



COLEÇÃO GAPUIA - SOCIOLOGIA EM PESQUISAS & TESES

Cidade Atelier

Poéticas sociais e ações artísticas na Amazônia



SILVIA MARQUES

CIDADE ATELIER

Poéticas sociais e ações artísticas na Amazônia



C A P E S

Esta obra teve sua publicação financiada por recursos do
Projeto de Doutorado Interinstitucional (DINTER) em Sociologia
UFC-UNIFAP

SILVIA MARQUES

CIDADE ATELIER

Poéticas sociais e ações artísticas na Amazônia

Coleção

GAPUIA - SOCIOLOGIA EM PESQUISAS & TESES



Macapá-AP
2019

Copyright © 2019, **Silvia Carla Marques**

Reitor: Prof. Dr. Júlio César Sá de Oliveira
Vice-Reitora: Prof.ª Dr.ª Simone de Almeida Delphim Leal
Pró-Reitor de Administração: Msc. Seloniel Barroso dos Reis
Pró-Reitora de Planejamento: Msc. Luciana Santos Ayres da Silva
Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: Cleidiane Facundes Monteiro Nascimento
Pró-Reitor de Ensino e Graduação: Prof.ª Dr.ª Elda Gomes Araújo
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.ª Dr.ª Amanda Alves Fecury
Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Prof. Dr. João Batista Gomes de Oliveira

Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá
Antonio Sabino da Silva Neto

Editor-chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá
Fernando Castro Amoras

Conselho Editorial

Antonio Sabino da Silva Neto, Ana Flávia de Albuquerque, Ana Rita Pinheiro Barcessat, Cláudia Maria Arantes de Assis Saar, Daize Fernanda Wagner, Danielle Costa Guimarães, Elizabeth Machado Barbosa, Elza Caroline Alves Muller, Janielle da Silva Melo da Cunha, João Paulo da Conceição Alves, João Wilson Savino de Carvalho, Jose Walter Cárdenas Sofil, Norma Iracema de Barros Ferreira, Pâmela Nunes Sá, Rodrigo Reis Lastra Cid, Romualdo Rodrigues Palhano, Rosivaldo Gomes, Tiago Luedy Silva e Tiago Silva da Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S565c Silvia Marques
Cidade Atelier: poéticas sociais e ações artísticas na Amazônia / Silvia Marques – Macapá : UNIFAP, 2019.
304 p.

ISBN: 978-85-5476-068-7

Coleção Gapuia – Sociologia em Pesquisas & Teses. Coordenadores: Antonio Cristian Saraiva Paiva, Eliane Superti / ISBN: 978-85-62359-77-4

1. Ações Artísticas. 2. Macapá. 3. Amazônia. I. Silvia Marques. II. Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD: 300

Capa e editoração eletrônica: Guilherme Peres / Autografia



Editora da Universidade Federal do Amapá
www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br
Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, s/n, Universidade,
Campus Marco Zero do Equador, Macapá-AP, CEP: 68.903-419



Editora afiliada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem permissão da autora.
É permitida a reprodução parcial dos textos desta obra desde que seja citada a fonte.
As imagens, ilustrações, opiniões, idéias e textos emitidos nesta obra são de inteira e exclusiva responsabilidade da autora do livro.

*Aos frutos, Manuella Herdes, Marianna
Carla e Eduardo Marques.*

Todo o meu bem querer.

AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal do Amapá em especial a Eliane Superti, reitora da instituição pelo desejo e empenho para a realização do Doutorado Interinstitucional entre a universidade Federal do Ceará e a Universidade Federal do Amapá – DINTER/UFC/UNIFAP.

A CAPES-CNPQ pela concessão de bolsa de doutorado no período de um ano para ajuda de custo na realização da pesquisa.

Ao Colegiado do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP.

A professora e orientadora Lea Carvalho Rodrigues por suas orientações e contribuições durante o processo de investigação;

Aos Docentes do DINTER/UFC/UNIFAP, nomeá-los é uma forma de ter suas aulas e conhecimentos eternizados em meu agradecimento; A professora Dr^a. Lea C. Rodrigues; A professora Andrea B. Leão; Ao professor Dr^o. Leonardo Sá; A professora Dr^a. Isabelle B. Peixoto, A professora Dr^a. Alba Carvalho; A professora Dr^a. Danyelle Nilin; A professora Dr^a. Jânia Aquino; Ao professor Dr^o. George Paulino; A professora Dr^a. Linda Gondin; Ao Professor Dr^o. Cristian Paiva;

A professora Dr^a. Gloria Diógenes pelo frescor das ideias na banca de qualificação;

A professora Dr^a. Andrea Borges Leão pelas rotas teóricas e os encaminhamentos reflexivos na banca de qualificação;

Ao prof. Dr.º Raimundo Martins pela sua indispensável participação na banca de defesa e na minha trajetória de pesquisadora;

Ao prof. Dr.º Alexandre Barbalho e a Cristina Maria da Silva pela disposição em ler estes escritos e contribuir na banca de defesa;

As amizades conquistadas na turma de doutorado.

Aos meus interlocutores e colaboradores entrevistados(as) por se disporem a contribuir com a realização deste trabalho. Aos onze artistas que matizaram, texturizaram e coloriram a ambiência da pesquisa.

Agradeço a Marianna Marques Tavares, filha atenciosa que mesmo na distância física foi uma companheira presente.

A todas as pessoas, que infelizmente, não pude citar, mas que estão inscritas na memória e que cooperaram na construção deste estudo. Sou grata!

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
INTRODUÇÃO	15
1. PROCESSOS DE DESCOBERTAS E A DINÂMICA DA AÇÃO ARTÍSTICA NA CIDADE DE MACAPÁ	43
1.1 E fácil meu endereço	47
1.2 Ateliê de rua, aproximações e percepções investigativas. Mundos da arte	62
2. ARTE PERFORMANCE E EXPERIÊNCIA NAS RUAS DE MACAPÁ	79
2.1 O Batedor não caminhou sozinho: Trajetórias e Ações artísticas na cidade	99
2.2 Percepções, reflexões e a cena urbana	135
3. O VISÍVEL DE UMA EXPOSIÇÃO INSTALATIVA: ESTANTE DO (IN)VISÍVEL	151
3.1 Descobertas e curiosidades do olhar	178
4. EXPERIÊNCIAÇÃO E INTERVENÇÕES URBANAS: GRAFITES E DESENHOS	201
4.1 Entre sombras, desenhos e festa.	211
4.2 Passeio do olhar e os muros da cidade de Macapá	216
4.3 Intervenções urbanas, grafites e desenhos	222
5. CIRCUITO POÉTICO: LIMIAR DE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE, IMAGEM E A EXTENSÃO DA RUA	239
5.1 <i>Comunidade do Instante</i> e a Exposição PERMUTAS	251
5.2 Travessias reflexivas do olhar: Imagens e a experiência sensível de viver na Amazônia	266
CONSIDERAÇÕES FINAIS	279
REFERÊNCIAS	291

PREFÁCIO

A história do encontro entre antropologia e arte acompanha o desenvolvimento da própria disciplina antropologia, a partir do século XX. De Malinowski a Lévi-Strauss, de Gregory Bateson a Victor Turner esta aproximação foi mais que um flerte passageiro. Ao longo do tempo a relação entre esses campos disciplinares se estreitou e foi se fazendo metodologia – o registro, a comprovação, a marca distintiva – e desta alçou o lugar de teoria – fonte de categorias conceituais e analíticas que atualizam o pensamento antropológico, que criam novos subcampos disciplinares e que se mostram como formas de melhor interpretar fenômenos sociais, desemaranhar redes simbólicas, fazer emergir subjetividades.

