes, expressa a poética das coletividades humanas, ao relatar sua história idealizada. O poético, por seu lado, mitifica as palavras e os sentimentos, no ato de torná-los poetizados” (LOUREIRO, 2020, p. 68).

Imagem 01: Gravações do filme *A Ilha*



Da esquerda para a direita: Seu Ceará (ator), Rosilene Cordeiro (atriz), Kid Quaresma (ator), Carline Ramos (atriz), Mateus Moura (diretor), Rafael Couto (assistente de direção), Raquel Minervino (som direto) e Rodolfo Mendonça (edição e direção de fotografia)
Fonte: arquivo pessoal, 2013.

²³ MINERVINO, Raquel. Para todos os seres anfíbios: a porta está aberta, pode entrar. **Blog Danoiteescuradamariapreta.wordpress.com**. Belém, 28 de Set, 2014. Disponível em: <https://danoiteescuradamariapreta.wordpress.com/>. Acesso em: 18/11/2021.

Nove anos depois, produz-se uma nova diferença em relação a essa marca: escrevo sobre a Ilha de Cotijuba, agora de um novo lugar, agora de outra forma, mas ainda sobre o poder de fascínio produzido neste espaço.

Uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. Como é isso? Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração). Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença. (ROLNIK, 1993, p. 2)

Em meados de 2020, passados um ano e meio de meu retorno ao Pará, eu ainda aguardava a nomeação do concurso. Trabalhava como professora particular, o que me rendia muito pouco financeiramente, e, com a pandemia, nem isso eu tinha. O mundo inteiro vivia e sentia o luto, a dor, o desemprego, o enclausuramento, a ansiedade extrema; não preciso me alongar, pois cada um sabe o que foi vivenciar, concretamente e subjetivamente, a pandemia da Covid-19, da qual ainda não saímos definitivamente, embora estejamos em grande parte vacinados e mais acostumados com a nova dinâmica dos dias. Foi nesse período de sofrimento e estagnação que a espiritualidade se fez cada vez presente, novamente eu diria, me convocando a adentrar com mais firmeza seus caminhos. Assim, eu busquei auxílio oracular. Eu, uma pessoa até então cética em muitos aspectos, buscava agora uma comunicação com o sagrado, uma resposta, um auxílio. Eu precisava me comunicar com o invisível, eu sabia que eu precisava. A fé não se explica.

Assim, no dia 27 de julho de 2020, eu fiz, pela primeira vez, uma consulta oracular através do *Eerindilogun*, mais popularmente conhecido como jogo de búzios, com uma sacerdotisa da Religião Tradicional Yorubá, a Ìyá Şolá Ègbékẹmi. Entre vários caminhos que me foram revelados na consulta, os quais não cabe aqui comunicar, foi-me dito a respeito do meu sucesso profissional e de como ele estava próximo. Foi-me dito também a respeito de uma mudança de cidade que iria ocorrer em breve, mudança de casa, mudança de lugar, e de como ela seria necessária para o meu crescimento em todas as áreas. Foi-me dito também de caminhos espirituais. No entanto, para alterar a dinâmica de forças visíveis e invisíveis que agiam em minha existência naquele momento, era necessário que eu realizasse alguns ebós.

Fiz então o meu primeiro ebó. De maneira sintética, “ebó, o sacrifício, é o ritual simbólico de comunicação entre todas as Forças do Universo” (LOPES, 2020, p. 71). Eles têm como função, como explica Nei Lopes (2020) em “Ifá Lucumí: o resgate da tradição”, *dinamizar as forças existentes* e recarregar o consulente com a *energia vital*, provendo uma mudança em seu estado energético. Tudo isso faz parte da tradição filosófica e

ontológica africana, na qual não irei me aprofundar, mas apresentar alguns pontos básicos. A respeito da noção de cadeia das forças vitais, Nei Lopes (2020, p. 71).nos diz que:

Na tradição africana, o relacionamento do ser humano com o mundo real é fundamentado na crença em uma força vital – que reside em cada um, na coletividade, em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza e práticas rituais, na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o ritmo do tambor, etc. Essa força vital deve ser constantemente potencializada, restituída e trocada para que não se disperse.