Bronislaw Malinowsky deu um lugar especial à fotografia como parte do relato etnográfico, talvez no esforço de dar concretude aos islentos trombrianeses e testificar a sua presença em campo – eu estive lá – assim como a força do que presenciou, mostrando facetas da vida tribal, sequer imaginando que no futuro haveria um campo específico de saber chamado antropologia visual. Caminho que seria seguido por Bateson, não apenas no esforço de documentar o vivido, mas de entrecruzar fotografia, filme etnográfico e texto, o que se torna muito claro em Naven por sua estratégia narrativa que em texto produz um retrato e muitas cenas da vida Iatmul.

Lévi-Strauss, por outro lado, tomou a arte, a música e também a pintura como inspiração narrativa, como se apresenta na construção textual das Mitológicas, escritas na estrutura de uma sinfonia, mas também como metáforas de sua proposta de criação de modelos estruturais universais: a música como linguagem, ao colocar em articulação melodia e harmonia; o mito como uma matriz matemática e uma estrutura poética erigida de suas unidades mínimas, os sistemas; o universo dos mitos mais próximo à arte que à religião ou à ciência.

E, por fim, Victor Turner, que no esforço de decompor eventos rituais em seus elementos constitutivos, bem como de reconstruir processos e perceber funcionalidades, acabou por explodir com tão aceitas dicotomias que marcavam o pensamento sociológico e antropológico da primeira metade do século passado. Ele fez despontar a arte no interior do estudo dos rituais ao tomá-los como expressão da teatralidade da vida social, da qual emergem experiências por meio de performances que vinculam o individual ao coletivo, o efêmero ao extraordinário, a repetição à inovação.

É nesse campo reflexivo que se situa a obra ora apresentada, fruto de uma aproximação da antropologia à arte, num esforço inverso ao tomado pelos clássicos da disciplina acima elencados. Não é mais a antropologia que busca na arte elementos de composição metodológica ou teórica, mas a arte que se debruça sobre estes resultados dos encontros históricos com a antropologia e se permite o olhar-se por meio desse viés interpretativo.

Silvia Marques nos brinda com descrições detalhadas de quatro situações artísticas – uma performance, uma exposição instalativa, grafites e vídeos e, finalizando, fotografias – que lhe exigem esforços interpretativos diferenciados, mas que revelam uma face comum, aquela que produz o diálogo entre obra artística e experiência de vida dos artistas. E nessa aventura narrativa a arte deixa de reduzir-se a uma expressão de talentos individuais extraordinários, possuídos por poucos eleitos; resultado da busca da perfeição, o academicismo tomado como objetivo

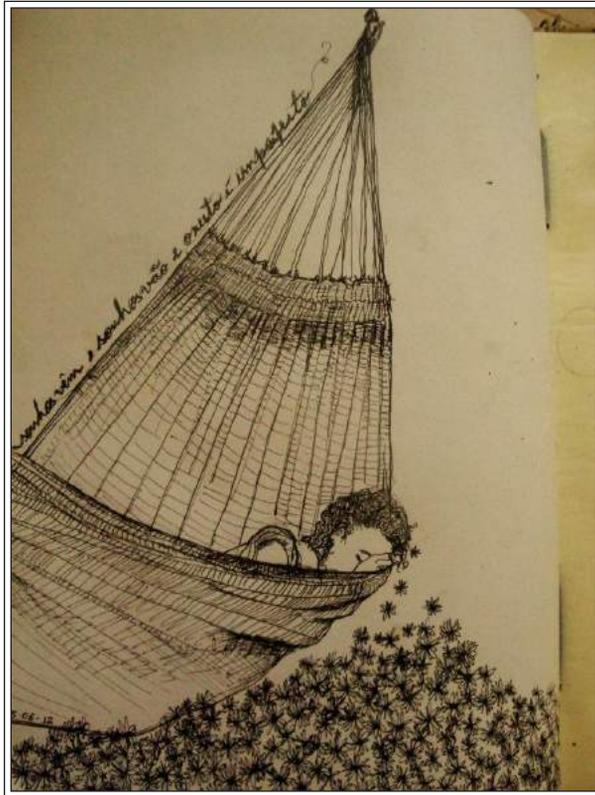
supremo. E então a arte se espria pelas ruas de Macapá na interpretação da performance O Batedor; ganha visualidade em muros e paredes onde grafites e vídeos ganham forma; adentra os lugares mais recônditos da cidade situada às margens do Rio Amazonas e num mareio se instala em barcos por ali ancorados e se dá à visitação ali mesmo, no bamboleio das águas. E a obra em si revela a magia que permeia o imaginário sobre a Amazônia. Lendas e mitos povoam os sonhos dos artistas, mas também eles o transformam em ação, como nos objetivos de ação política, de denúncia e contestação presentes na realização da performance o Batedor, bem como na exposição instalativa Estante do Invisível, onde questões sobre a violência contra a mulher são trazidas à tona.

Arte é agênciã, está a dizer a autora com o apoio do antropólogo Alfred Gell. E arte não é apenas o academicismo, pois grafite também é arte, uma instalação é arte, assim como uma performance pelas ruas da cidade. São situações em que arte, artistas e público se interpenetram.

Haveria muito mais a dizer, seguramente, mas cada frase a mais seria incapaz de expressar a contento a riqueza das interpretações e reflexões teóricas produzidas pela autora. Toda obra textual é para ser lida com vagar, saboreada em todos os seus detalhes; o prefácio, ao contrário, é apenas aquele pequeno texto, que à guisa de introdução busca instigar o leitor; destaca elementos da obra, mas nunca a revela plenamente, já que isto, eu considero, seria um ato de traição ao autor, ao tirar-lhe o prazer de suprir a curiosidade de quem lê e com ele caminha num diálogo contínuo por meio do qual ele, autor, revela paulatinamente suas ideias. Assim deixo ao leitor o prazer intacto e, se assim o consegui, a curiosidade aguçada para adentrar uma obra que aproxima de forma competente antropologia e arte, ciência e vida, temáticas artísticas e questões socioculturais.

Fortaleza, 30 de julho de 2017

LEA CARVALHO RODRIGUES



INTRODUÇÃO

A arte é um sistema de ação cujo fim é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a respeito do mundo.

— ALFRED GELL

INTRODUÇÃO

As reflexões presente neste livro são resultado de pesquisa que realizei no Programa de Doutorado Interinstitucional de Sociologia entre a Universidade Federal do Amapá e a Universidade Federal do Ceará DINTER-UNIFAP/UFC, com suporte nos temas Cidade e Arte encontrou rumos para problematizar e compreender as ações artísticas no espaço da cidade e considerou-as como dispositivos dinâmicos do direito a ocupar, fazer e pensar a existência social e cultural em um determinado contexto da Amazônia.

Antes de ser um trabalho acadêmico, meu interesse pelo tema surgiu desde sempre, fez e faz parte da minha vida em todos os sentidos e por conta disso fiz escolhas investigativas que me levaram a caminhos de pesquisa qualitativos por meio dos quais buscou uma postura compreensiva de acesso à produção artística e sua dinâmica na cidade de Macapá. Dimensões sistematizadas que se deu tanto no plano teórico metodológico quanto no analítico e foram pautadas por contínuas observações que me auxiliaram nas reflexões, moduladas por uma postura consciente de não considerar o que observei emoldurado pelo exotismo. A intenção foi compreender a relação social nos detalhes, apreender sensibilidades e o que os interlocutores da pesquisa viam e sentiam a partir das experiências que compõem sua trajetória de vida, buscando vislumbrar o sentido da própria existência.

Assim, investida por um olhar curioso, pensante e sensível pude ver, sentir e ser afetada pelas ações artísticas como artefatos culturais, sinalizando narrativas viabilizadas pelos mundos sensíveis do simbólico, especialmente relações com as percepções, histórias individuais e coletivas do e com o lugar vivido. A dimensão estética também fez parte do processo de pesquisa e encontrou indícios sensíveis para olhar e perceber as peculiaridades da história de vida dos sujeitos pesquisados. Estes aspectos permitiram um mergulho poético do social que aos poucos gerou desenvoltura, tranquilidade e flexibilidade para pensar, saber e fazer pesquisa com a produção de imagens.

Assim, busquei compreender o que a produção artística narra das tramas biográficas da vivência individual e coletiva dos sujeitos. Enxergar as peculiaridades comunicativas com a memória e referências sociais da experiência. Estes aspectos que contribuem para compor modos de ver, pensar e agir nos espaços das cidades, nem sempre visíveis, se constroem em conexões mais fluidas, íntimas, que refletem objetivamente nas subjetividades dos sujeitos e que para mim se vinculam a conexões poéticas com o espaço e o tempo do vivido.

Por conta desse conjunto compreensivo que paulatinamente fui conquistando durante o processo de pesquisa, posso considerar que a produção dos artefatos culturais com os quais tive contato mereciam ser estudados para além de meros objetos de arte, produção de dados ou expressão de percepções individuais. Para mim eles narravam os sentidos produzidos na experiência de seus produtores e se plasmaram na existência social e cultural singularizadas dos sujeitos que vivem imersos em uma cidade da Amazônia.

Assim, a discussão que desenvolvi em toda a pesquisa ganhou respaldo metodológico e analítico nas proposições da antropologia da performance. Penso que a partir desses interesses foi possível melhor compreender os sentidos e significados que artistas expressam e narram a partir do lugar e das suas experiências com o lugar, especialmente quando levam e instigaram a participação e sociabilidade dos sujeitos com o espaço urbano.

Acredito que da observação das ações artísticas e dos eventos que encontrei na cidade de Macapá/AP como atos performáticos que têm muito a dizer, como sugere Schechner (2012), surgiu um ‘novo’ cenário e circuito para pensar e potencializar discussões sobre as relações sociais, a existência dos sujeitos e a produção de sentidos, bem como a participação dos mesmos com a cidade mediada pelos fazeres e saberes artísticos. Desse modo, procurei ficar atenta às produções urbanas e aos artefatos artísticos que estavam e estão espalhadas pela cidade de Macapá.

Observei e acompanhei desenhos, pinturas, vídeos, grafites, *performers*, fotografias e poesias através de contação de histórias por meio da palhaçaria. Deparei-me com estas ações artísticas e, esforçadamente, empreendi o exercício constante de um “olhar etnográfico”. Mesmo eu não tendo sido educada nesta vertente da antropologia, que tem o cuidado com a observação das práticas sociais, e sim na área das artes visuais, onde a visão e a visualidade são formas de interpretar e perceber as ações artísticas como práticas sociais, considero a possibilidade da aproximação das duas áreas de conhecimento com diálogos profícuos que contribuem para ampliar e aprofundar as percepções e interpretações sobre este mundo que se tornou cada vez mais visual.

Ao interpretar e perceber as produções artísticas como práticas sociais, o conhecimento de leituras específicas da área, reflexões e diálogos com a teoria sociológica aos poucos modularam meu olhar investigativo, preocupado com as ações dos sujeitos comuns que vivem na cidade. E a partir desse envolvimento com este fenômeno social urbano contemporâneo e com as intervenções de artistas na cidade mergulhei na etnografia.

Levando em conta um prazeroso processo de anamnese, compus este texto em cinco capítulos na tentativa de esmiuçar desde os primeiros momentos de inquietação até a sua finalização, descrever e refletir sobre os processos de leituras, observação, procurando compor rotas argumentativas e explicativas para perceber os impactos da experiência vivida nas relações sociais com os fazeres da ação artística.

De acordo com estas proposições, delineeii questões que serviram de problematização para equalizar¹ o que presenciei naquele primeiro momento em que me deparei com as intervenções artísticas na área urbana da cidade de Macapá e que hoje são orientações para apresentar os processos e os capítulos organizados No livro.

O Capítulo I - **Processos de descobertas e a dinâmica da ação artística na cidade de Macapá**, apresenta e pensa a cidade nos encontros temporais com a produção artística. A cidade de Macapá, como outras cidades, de forma geral possui singularidades localizadas, situadas na vida social, econômica, cultural e política e que interferem na produção de artefatos artísticos como na percepção dos espaços urbanos. Sendo assim, compreender as formas pelas quais os artistas concebem suas produções artísticas e identificar as circunstâncias sociais que motivaram estas produções é compreender toda uma rede de relações em que eles estão imersos.

Os capítulos II, III, IV e V apresentam quatro ações artísticas que observei e acompanhei de perto na cidade de Macapá. Respectivamente, uma performance estética intitulada: “O Batedor”; Uma exposição em um barco no rio Amazonas intitulada: “Estante do (IN)visível; Um encontro com o espaço da rua com pinturas e grafite; e por fim; Uma série de três imagens fotográficas, nomeada de “Lembranças Alegóricas” produção que fez parte de um projeto de extensão da Universidade Federal do Amapá. Em cada capítulo, tratei minuciosamente os contextos dessas ações artísticas: onde se desenvolveram, como foram organizados os planejamentos para a realização das mesmas. E ainda, como os temas propostos nas produções estéticas insinuavam discussão sobre a cidade e a vida do lugar. Apresento detalhes as etapas concernentes aos encontros e às relações que se estabeleceram entre os artistas e os participantes da cidade com as

1. A metáfora usada equalizar refere-se a compreensão de uma unidade visual do que presenciei na observação exploratória. Contudo não quer dizer que não haja diferença. Ao contrário a equalização considera todas as diferenças embora considerando uma unidade.

ações artísticas e a produção de situações de comunicação e sociabilidades entre os sujeitos e sua localidade.

Reafirmo que a escolha e as percepções que nutro por tal tema, estão presentes de maneira geral em quase toda a minha vida, e especificamente hoje, como professora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNIFAP (CLAV) e moradora da cidade de Macapá por quase duas décadas, eles são potentes e expressivos.

A condição profissional influenciou nesta escolha e dentre elas, ponho duas situações que rememoro como parte do processo de descoberta e, motivação para a vontade de realizar as discussões sobre arte e cidade. A primeira situação diz respeito às questões que debatia em sala de aula sobre a produção artística, circuito artístico e identificar os artistas que produziam arte na cidade de Macapá. Mas, a segunda situação foi sem dúvida alguma, crucial para a realização de pesquisa. A situação específica foi quando me deparei com um evento social em uma das praças da cidade no ano de 2011. Este acontecimento era um evento para a comunidade geral da cidade, convocado por artistas e foi determinante na decisão para elaborar uma proposta de teor acadêmico.