Assim, fiz os *ebós* de acordo como me foram orientados: na conduta, eu estava *proibida de reclamar* do que quer que fosse, eu não poderia ser *teimosa*, eu deveria ser sempre *grata e generosa* com todos e eu precisaria *trabalhar muito*, todos os dias ir atrás de um trabalho para realizar. Empenhei-me integralmente nessas orientações. Quanto ao plano ritualístico energético, era necessário que eu fizesse oferendas a alguns Orixás, que não irei mencionar. Eu não tinha dinheiro na época para os *ebós*, mas, passados alguns dias, eu consegui o valor necessário – de maneira, eu diria, inesperada – e os *ebós* foram feitos pela minha sacerdotisa, no dia 21 de agosto de 2020, uma sexta-feira.

Os *ebós* foram “aceitos”, como se diz na tradição africana, e eu estava amparada no plano espiritual, revitalizada de axé. Seis dias depois, no dia 27 de agosto de 2020, na mesma data do mês anterior, quando houvera a consulta, o diário oficial publicou a listagem dos nomeados para o Concurso C-173 – lá estava o meu nome. Foi um dia de muita alegria e conto essa história para dizer que a encantaria está presente nesse relato que trago. Dessa forma, em setembro de 2020, quando eu compareci à sede da SEDUC para saber em qual escola eu atuaria, pude então optar, e eu já tinha Cotijuba em mente, embora não soubesse ainda se haveria disponibilidade na única escola estadual que há na Ilha. Perguntei, torci, e a resposta foi que sim, havia carga horária disponível. Pronto, estava tudo certo! Em outubro de 2020, ingressei como servidora pública do estado do Pará na Escola Estadual Marta da Conceição, Ilha de Cotijuba, bairro Faveira.

Em janeiro de 2021, saí da casa dos meus pais em Belém e mudei-me definitivamente para a Ilha de Cotijuba, tendo conseguido, de maneira surpreendentemente rápida, financiar a compra de um terreno no bairro da Pedra Branca, já com uma pequena casa de alvenaria construída, por um valor que muitos até hoje me dizem: “foi praticamente dado, foi um presente”. Uma conquista enorme, de fato um presente. A mudança de lugar e a prosperidade indicadas pela espiritualidade ocorreram. Digo também que “saí de Belém” ainda que Cotijuba seja um distrito de Belém, pois estamos falando de realidades completamente diferentes: uma capital e uma ilha que, apesar da proximidade com o continente, mantém um modo de vida rural. O modo de vida da cidade e o da zona rural, ainda que se interpenetrem culturalmente, mantém

diferenças perceptíveis. Acerca dessa temática, Paes Loureiro (2000, p. 57) nos mostra que:

Nas cidades as trocas simbólicas com outras culturas são mais intensas, há maior velocidade nas mudanças, o sistema de ensino é mais estruturado, os equipamentos culturais são em muito maior número e há o dinamismo próprio das universidades. No ambiente rural, especialmente ribeirinho, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, mais ligada à conservação dos valores decorrentes de sua história. A cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural.

A Pedra Branca, onde moro, preserva, ao menos, até agora, um modo de vida bucólico, onde podemos ainda ouvir o som dos pássaros e, na maioria das vezes, o silêncio predomina. Quando Paes Loureiro fala sobre o espaço rural como o lugar onde se privilegia o sentido estético da realidade, penso que esse senso se configura também em um modo de existir e habitar. Nos dois primeiros meses após a mudança, eu vinha mais à Belém, saudosa das coisas “da cidade”, com medo de estar só. Com o tempo, porém, me integrei à comunidade e, hoje, só venho ao continente em caso de necessidade. Sinto saudade dos bichos que adotei e dos meus pés de muruci e caju. Sinto saudade do verde que predomina. No próximo tópico, trago uma pequena cartografia afetiva desse lugar, a fim de mostrar de que forma eu, enquanto professora na Ilha, sou também dela aprendiz.

Pedra Branca: uma cartografia afetiva

Preciso dizer que eu já frequentava a comunidade da Pedra Branca, onde alguns amigos residiam desde janeiro de 2020, antes que eu soubesse que me mudaria definitivamente para esse lugar. Mestre Dimmi, Ado Mendes, Hugo do Nascimento e Maria Gabriela haviam comprado terrenos e estavam começando a conhecer o local e desenvolver atividades de permacultura e bioconstrução em seus espaços. No tempo em que morei em Minas Gerais, pude vivenciar as zonas rurais mineiras, igualmente encantadoras, e digo que essas experiências também foram fundamentais para redescobrir a Amazônia. Conheci Maria Gabriela em Juiz de Fora, uma paraense que, na época, começava seus estudos em Agroecologia pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais (IF-Sudeste-Mg), *campus* Rio Pomba. Tornamos muito próximas, de modo que cheguei a participar de algumas atividades de agroecologia do IF Sudeste/MG. Em nosso reencontro em Belém, a minha vontade de seguir estudando e vivenciando a agroecologia permaneceu. Assim, quando soube do Encontro de Vivência em Permacultura e Bioconstrução que iria ocorrer na UFPA, convidei-a. Esse evento reuniu pessoas que até hoje buscam viver a sustentabilidade e a ecologia na Amazônia. Cito alguns nomes: Ado Mendes, Marcelo Paz, Sandra Carvalho, Joseline Trindade, Alfredo Miglio, Lia Paraense, Mestre Dimmi, Selva Silvestre, Evandro Gaia.