O primeiro evento que participei intitulado “Matinê-oque”, indicado no convite email trazia referências do encontro: dia, local e horário específico. Ao ler o convite, achei interessante como este era dirigido às pessoas, pois destacava que quem quisesse poderia participar do evento, porém a participação buscava o envolvimento para além de suas presenças físicas. O convite indicava que quem quisesse realizar exposições de qualquer objeto, vendas e trocas dos mesmos e apresentação de atividades artísticas ou lúdicas não institucionalizadas era possível. Fiquei intrigada com tal solicitação².

2. A dinâmica que encontrei se relacionava à movimentação nas ruas da cidade de Macapá, onde artistas e público, de maneira geral, se encontravam em praças públicas. Aquela movimentação protagonizada por muitas pessoas comuns, digo sem expressão política no sentido institucionalizado. Os encontros eram marcados preferencialmente na maioria das vezes, pelas redes sociais. Esta última informação, eu obtive quando fui participar dos eventos.

Ao ler aquele convite, instantaneamente entendi que aquela formatação de evento tinha uma perspectiva de coletividade como processo colaborativo entre as pessoas, onde todos poderiam protagonizar um papel social. Estas ideias, tinham sido trabalhadas na minha dissertação de mestrado, problematizando as representações de docência em artes visuais no período de formação de professores. Este convite fez com que aquela reunião de pessoas na praça Floriano Peixoto reunisse uma diversidade de pessoas e que proporcionou relações distintas que envolvia pessoas conhecidas e desconhecidas.

Os contatos com as pessoas pelas redes sociais, atingem um número de pessoas que não se pode calcular, as redes de relações de cada um e aparentemente desordenados, articulou e possibilitou outros modos de encontros com a cidade e com a arte, sobretudo quando estas pessoas não participam do mesmo circuito social. Assim, estes encontros foram momentos não controlados e que reuniram pessoas diferentes e ocorriam em lugares não convencionais para apresentar artefatos artísticos como: Praças, ruas, muros e os rios da cidade de Macapá. Eram encontros provisórios, efêmeros e instantâneos embora intensos que oportunizavam o encontro de diferentes pessoas desconhecidas e que de outra forma, estes relacionamentos seriam pouco prováveis.

As atividades eram diversificadas e quase sempre, atreladas a trocas de objetos, venda de lanches, apresentações de música e de artes visuais. No mesmo espaço em que as atividades se efetivavam, outras pessoas simplesmente estavam lá e, como eu, andavam calmamente pelo local, ouvindo música ou conversando e passeando com amigos e familiares. Isto tudo, atrelado a uma atmosfera, na minha observação curiosa de então, de lazer, ludicidade e liberdade. Durante o ano de 2011 participei de todos os outros eventos promovidos neste formato. Fui convidada igualmente para os outros pelas redes sociais.

Assim, tanto as mínimas e imaturas discussões em sala de aula e a situação vivenciada na Praça Floriano Peixoto em Macapá em 2011

tornaram impulsos decisivos para pensar a produção artística como meio de discussão sobre a dinâmica da vida dos sujeitos na cidade.

Os dois momentos estimularam o eixo das discussões sobre o que e, como fazem os sujeitos sociais quando decidem intervir no espaço da rua tendo como meio as artes, isso implica compreender como são construídos os sentidos dado aos artefatos culturais quando seus produtores organizam, materializam e compartilham a produção de sentidos tendo em perspectiva as experiências em suas trajetórias individuais e coletivas na cidade e na Amazônia. Ou seja, levei em conta as tramas dessa vivencia tão particularizada.

Gostaria de brevemente relatar esta situação vivida por mim no ano de 2011 ao chegar à cidade de Macapá/AP após a defesa do mestrado no programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual na cidade de Goiânia³ para perceberem o quão importante a ação artística impactou a minha percepção sobre a cidade bem como estimular as minhas reflexões na tentativa de compreender a interação sócio cultural dos sujeitos que produzem e comunicam na materialidade artística a experiência com o tempo e o espaço em que vivem.

Cheguei à Praça Floriano Peixoto e surpreendentemente fui recebida por três ex-alunas do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá, soube em seguida que elas eram as articuladoras e organizadoras do encontro. Inclusive, uma foi minha orientanda no Trabalho de Conclusão de Curso na UNIFAP. Elas, hoje são minhas colaboradoras da pesquisa e participam de um coletivo chamado Catita Clube. Este coletivo, embora com uma inserção efetiva na cidade no sentido de suas produções tem grande repercussão no espaço da cidade de Macapá, os seus integrantes realizam atividades artísticas individualmente.

Conversei mais demoradamente com uma das três organizadoras do evento e, entre as várias perguntas que fiz, sem muito racional-

3. Dissertação publicada no site - <https://culturavisual.fav.ufg.br/> - acesso dia 20 de maio de 2015.

zar, mas repleta de interesse, automaticamente perguntei: Que motivos levaram vocês a realizarem esse evento na cidade de Macapá em pleno domingo? A resposta dada pela organizadora do evento Matinê-Oque a esse questionamento indicou que era um momento importante vivido pelos indivíduos da cidade de Macapá marcado pela ideia de progresso, modernização e ampliação da cidade descrita no Plano Diretor Urbano⁴.

A resposta da organizadora do evento me deixou ainda mais curiosa, pois se as pessoas ali reunidas de forma lúdica e participativa estavam intencionalmente decididas a refletir sobre o PDU da cidade, por que fariam este encontro daquela maneira? Ou ainda, que formato era aquele, especialmente mobilizado pelas ações artistas que queriam refletir e discutir a cidade? Sem sombra de dúvida, o que eu via e sentia naquele primeiro instante era a impressionante força de mobilização daquelas pessoas.

Para os idealizadores do evento a realização desta atividade na praça tinha a perspectiva de provocar reflexões sobre possíveis mudanças nas relações e interações com as pessoas e a cidade, sobretudo quando tal proposta já se apresentava no documento oficial dos gestores públicos e pouco debatida com os moradores da cidade de Macapá. Neste sentido uma das organizadoras, detalhou os motivos daquele encontro tecendo uma crítica ao Plano Diretor Urbano de Macapá. Percebi que entre as informações tanto da organizadora quanto por breves pesquisas realizadas por mim sobre o PDU. Este plano previa incentivos fiscais para ocupação das áreas da cidade com o objetivo de trazer melhorias à mobilidade dos cidadãos. A intenção de cunho ‘quase’ restritamente econômico, visava colocar a capital do estado do Amapá em pé de igualdade com outras capitais

4. O último Plano Diretor da Cidade de Macapá foi concluído no ano de 2004 conforme a descrição no documento da Prefeitura Municipal de Macapá e posteriormente implementado. Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental de Macapá. PMM, 2004. - http://www.mpap.mp.br/portal/gereciador/arquivos/File/Legislacao/LEGISLACAO_URBANISTICA_PMM.pdf. Acesso em 14/05/2016.

brasileiras. Mas para a transformação tão estimada neste documento, via no argumento do progresso e as formas de organização dessa cidade em outras maneiras de partilhar o espaço. Para a organizadora do evento estas, outras maneiras de organizar o espaço da cidade, viria prejudicar o que mais singular há em uma cidade como Macapá. Esta posição fica clara no posicionamento da organizadora do evento:

As medidas contidas e previstas no documento do PDU para a cidade e nós, seus moradores incentivando o progresso da cidade com seus prédios, incentivos fiscais e a ilusão turística impactariam negativamente as nossas vidas, especialmente as particularidades de se viver em cidades da Amazônia.

Dentro do PDU a construção civil é um dos setores mais expressivos para o alcance dessas melhorias urbanas. O incentivo fiscal para alavancar a economia local, garantindo a qualidade de vida dos amapaenses, também é destaque promissor no documento. Este argumento enche de esperança e expectativas nos debates locais que embora muito parcos, visam à melhoria da vida dos amapaenses, contudo tal argumento não seduz nem convence a organizadora do evento. Ela aponta que: “mudanças ocorreriam e desapareceriam com nossa história e nossos costumes locais”. Fiquei curiosa com sobre o desaparecimento de costumes. Ela me explicou que: “[...] sentar-se e conversar nos cantos das ruas, praças e calçadas da cidade”, eram habituais. Para a organizadora do evento, estes costumes seriam afetados consideravelmente na presença dos grandes empreendimentos imobiliários verticalizados e a construção de um lugar atrativo de convivência comum, a exemplo do shopping. Para ela:

Isso traria perdas significativas para a dinâmica cultural da cidade. As interações e convívios específicos no espaço da cidade iriam dissolver-se, ao mesmo tempo que iriam segregar e dividir determinados grupos, que

mesmo antagônicos, por falta desses grandes empreendimentos, mais massificados, convivem normalmente nos espaços da cidade de Macapá.

Ela me reiterou, ainda, que a proposição e a realização do evento “Matinê-oque”, era justamente lembrar e manter convívios peculiares daquela cidade. Na percepção dela, a proposição e a realização do evento, incentivando a reunião de pessoas de todas as idades e de múltiplos interesses, teve como objetivo: “construir um momento de convívio para não esquecermos das relações de uns com os outros, e com os espaços que habitamos”. Essa postura, disse ela:

Aponta a necessidade de abrir um espaço de discussão sensível com o mundo. E pensar a respeito da nossa ocupação e participação na rua, na cidade e na vida, agindo com mais poesia. Sei que aqui em Macapá, temos outras relações com o espaço, com o tempo e com as pessoas, mesmo que para muitas pessoas, esta relação seja atrasada. Mas estas formas julgadas atrasadas são maneiras de lidar com o próximo e o meio ambiente com outras expectativas de interação, E por que não ver nestas formas um modo de viver e conviver sem a pretensão do progresso avanço tecnológico e a ganancia pelo dinheiro? São apenas outras formas de lidar com o próximo e com o meio ambiente e que eu, não gostaria que se perdesse.

Ela acrescenta e questiona que depois da efetivação desses grandes empreendimentos na cidade, como é o caso do primeiro Shopping Center da cidade de Macapá, inaugurado em 2012:

O que víamos eram: hologramas de modos de ser e de se comportar, circulando pelo shopping. De onde saiu tanta gente com características iguais? Pessoas com ‘certo’ tipo de jeito, de se vestir, comportar-se e se apresentar, este jeito de existir caberia em qualquer lugar.

As observações feitas pela organizadora do evento, em nossa conversa, indicavam que os incentivos e argumentos utilizados pelo Plano Diretor Urbano da cidade além de modificar o espaço geofísico e econômico da cidade também modificariam as relações sociais e culturais com o lugar, sobretudo no alcance de qualidade das benesses das relações interpessoais com a cidade.

Estas percepções argumentadas pela organizadora ora com teor crítico ora em tom de lamento, sinalizou que aquele evento não estava apenas atrelado à ocupação da praça para um encontro lúdico e artístico tão somente, como anteriormente eu tinha considerado. Aquela reunião de pessoas foi um ambiente de reflexão sobre as relações com a cidade, mediada pelo elemento tão próximo a minha experiência de vida que é a arte. Lembro que muitas atividades que estavam presentes naquele evento e que serviram de incentivo para a participação das pessoas, a arte era o mote, o atrativo e o eixo de convocação.

As discussões que procurei destacar foram detalhadas a partir do que vi em campo e do que vivi com as produções artísticas. Para mim estas ações articularam situações que promoveram interações entre os indivíduos para além do momento da apresentação. Elas envolviam circuitos e mundos distintos da arte, da rua e dos sujeitos. Conforme destacou uma de minhas interlocutoras “este momento é um lugar de encontro entre pessoas amigas e conhecidas, mas se não se conhecessem era um bom espaço para se conhecerem”. Seguindo a lógica desta fala, pressupus que as produções artísticas, e as interações por elas provocadas, evidenciam a participação dos sujeitos artistas em dinâmicas mais flexíveis e ampliadas com o público e com a vida do lugar, de modo que além de olhar e acompanhar estas produções necessitei ouvir as trajetórias de vida dos artistas, atentando para a relação entre a produção dos artefatos e as sensações evocadas, inspiradas e afetadas pelos lugares de apresentação e de vivência, o contexto histórico e a estética do lugar. A tentativa era ver nas experiências culturais com o lugar o movimento de interação e sociabilidades

que impactavam a produção dos artefatos, mas também a comunicabilidade entre os cidadãos para pensar e sentir a cidade. Diante de tal investida, isso fez com que as possibilidades da subjetividade, do visualismo/visualidade e da poética estética se envolvessem em outras formas de acessar e fazer pesquisa. Aspectos metodológicos muito caros à antropologia dos sentidos de Herzfeld (2014).

Problematizar como as pessoas mobilizam os sentidos e os significados construídos na experiência singular de vida, especialmente quando se tem na produção artística e nos artefatos culturais meios para pensar, refletir e intervir na cidade é uma perspectiva que entende que as produções artísticas não são finitudes em si mesmas, funcionais e utilitaristas de uma forma ou conteúdo de pensamento, mas que expressam os entrelaçamentos, feixes de experiências vividas em trajetos cotidianos, conforme o destaque dado por Geertz (2008) quando afirmou que:

“O homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados” (p.15).

Esta conexão faz do artista um sujeito social preocupado, imerso, participativo na dinâmica da cidade, integrado ao social e aos sujeitos artistas, ao ocuparem a cidade com suas produções criam espaços e agenciam maneiras de fazer a cidade, pertencer ao lugar e, por que não dizer, transformar e criar a cidade por meio da reflexão artística.

Metodologicamente e considerando o objetivo sistemático de fazer pesquisa foi oportuno refletir sobre a produção de onze artistas e a relação expressiva no espaço urbano. Ao observar e acompanhar, por dois anos, ações performáticas e a produção de artefatos estéticos que circulam quase sempre em espaços públicos da cidade de Macapá, as produções artísticas como dados, adquiriu uma materialida-

de analítica quando as considerei como narrativas que ao revelarem e expressarem experiências singulares vivenciadas na trajetória dos artistas visuais contariam, também, suas aventuras e modos de ver e viver na Amazônia.

Isto quer dizer que os sentidos e significados acionados nas produções artísticas provocam identificações com o local no sentido de uma topografia⁵ de sensações que remetem às trajetórias e experiências vividas, sobretudo levando em conta que as experiências vividas são mobilizadoras de processos de agência e de existência singular dos sujeitos. Parto do pressuposto que as experiências cotidianas, materializadas em artefatos artísticos, convergem em momentos narrativos de ver e viver, mas também de problematizar o espaço em que se vive e a própria existência.