Imagem 02: Vivência em Permacultura e Bioconstrução, agosto de 2019, UFPA



Fonte: arquivo pessoal

Imagem 03: Vivência em Permacultura e Bioconstrução, agosto de 2019, UFPA



Fonte: arquivo pessoal

Foi nesse encontro que Ado Mendes, um dos organizadores, e Mestre Dimmi, falaram da Pedra Branca. Dimmi foi o primeiro, o que abriu os caminhos. Pouco tempo depois, estávamos todos lá. Ao conhecer a Pedra Branca, encantei-me. Lá, as vivências em permacultura e bioconstrução continuaram. Eu ainda não morava na comunidade, e fui poucas vezes no ano de 2020, por conta do isolamento social necessário. Trago alguns cartazes dessas atividades.

Imagem 05: I Mutirão de Bioconstrução, agosto de 2020



Fonte: Facebook do Coletivo A Teia, 2020

Imagem 06: II Mutirão de Bioconstrução, dezembro de 2020



Fonte: Facebook do coletivo A Teia, 2020

Por meio deles, os amigos, eu cheguei à Pedra Branca. Gostaria de citar alguns nomes que compõem essa paisagem afetiva. Meu objetivo aqui não é mapear a história da ocupação recente desse bairro, porque essa é uma cartografia pessoal e afetiva, e os nomes aqui expostos refletem a minha relação particular com esse lugar. Ainda assim,

quero lembrá-los, pois a simples sonoridade, o chamamento dos nomes, é um fundamento dentro da epistemologia africana, na qual busco, também, me integrar.

Essas pessoas estão na minha vida atualmente, e todas elas, moradoras da Pedra Branca e seu entorno, são também minhas professoras. Dos que chegaram recentemente, cito: Mestre Dimmi, Ado Mendes, Ana Paula Castro, Hugo do Nascimento, Enarê, Ney, Raphíssima, Zé, Julia, Jorginho, Anne, Ádila, Anderlucy. Todos nós estamos há praticamente um ano na Pedra Branca, alguns um pouco mais, outros um pouco menos.

Dos que já estavam há mais tempo, gostaria de destacar: Seu Nanã e Dona Esmeralda, Miriam e sua família, Jonathan e Adriana, Rubenita Justiniana, Seu Zé Brasília, Márcia Oliveira, Reginaldo Albuquerque, Sofia do Rosário, Seu Aroldo, Dona Edna, Edu, Seu Marcelo, Dona Risalva, Marlene, Genésio, Seu Francisco. Todos eles me ensinaram algo. Nei Lopes (2020, p. 140), ao referir-se ao pensamento do malinês Amadou Hampâté Bâ acerca do papel da oralidade na epistemologia e ontologia africana, diz que:

Segundo um dos mais importantes porta-vozes da tradição oral africana, o sábio malinês Amadou Hampâté Bâ (1979, p. 17), na África tradicional a palavra falada, além de seu valor fundamental, possui um caráter sagrado que se associa à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. A tradição oral, que não se limita aos contos e lendas nem aos relatos míticos e históricos, é a grande escola da vida, recobrando e englobando todos os seus aspectos.

Além dos nomes, gostaria de destacar, neste breve relato memorialístico de apenas um ano como moradora da Pedra Branca, três momentos vividos no ano de 2021: o carnaval; as reuniões do Tá Selado; e o Festival Pyracema – I Festival de Cultura da Ilha de Cotijuba.

O carnaval na Pedra Branca e os Murucis da Mata

Talvez a primeira atividade que fizemos juntos – esse grupo de artistas, artesãos, professores e fazedores de cultura que habita a Pedra Branca – foi o Carnaval. Um carnaval comunitário, um pequeno cortejo um tanto atrasado, já na Quarta-Feira de Cinzas, num dia chuvoso como é de costume nesse período. Criamos o bloco Murucis da Mata: na “brincadeira”, as composições autorais foram surgindo. O carnaval foi um momento importante, pois mostrou à comunidade que havia um grupo de músicos e artistas no bairro. O retorno foi positivo e, desde então, a partir do contato que fomos estabelecendo com a vizinhança, somos convidados a continuar “fazendo música” e “fazendo arte”.