Ao tentar compreender o espaço no qual estas manifestações ocorriam sem sombra de dúvida a todo momento as categorias arte e cidade se apresentavam e se tornavam explícitas, de forma que se tornaram os conceitos que mais procurei entender. Entretanto, e não menos importante, conceitos atrelados como: cotidiano, experiência, artefatos artísticos, ações artísticas e culturais, tonaram-se indispensáveis na minha perspectiva para fundamentar ideias sobre as intervenções artísticas como práticas sociais no espaço urbano.

Vi a cidade como algo que ultrapassa os sentidos que costumeiramente atribuímos a este espaço, desafiando o próprio olhar 'acostumado' ao que está visível, especialmente quando esta cidade é o seu local da morada. E, de qualquer forma, sabendo que não podia dar conta da sua totalidade. Assim, a cidade passou a ser vista não só pelos seus aspectos de urbanismos, mas de urbanidade com a experiência próxima. A cidade é muito mais que ruas, trânsito, comércio etc..

5. A ideia de topografia dos sentidos é entendida na concepção de Jacques Rancière (2009) como experiência sensível que os sujeitos vão sentindo instituídos ao longo de suas vivências cotidianas. Ou seja, o que habita as conexões diárias (p. 32- 33).

Neste encaixo busquei compreender os sentidos da cidade e suas referências nas escolhas e vínculos expressos nas produções artísticas.

Embora sabendo que acompanhar os indivíduos em suas práticas artísticas é algo que tem data, local e hora para ocorrer, a dinâmica dos acontecimentos, a diversidade envolvida neste período, tanto de pessoas quanto de artefatos simbólicos que circulam neste espaço, me faz notar que o que eu tentava observar não é assim tão visível. É preciso que o pesquisador tenha uma postura consciente do seu papel para superar as dificuldades. Em relação a minha pesquisa dificuldades se evidenciaram devido à relação afetiva com os interlocutores da pesquisa e o conhecimento dos problemas da cidade. Superar tais obstáculos foi necessário para que eu pudesse, de algum modo, perceber e posteriormente analisar o que eu observei em campo. Ao olhar as situações extraordinárias que presenciei, concentrei nas relações que se apresentaram em seus instantes vividos e que buscam de algum modo fazer e articular sentidos com a cidade. (AGIER, 2011).

Assim, olhei as ações artísticas em meio à cidade levando em conta os sentidos singulares implicados e vivenciados pelos sujeitos que a fazem e a experimentam, numa dinâmica da ação. Este posicionamento, alinha-se a uma forma de pensar a pesquisa na “aplicação de uma antropologia social e simbólica dos espaços contemporâneos”, conforme destacou Agier (2011, p. 38). Neste sentido, as ações artísticas como sistemas simbólicos que ocupam e narram o espaço da cidade não devem ser percebidas como significantes ou sintomas explícitos e aparentes de uma cultura.

Pesquisar a interação dos sujeitos com artefatos culturais na dinâmica da cidade me possibilitou “.. descobrir as estruturas conceituais que informam os atos dos nossos sujeitos” (GEERTZ, 1989, p. 19), especialmente, no que diz respeito às redes de relações, referências e percepções do mundo por meio dos quais os sujeitos constroem sentidos para sua existência.

Ao pensar e elaborar um produto artístico, os artistas narram a própria experiência com o lugar e seus processos de vivências em criações artísticas. As produções artísticas se tornam narrativas de uma poética do social. De modo que as experiências são processos importantes da vida dos sujeitos e revestidas de singularidades. Estas experiências, as vezes individuais outras vezes coletivas, imprimem e expressam a existência dos indivíduos

Em se tratando de experiência a contribuição do pensamento de Dewey (2010) e sua elevada discussão no âmbito científico, não só pelo rompimento com o dualismo entre empirismo e racionalismo, especialmente quando para a compreensão da noção de experiência se referia aos processos de conhecimento que se dão por toda a vida, os vínculos com um determinado momento em que os sujeitos reelaboram a percepção e o entendimento sobre o ocorrido, vem relacionar a experiência a uma condição de relatar o passado, nem limitado ao presente, nem sequer projeções de futuro, nem tampouco a causa nem o efeito. A experiência é sentida, percebida e reelaborada em toda a trajetória do indivíduo; considerando que os momentos vivenciados integram ideias, percepções, saberes e fazeres.

Ao observar meus interlocutores em campo, eu via com clareza a interação entre os artistas, as ações performáticas e os artefatos estéticos com o público, ou melhor com os sujeitos que participavam da vida na cidade. Nesta direção questioneei: Como as produções artísticas são elaboradas para que haja uma comunicação ‘quase direta’ entre os cidadãos e as ações artísticas e os entendimentos de suas referências simbólicas? Portanto foi neste entendimento que a noção de experiência me levou a compreender que as vivências dos artistas impactariam seus modos de pensar e produzir suas criações na intenção de falar e problematizar as questões vividas em uma cidade específica, neste caso uma cidade da Amazônia, Macapá.

Ao entrevistar um dos interlocutores da pesquisa, em sua fala, quando ele se referia a sua ação no espaço urbano bem como à im-

portância da sua vida como participante em relação à experiência com o fazer artístico e a produção desses artefatos, ele se refere a este momento alegando que “sem a performance, pensada e depois executada, a minha vida teria pouco sentido”. Assim, considero que em ambos os momentos, a categoria experiência surgida no campo de pesquisa, ora nas interações no espaço urbano, ora na elaboração dos artefatos estéticos, intensificou a discussão e a reflexão sobre as relações sociais e sensoriais dos artistas.

Desenvolver, portanto, a conexão entre a cidade, arte e experiência atrela-se à ideia de que modos de percepção e ação artísticas intervem nas produções estéticas como aprendizados que agregamos ao longo da nossa trajetória de vida, tendo em perspectiva as referências e as visualidades construídas com as vivências com o lugar.

Ao perceber que a experiência seria uma categoria relevante para as minhas discussões, foi importante considerar a capacidade de agência que para Gell (2009, p. 261) são “intenções, causação, resultado e transformação”. As produções artísticas são resultantes da relação e experiências das microações efetivadas no espaço social e, neste caso, elas, além de ser processos de comunicação são “maneiras de ver” (GELL, 2009, p. 243). Portanto, as produções artísticas têm referências constituídas em percepções ao longo da trajetória de vida e ao mesmo tempo narram o contexto e suas particularidades.

Pensando no processo de pesquisa, dois obstáculos se revelaram intensos e me acompanharam com mais inquietação por todo o processo. Hoje entendo que ambos foram responsáveis pelo impulso e o interesse que pavimentaram o meu caminho de pesquisadora iniciante. Embora sabendo que os processos de pesquisa se dão devagar, continuamente, e que nos surpreendem, eles serviram para criar e perceber novas rotas metodológicas e analíticas. Estes obstáculos, primeiro geraram sentimentos de medo, mas também de persistência. A dificuldade em construir um objeto de reflexão que indicasse uma visão e argumentos em direção a área da sociologia foi a primei-

ra. A segunda dificuldade foi com a proximidade com os interlocutores da pesquisa. Esta foi talvez a mais complexa, pois os sujeitos, além de todos terem sido meus alunos no CLAV – UNIFAP, hoje exercem a função docente, são professores de artes visuais em escolas públicas e privadas do estado do Amapá. Ou seja, são pessoas com quem convivo no mínimo há dez anos e estão presentes na minha história na cidade de Macapá. As soluções encontradas para resolver o primeiro obstáculo foi procurar entendimentos que aproximavam a sociologia e a arte. Para o segundo, foi lançar mão da inventividade em relação às compreensões metodológicas mais flexíveis para me aproximar dos interlocutores, sem fixar a minha posição de professora da universidade.

A dificuldade que gerou a flexibilização a noção metodológica se articulou da seguinte maneira: Logo no início, quando fui a campo, primeiro numa modesta observação e depois para produzir os dados, a observação e a tensão que eu percebia ficaram mais intensas, com a proximidade entre eu e os interlocutores e causaram certos desconfortos. Embora esta proximidade a princípio parecesse positiva, o estar perto ao mesmo tempo limitou as conversas e por diversas vezes estas se tornaram improdutivas devido justamente ao fato de que eles eram muito próximos e familiares.

Para algumas pessoas estas condições talvez parecessem favoráveis para realizar a pesquisa, devido ao “fácil acesso” ao campo e aos interlocutores. Porém, percebi logo nas primeiras idas ao campo que este envolvimento e proximidade travaram a minha interlocução com os colaboradores. Entre os entraves, o que mais se tornou evidente diz respeito às indagações que eu fazia. Eu não conseguia concentrar, focar ou formular uma questão e quando me dirigia aos meus colaboradores de pesquisa as arguições simplesmente faltavam, eram evasivas e sem clareza. As teorias lidas e debatidas em sala de aula não faziam sentido para abordar aquelas situações que eu observava em campo e o laço afetivo que nutria pelos interlocutores, desde o tem-

po em que eles foram meus alunos da graduação, tornou-se um fardo para rearticular percepções e argumentos quando os observava nas intervenções pela cidade de Macapá. Minha presença nos eventos em que participei como observadora parecia sufocar aquele momento. Muitas vezes eles, os artistas, quando me viam chegar nestes eventos, deixavam de conversar com outros ou agirem espontaneamente para se dispor a responder meus questionamentos, conversar comigo e a prestar atenção no que eu olhava.

Para mim este momento relatado acima foi muito difícil. Lembro que na época fui buscar as reflexões feitas por Da Matta (1978) sobre como transformar o familiar em exótico e o exótico em familiar, tendo em vista a elaboração e a percepção dos processos e sentimentos distintos de cada etapa da pesquisa. Pois a preocupação era fazer de cada etapa da pesquisa um envolvimento entre o que eu observava, percebia, capturava e transcrevia como notas íntimas no caderno de campo. Devo esclarecer que transformar o familiar em exótico também se referia à expectativa e ao fascínio que a esfera artística provoca no meu cotidiano. Estas circunstâncias sinalizaram, logo naquele início de pesquisa, o quão grande foi o desafio de investigar este campo.

Neste envolvimento entre teoria, empiria e produção de dados e os deslocamentos perceptivos, em especial ao longo do processo que me tornava pesquisadora, cheguei à conclusão de que as questões que eu perseguia, igualmente percebidas por este tornar-se, moldaram-se paralelas a minha intenção investigativa, inseridos pela proposição de pesquisa qualitativa, uma vez que a centralidade da questão reflexiva envolvia as interpelações do mundo vivido, ou seja, a trajetória de produtores de artefatos artísticos que têm nas ruas o local por excelência de pertencer ao lugar.

A ida a campo também me fez entender que o *lócus* do estudo investigativo não é o objeto do estudo, pois estudamos no espaço que os fenômenos acontecem, visualizando e participando efetivamente dos momentos em que os interlocutores dinamizam suas práticas.

Este posicionamento coloca o pesquisador como intérprete de segunda e de terceira mão como mencionou Geertz (1989, p. 11).

Produzi um material de campo diverso nos anos de 2013 e 2014. A produção de dados inclui imagens, escritos e áudios, além das minhas notações de campo. Porém, foi através da observação e escuta cuidadosa das narrativas dos interlocutores da pesquisa, em relação às suas produções artísticas, que a maior parte dos dados foram produzidos. Acredito que são essas condições, observação e as anotações cuidadosas, como parte de um processo de cunho qualitativo que considera não só como o pesquisador interpreta o que vê, mas que faz da reflexividade seu instrumento de crítica bem como de se constituir pesquisador.

E foi desse modo que conduzi a minha entrada em campo. Conforme eu ia me aproximando dos colaboradores da pesquisa, acompanhando-os nos lugares que as produções estéticas foram apresentadas, ou estão expostas e espalhadas pela cidade, no registro de ações artísticas das quais participei efetivamente e nos encontros em seus ateliês e em outros espaços agradáveis sugeridos pelos colaboradores para uma conversa amigável, onde eu pude observar, registrar e viver a pesquisa.

Assim, os interlocutores dessa pesquisa são três artistas do coletivo Catita clube. Uma *performer* de um coletivo denominado Psicodélico; Quatro artistas visuais, sendo que um realiza intervenções de objetos e outro, performances na rua, o terceiro produz desenhos na linguagem lambe-lambe⁶ e, o quarto trabalha com intervenções nas redes sociais, manipulando imagens da história da arte. Mais duas artistas trabalham com desenho e fotografia e, por fim uma última artista que integrou a pesquisa como interlocutora trabalha com a linguagem de circo. Ou seja, os interlocutores da minha pesquisa de doutorado, totalizaram a quantidade de onze artistas visual.

6. Surgido na França na época do Renascimento, o lambe-lambe é um cartaz de conteúdo artístico colado em espaços públicos que se transformam em verdadeiras galerias de arte a céu aberto. O lambe-lambe é um pôster de papel colado com cola, geralmente, em muros e postes.

A escolha desses interlocutores se deu de forma espontânea, tranquila eu diria, pois como ex-alunos eles eram próximos e faziam parte do meu convívio acadêmico. Assim, acompanhando suas ações no CLAV/UNIFAP e na cidade de Macapá os convidei para participar como interlocutores da minha pesquisa. O critério de escolha desses interlocutores, pelo menos era isto que eu tinha em mente, era que as produções artísticas tivessem uma ligação específica com o espaço da cidade.

Informo que a atividade de docência que os artistas desempenham no mercado de trabalho como profissionais da educação lhes permite pensar as ações artísticas e, sobretudo, que eles as façam a suas próprias custas. Ou seja, eles não têm patrocinadores, *marchand* ou galeristas que banquem suas produções.⁷

Por conta das dificuldades sentidas ao estar no campo de pesquisa, principalmente em razão dos comentários de uma das minhas colaboradoras que dizia que “pesquisadoras de pós-graduação, costumeiramente vão a campo para ‘colher’ dados e não retornam mais”, realizei um projeto de extensão⁸ no espaço da UNIFAP, na galeria do CLAV, para que os meus interlocutores pudessem apresentar suas produções. Ao mesmo tempo este era um momento de divulgação do trabalho dos mesmos e de reconhecimento de sua importância para outros alunos do CLAV, também serviu para amenizar ou suavizar a relação entre eu como pesquisadora e professora do CLAV também serviu para divulgar a produção artística. Ironicamente, este momento, solucionou o problema com a questão do desconforto sentido anteriormente, relatado acima, quando me aproximei deles para realizar pes-

7. Em relação ao material e aos gastos financeiros com as intervenções artísticas realizadas pelos interlocutores da pesquisa, até o momento em que estive em campo, todos eles revelaram a importância do ganho profissional, ou seja, é com recursos próprios que suas produções são feitas.