Imagem 06: Cortejo Murucis da Mata



Fonte: arquivo pessoal, 2021

Imagem 07: Cortejo Murucis da Mata



Fonte: arquivo pessoal, 2021

Para fins de registro e memória, menciono duas dessas composições autorais do grupo Murucis da Mata, “Pedra Branca” e “Murucis da Mata”.

Pedra Branca – Murucis da Mata

*Pedra Branca no pé do barranco
As ondas levando as areias de volta pro leito do rio*

*E as águas que vem de tão longe
Num doce balanço vão desembocando na beira do mar*

*E o pescador quando sai para pescar
Ele pede licença à sereia pra poder pra terra voltar*

*A maré vai encher (vazou)
A mare vai encher (vazou)
A maré vai encher a rede
A maré vai encher*

*Murucis da Mata – Murucis da Mata
Muruci da mata, Muruci da mata, Muruci da mata
É da mata, é da mata, é o muruci da mata
(É da mata, é da mata, é o muruci da mata)*

*Lá no meu terreiro tem muito muruci
(Lá no meu terreiro tem muito muruci)
Goiaba, banana, acerola e o famoso açaí
(Goiaba, banana, acerola e o famoso açaí)*

*Tem preguiça, tem lagarto, cobra cipó e tamanduá
(Tem preguiça, tem lagarto, cobra cipó e tamanduá)
Sucuúba, imbaúba, inajá, miriti e taperebá
(Sucuúba, imbaúba, inajá, miriti e taperebá)*

*Tem mamão, tem graviola, castanha e bacuri
(Tem mamão, tem graviola, castanha e bacuri)*

*É da mata, é da mata, é o muruci da mata
(É da mata, é da mata, é o muruci da mata)*

13 delegados da Pedra Branca: a comunidade se engaja

Em maio de 2021, a Prefeitura de Belém lançou o programa “Tá Selado”, um Fórum Permanente de Participação Cidadã. Por meio do *site decide.belem.pa.gov.br* temos a descrição desse programa:

Tá Selado é um processo de participação cidadã que reúne governo e moradores de Belém para juntos apresentar e avaliar propostas prioritárias que vão orientar a gestão da cidade. Essas propostas serão base para a elaboração do Plano Plurianual (PPA), Lei Orçamentária Anual (LOA) e do plano de longo prazo, ‘Belém 2035, 200 anos da revolução cabana’. O Tá Selado é o Fórum permanente de diálogos entre prefeitura e comunidades de bairros, distritos e ilhas para definir eixos de condução de projetos de cidade de uma gestão democrática e popular (Prefeitura de Belém. O que é o tá selado? Disponível em: <https://decide.belem.pa.gov.br/pages/faq>. Acesso em: 18/11/2021).

Quando as reuniões distritais começaram, com as plenárias para eleger os delegados e delegadas que atuariam nesse processo junto à prefeitura, a nossa comunidade se mobilizou. Essa mobilização refletiu justamente a afinidade que veio sendo construída desde o início do ano – em poucos meses estabelecemos uma relação de confiança, juntamente com o desejo de propor melhorias para o nosso entorno. Conversando com as pessoas e incentivando a participação da comunidade, conseguimos, em campanha local, eleger 13 delegados para a Ilha de Cotijuba, 12 da Pedra Branca e 1 do Vai-Quem-Quer. Nós “chamamos a atenção”, como se diz. No setorial do Administrativo, elegemos Rubenita Justiniana e Mestre Dimmi; Transporte e Mobilidade, Lucinéia da Silva e Aroldo Costa; Saúde, Márcia Oliveira; Meio Ambiente e Saneamento, Ado Mendes; Educação, Ana Paula Castro e Raquel Minervino; Culturas Afro-Brasileira, Tradicionais e Originárias, Raphaella Marques; Cultura Popular, Rita de Cássia Oliveira; Cultura LGBTQIA+, Anne Franciney de Almeida; Cultura da Criança e Adolescente, Sofia do Rosário; Audiovisual e Artes Visuais, Hugo do Nascimento.

No dia 18 de junho, criamos o grupo de *Whatsapp* “PedraBrancaCultural”, por meio do qual nos comunicamos frequentemente até o presente momento, o grupo reúne grande parte do bairro, sem nenhum tipo de distinção – apenas, é claro, o decoro e o respeito com todos. A participação efetiva no programa de governo da prefeitura é algo que ainda debatemos, visto que ela nem sempre ocorre da maneira como imaginamos e gostaríamos. Porém, o importante a salientar nesse registro memorialístico é que esses

encontros com a comunidade nos deram a dimensão do nosso poder popular, autogerido. Assim, o mais significativo foi o início da construção de espaços de participação popular comunitária na Pedra Branca. Apesar da empolgação nos meses de junho, julho e agosto, os encontros, por questões políticas diversas que não cabe aqui mencionar, foram perdendo a força, até que pararam de ser frequentes. Tudo muda e está em constante movimento. No entanto, acredito que a semente plantada pode ainda ressurgir e, em outro momento, as reuniões comunitárias poderão voltar a acontecer. Basta que as forças vitais se rearranjem novamente.

Festival Pyracema – I Festival de Cultura da Ilha de Cotijuba

A partir de toda a afinidade alcançada ao longo do ano, fomos além. Pensamos e organizamos um festival para o nosso bairro, o Festival Pyracema – I Festival de Cultura da Ilha de Cotijuba, ocorrido nos dias 3, 4 e 5 de dezembro de 2021. A princípio, tínhamos apoio da Fundação Cultural de Belém (Fumbel), porém, esse apoio foi cancelado de última hora, mas nós não desistimos. Fariamos o festival, mesmo sem nenhum financiamento. Os artistas convidados toparam participar sem receber nenhum pagamento, apenas com o intuito de fortalecer o movimento cultural na Ilha. De última hora, a deputada estadual Marinor Brito (PSOL-PA) fez uma doação para o Festival, e com esse único apoio conseguimos prover a alimentação, o transporte e a hospedagem dos artistas convidados. Em nossa programação, contamos com oito oficinas para a comunidade: Gravura com Plantas e Colagem Lambe-Lambe, ministrada por Hugo do Nascimento; Expressão Corporal, ministrada por Raquel Minervino e Ana Paula Castro; Filtro dos sonhos e iniciação ao macramê, ministrada por Júlia Francisquini e José Paulo Bernardes; Oficina de Tijolo Pet, ministrada por Ado Mendes; Iniciação ao Malabares, ministrada por Ney Kaaruy; Mandalas com miçangas, ministrada por Enarê Caaporã; Pinturas com pigmentos naturais, ministrada por Fernando D’Pádua; e Oficina de Percussão, ministrada por Mestre Dimmi.

Além das oficinas, contamos com um espetáculo circense, contação de história, uma feira de produtores locais e, durante a noite, shows de grupos de carimbó. Foi um evento maravilhoso, um encontro alegre, repleto de arte e cultura. Destaco também minha participação no evento enquanto educadora, quando pude levar minhas turmas para participar das oficinas gratuitas ofertadas, e também para serem espectadoras da estreia do vídeo documentário “Saberes e Fazeres da Ilha de Cotijuba”, produzido pelos alunos do 2º ano do ensino médio, sob minha orientação. A Escola Estadual Marta da Conceição respondeu ao chamado da Pedra Branca e compareceu ao Festival Pyracema. Levamos dois ônibus para o evento. Cerca de 60 a 70 alunos participaram, pelo turno da manhã, e

60 a 70 pelo turno da tarde. Como parte da programação oficial do evento, estava a estreia do vídeo documentário “Saberes e Fazeres da Ilha de Cotijuba”, produzido pelos alunos do segundo ano do ensino médio, sob minha orientação. Esse trabalho foi selecionado para compor também o Ciência na Ilha 2021: exposição virtual, projeto de extensão do IEMCI/UFPA. Os alunos receberam certificados de honra ao mérito, o primeiro certificado deles da UFPA. O primeiro de muitos, assim espero. Sobre esse projeto específico, espero falar ainda em outra oportunidade.

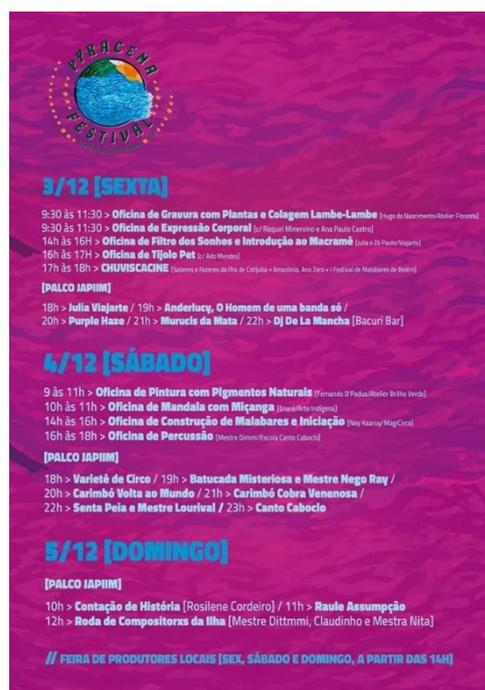
Preciso dizer ainda que o festival contou com o apoio imprescindível do Templo de Umbanda Caboclo Rompe Mato e sua zeladora Mãe Márcia de Xangô. Numa Ilha onde predominam, sem sombra de dúvidas, espaços evangélicos, temos um terreiro de umbanda como espaço aglutinador da comunidade. Isso diz muita coisa sobre o alinhamento de energias e propósitos num mesmo território. O Festival foi, enfim, um sucesso, e pretendemos dar continuidade anual a ele.

Imagem 08: Estreia do videodocumentário “Saberes e Fazeres da Ilha de Cotijuba” como parte da programação do I Festival Pyracema.



Fonte: Perfil do Instagram @festivalpyracema

Imagem 09: Cartaz com a programação do Festival



Fonte: Perfil no Instagram @festivalpyracema

Uma professora na Ilha e uma Ilha professora: considerações finais

Eu sou professora, esse é meu ofício. Mas posso dizer com clareza que a Ilha se tornou, ela própria, minha grande professora. A mata, o rio, os bichos, as gentes, plantas, minerais e astrais: todos eles me ensinam, diariamente. Não quero aqui romantizar esse processo, pois quando falo que aprendo, posso dizer que não é somente pelo prazer –

aprendo muitas vezes no embate com a natureza e as forças vitais, aprendo com a picada dos mosquitos e as doenças que transmitem, com a força poderosa das chuvas que transforma a rua de casa num enorme lamaçal, com a falta de energia que me faz sempre ter velas para qualquer emergência, com a picada de escorpião que quase enfartou a minha vizinha – aprendo a andar calçada na mata. Aprendo com o medo do raio e o som do trovão, que muitas vezes parece cair bem ao nosso lado, com os animais abandonados que precisamos muitas vezes cuidar e amparar mesmo não sendo nossos, já que não há até o momento um projeto de saúde pública animal na Ilha.

Como uma mulher jovem que mora sozinha, eu aprendo sempre na dureza a lidar com os trabalhadores homens, na tentativa de ser ludibriada ou na tentativa grosseira do flerte, aprendo a impor respeito e ficar atenta para não ser enganada. Aprendo com as marés, com os ciclos da lua, aprendo que meus desejos e vontades precisam disputar com a vontade de todos os outros seres: a comida mofa, os livros molham, as galinhas comem o que seria o início de uma horta. Tudo tem que ser planejado com cuidado, levando em consideração todos os fatores. Aprendo com as pessoas. Cuido da amiga que, mesmo em um lugar que muitos chamariam “paradisiaco”, encontra-se em depressão. Eu mesma já desanimei em muitos momentos. Percebo constantemente, como membro de uma comunidade, os conflitos e as disputas de poder, muitas vezes velados, e aprendo a escutar antes de tudo, protegendo-me de indivíduos que possam, por razões diversas e obscuras, querer me prejudicar. Como mostra Nei Lopes, “no pensamento nativo africano, todo ser racional pode influenciar maleficamente um semelhante” (2020, p. 71). Não existe o bem e o mal como entidades independentes, tal como na tradição cristã, mas uma troca constante entre forças que estão interrelacionadas. Nessa troca, aumentamos e/ou diminuimos nossa potência, assim como podemos influir, positivamente ou negativamente, sobre todos os outros seres.

Mesmo reconhecendo os desafios que a vivência insular me impõe, sei que a Ilha me ensina e me traz muito mais potências e alegrias antes de qualquer outra coisa. Dirijo meu olhar, minha atenção e meu poder de ação para a arte, a educação e para tudo aquilo que potencializa a minha existência e a de todos os seres. Esse aprendizado recíproco, essa troca constante entre seres visíveis e invisíveis, pode ser compreendido também à luz de pensadores que nos amparam. Nesse ponto, encontro ressonância com a filosofia africana, que ensina sobre a “ciência da vida” (LOPES; SIMAS, 2021) e o conhecimento que se torna sabedoria. Assim, “o conhecimento tradicional deve estar unido à experiência e integrado também à vida, até porque há coisas que não podem ser explicadas, apenas experimentadas e vividas” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 48).

Recebo, por vezes, em minha casa, amigos que vêm da cidade. Recebo sobretudo amigas, em sua maioria mães solo, que trazem seus filhos para aproveitar o final de semana. É incrível observar algo que as próprias mães me relatam em apenas um ou dois dias: “Nossa, meu filho aprendeu tanto”, “Ela desenvolveu tanto esses dias”. Sim, é real. As crianças acostumadas ao meio urbano chegam com suas birras (naturais), com seus medos, com seus desejos e interesse por celulares. Porém, em pouco tempo, isso muda. O contato com a comunidade local, humana, animal, vegetal, natural, astral, as encanta, e elas logo estão tanto mais calmas quanto mais espertas. Choram para não ir embora, querem voltar. A Ilha é também professora.

As Ilhas representam uma paisagem típica da Amazônia, já que os rios são os elementos mais notáveis desse bioma, tanto quanto a floresta. O grande rio Amazonas, o maior rio do mundo, é, na verdade, uma bacia hidrográfica labiríntica, que, no entrecruzar de braços e furos, vai criando suas ilhas, fazendo e desfazendo caminhos de água. O rio:

Transfigura, hipnotiza, solapa, restaura, faz aparecer e reaparecer ilhas, esconde embarcações encantadas na manga de sua casaca de ondas, devora cidades, alimenta populações, guarda em suas profundezas ricas encantarias habitadas pelos botos, uíaras, anhangas, boiúnas, cobras-norato (LOUREIRO, 2000, p. 118).

Barcos são navegações que apresentam um ritmo próprio – eles obedecem à temporalidade das águas. É sabido que você não pode navegar com embarcações tão rápidas próximo a pequenos furos, pois a velocidade da embarcação produz ondas que, com o tempo, podem contribuir com a erosão das margens dos rios, danificar e alterar a paisagem. É preciso respeitar o ritmo das águas. O tempo na Ilha é diferente do tempo na cidade.

Talvez, seja óbvio dizer que a temporalidade muda quando estamos próximos da natureza. Mas, falar é uma coisa, outra bem diferente é corporificar o aprendizado, vivenciar a mudança e o alinhamento do ritmo interno com o ritmo do lugar. Uma forma clara de perceber essa diferença é na própria escola. Por quê? Porque os alunos são mais calmos. Essa percepção também é nítida aos professores que chegam com sua experiência de sala de aula em Belém e depois, quando começam a trabalhar na Ilha, notam a diferença de comportamentos – e, diga-se – sentem-se melhores nessas condições, também ficam eles mesmos mais tranquilos com o passar do tempo.

A Ilha, como minha professora, me deu também uma nova escrita – é verdade! Eu sempre tive uma escrita conceitual, não nego meu apreço pela filosofia e o esmiuçar do plano das ideias. Nunca fui muito afeita a falar de personalidades e até mesmo a pesquisa de campo me parecia algo delicado. E aqui estou eu, desbravando novas possibilidades de escrever um artigo acadêmico, falando sobre trajetórias pessoais, marcas, trabalho,

vida e espiritualidade como algo indissociável, pensando, junto com Rolnik (1993, p. 9) que escrever “é esculpir com palavras a matéria-prima do tempo, onde não há separação entre a matéria-prima e a escultura, pois o tempo não existe senão esculpido em um corpo, que neste caso é o da escrita, e o que se escreve não existe senão como verdade do tempo”.

Uma mudança ocorreu em mim, de modo que não consigo mais pensar na possibilidade de voltar a viver em grandes centros urbanos. Penso nos meus pés de muruci, caju, açaí, o cacau que plantei e que ainda está tão pequeno – não me vejo mais longe deles. Não acredito, por fim, em nenhum ato educativo que se faça sem encanto. O verbo *encantar*, numa rápida busca em dicionários diversos, aparece com dois sentidos principais: o de causar maravilhamento, impressionar positivamente; e o de enfeitiçar. Os dois sentidos me valem aqui. O tempo com minhas turmas é quando faço acontecer a magia através de palavras e atos, busco sempre enfeitiçar através de uma aula. Raramente uso livros didáticos. Todas as minhas aulas são pensadas como espaços de estudo onde a função estética é essencial. Como mostra Paes Loureiro (2000, p.81), a função estética, como parte da cultura, promove a relação sensível do homem com seu meio:

O estético [...] aparece em todas as teorias como uma realidade geradora, a seu modo, de uma relação peculiar que se processa nos indivíduos enquanto seres sociais. Dessa maneira, só será possível ao estético adquirir sentido, no âmbito da relação entre os homens, com base na cultura. Porque o valor estético resulta de uma relação do sensível que impregna a forma de contato do homem com a realidade, no conjunto de sua existência como ser social. Consequentemente, a função estética ocupa espaço privilegiado não apenas na vida individual, como na de toda uma comunidade.

A Ilha é minha professora, ela me ensinou a reconhecer a multiplicidade dos seres, a diversidade da vida, e o quanto isso precisa estar presente em minha prática docente, pois já não separo mais essas dimensões, aceito que tudo está interligado e assim meu trabalho precisa refletir a minha verdade – ética, estética, política, espiritual. Neste relato, trago o que subjaz e embasa meu trabalho docente: minhas experiências de vida, minhas *marcas*. Elas me guiam. Habitando uma Ilha, que ainda mantém seu verde natural, reconheço, entretanto, que a ocupação desordenada causa impactos ambientais nesse território e que a chegada de novos habitantes pode produzir impactos a longo prazo. Reflito sobre essas questões. Assim, busco também interferir o mínimo possível no espaço natural, a partir da consciência da permacultura, do diálogo respeitoso entre homem e natureza. Como professora na Ilha, meu papel é ensinar, mesmo numa aula de Língua Portuguesa, sobre a preservação dos rios e das matas, e de como eles serão sempre nossos aliados, enquanto estiverem vivos, enquanto por eles formos responsáveis. Finalizo este texto, porque é preciso, com as palavras do xamã *Yanomami* Davi Kopenawa em *A queda do Céu*:

É por tudo isso que quero viver na floresta, como fizeram meus antepassados antes de mim. Sou neto deles e quero seguir suas pegadas. Às vezes imito a língua dos brancos e até possuo algumas de suas mercadorias. Não tenho, porém, desejo algum de me tornar um deles. Em suas cidades não é possível conhecer as coisas do sonho. Nelas não conseguem ver as imagens dos espíritos da floresta e dos ancestrais animais. Seu olhar está preso no que os cerca: as mercadorias, a televisão e o dinheiro (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 437-438).

Gostaria que os brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta e que ela foi posta lá à toa. Quero fazê-los escutar a voz dos *xapiri*²⁴, que ali brincam sem parar, dançando sobre seus espelhos resplandecentes. Quem sabe assim eles queiram defendê-la conosco? Quero também que os filhos e filhas deles entendam nossas palavras e fiquem amigos dos nossos, para que não cresçam na ignorância. Porque se a floresta for completamente devastada, nunca mais vai nascer outra. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 65).

REFERÊNCIAS

A ILHA. Direção: Mateus Moura. Belém: Maria Preta, 2013. Filme (59min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f6GcybHz_jg&t=804s. Acesso em: 16/11/2021.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, vol. 2, nº 2, Rio de Janeiro Oct. 1996

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do Céu**: palavras de um xamã Yanomami. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

LOPES, Nei. **Ifá Lucumí**: o resgate da tradição. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias Africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. A poética do imaginário. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**, volume 4. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. O invisível visível. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**, volume 4. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

MINERVINO, Raquel. Para todos os seres anfíbios: a porta está aberta, pode entrar. **Blog Danoiteescuradamariapreta.wordpress.com**. Belém, 28 de Set, 2014. Disponível em: <https://danoiteescuradamariapreta.wordpress.com/>. Acesso em: 18/11/2021.

PANTOJA, Wallace. A Ilha – fragmento da existência mergulhado em memórias. **Blog Danoiteescuradamariapreta.wordpress.com**. Belém, 4 de Out. 2014. Disponível em: <https://danoiteescuradamariapreta.wordpress.com/>. Acesso em: 18/11/2021.

²⁴ Os espíritos, de acordo com a cultura yanomami.

ROLNIK, Sueli. Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estético/política do trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993

SOBRE A AUTORA

Raquel Minervino e Mestra em Educação (UFJF); especialista em Terapia Através do Movimento – Corpo e Subjetivação (FAV). Graduada em Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa (UEPA). Atualmente é professora da rede pública estadual do Pará. Atua e reside na Ilha de Cotijuba (PA). E-mail: raquelminervinocb@gmail.com