8. Este projeto foi realizado no ano de 2014, porém a última etapa do projeto, ou seja, a exposição e a conversa com os artistas, prevista para o fim do ano, não foi possível por conta de ajustes no calendário letivo da UNIFAP.

quisa. Na realidade, este projeto serviu para a nossa aproximação, ou seja, para que os artistas e eu pudéssemos nos aproximar com mais fluidez e menos entraves.

Elaborei um projeto de extensão intitulado Circuito de Poéticas vinculado a UNIFAP que consistia em atividades de exposição dos trabalhos dos artistas e uma conversa com os alunos do CLAV com estes artistas. A previsão foi a realização de três exposições coletivas, sendo que uma delas não foi possível realizar no espaço acadêmico. Foram previstos quatro encontros no projeto de extensão e foram efetivamente realizados três desses momentos.

Paralelamente ao evento realizei encontros e entrevistas com os interlocutores da pesquisa. Desse modo, conversei com eles na forma das entrevistas abertas, com cada um em lugares escolhidos por eles. Com cada interlocutor me reuni duas vezes, além de acompanhá-los em algumas intervenções pela cidade.

No que diz respeito a observação participante acompanhei: uma intervenção artística na linguagem da performance; uma instalação em um barco ancorado no rio Amazonas; uma intervenção com pintura e grafite em bar na orla da cidade; uma exposição de fotografias na galeria da Universidade Federal do Amapá, intitulada Permutas. Foram momentos intensos de produção de dados e que estão descritos nos capítulos II, III, IV e V. Capturei e produzi imagens, registros fotográficos dos lugares com alguns artistas. Lugares onde suas obras estavam ou foram expostas, como muros e logradouros públicos. Todas estas ações foram registradas em minhas idas a campo, tanto em áudio visual quanto em notações escritas, cuidadosamente por mim catalogadas.

Realizei algumas pesquisas pela internet, buscando comentários e informações sobre as artes visuais, plásticas e ações artísticas contemporâneas da cultura local, especificamente em *blogs* de produtores culturais da cidade de Macapá. Este meio de divulgação e reflexão acerca das ações artísticas na região é muito expressivo na movimentação e produção cultural da cidade.

Envolvida pela metáfora do andarilho, conforme pensado por Cer-teau (2003, 2005) fiz do meu caminhar curioso e atento de pesqui-sadora que se encontra ao mesmo tempo imersa e parte desse trajeto urbano, um acompanhamento e observação das produções estéti-cas dos artistas, usando curiosidade, cautela e sensibilidade ao ano-tar impressões, por vezes num impulso reflexivo de registrar o que via.

A ideia do andarilho é, contudo, não estar alheia aos acontecimen-tos dos quais voluntariamente participa. Neste caso, eu estava andan-do junto aos meus interlocutores, buscando perceber as nuances da-quelas ações estéticas e, ao mesmo tempo, tentando compreender o envolvimento dos artistas com a rua e com o público.

Esforçava-me para não perder nenhum movimento, nenhuma pa-lavra e nenhum olhar e procurava estar atenta a ‘quase’ tudo. Mesmo que alguma coisa me escapasse eu procurava capturar tudo que podia para absorver a atmosfera daqueles encontros.

Falar da ação do andarilho/caminhante como pesquisador que va-gueia assim pela cidade para se apropriar e se interpelar desde o mais simples do cotidiano, do menor dos saberes, é ser sensível à condi-ção microscópica das situações provocadas pelas produções artísti-cas e às particularidades dos acontecimentos. O pesquisador andari-lho, que observa e ao mesmo tempo é parte daquela movimentação, se desloca e se infiltra na complexidade e heterogeneidade da cidade, vive os meandros e as estranhezas do cotidiano, que lhe é tão familiar e ao mesmo tempo exótico para sua percepção. Esta condição dispo-ta pela noção de andarilho é o sentido de fazer pesquisa nos termos de uma etnografia da cidade (AGIER, 2011) que se faz pela experiên-cia localizada, da descoberta e de (re)conhecimento, percebendo mo-vementos e situações ocorridas no espaço social da cidade como fonte de interações complexas e da diversidade.

Tenho satisfação de ter registrado alguns desses momentos, pois muitas vezes estas ações dispostas como artefatos imagéticos, ficaram na máquina fotográfica mesmo que alguns desenhos já tenham sido

apagados dos muros das ruas. Desse modo, com auxílio do registro fotográfico, muitos desses momentos e desenhos estão no meu caderno de pesquisa.

Penso que no ato de registrar os momentos efêmeros da ação artística e desenhos em meio às ruas da cidade, que desaparecem por diversos motivos, a ação de pesquisadora se torna evidente e passa a ter uma importância concreta na relação com os colaboradores. Em muitos momentos eles me solicitaram o material produzido em campo, dizendo o quão foi bom que eu estivesse ali para capturar imagens e que de outro modo teriam um dispêndio financeiro e emocional em contratar alguém que realizasse tal tarefa. Ainda em relação à produção dos dados, fiz uso do diário de campo e nele pude ter um confiante íntimo, e diria fiel, que sem pudor ou restrições abrigava meus anseios, sensações e reflexões por mais estranhas que parecessem. Eu anotava tudo, acreditando que tais registros poderiam me sinalizar conceitos, categorias, reflexões, análises e *insights* futuros.

A preocupação das anotações no diário de campo, para além do registro, trazia-me segurança, visto que pela desconfiança não assegurada da memória eu lançava mão do diário de campo para anotar tudo o que em cada ocasião vi e ouvi. Esta atitude se reveste na postura do pesquisador com contornos entre o compromisso ético e a seriedade intelectual com a pesquisa. Todavia o que mais requeiro com tal atitude é o rigor do processo de produção dos dados, especialmente com contornos mais significativos da investigação na área de humanas.

Afeita à imagem capturei diversos momentos imagéticos, tanto nos encontros para as entrevistas quanto nas ações da produção artística no espaço urbano, a rua. Na maioria dos casos esses momentos da observação participante se detinham na ação e no fazer artístico, desenhos e grafites espalhados pela cidade e as intervenções performáticas nas ruas, no período de 2013 e 2014.

Este período foi um mergulho na dinâmica da cidade de Macapá, ou melhor, fui seduzida pelos artefatos artísticos que observei e que

me conduziam a participar efetivamente da dinâmica e da cena artística da cidade. A minha participação sempre se deu a convite dos próprios colaboradores, informando a sua agenda de produção e marcando encontros possíveis para conversarmos a respeito da pesquisa, encontros que foram criando elos mais fortes e confiantes entre eles e eu.

A pesquisa etnográfica e seu aporte conceitual possibilitaram noções do caderno de campo, as transcrições das entrevistas, as edições, filmagens, fotografias e as interações sociais nos circuitos artísticos na cidade. Estas etapas deram encaminhamentos para a construção do título deste livro: **CIDADE ATELIER: POÉTICAS SOCIAIS E AÇÕES ARTÍSTICAS NA AMAZÔNIA**, pois ao intervir nos espaços urbanos, os artistas e os sujeitos que de algum modo acompanham e se deparam com essas produções estéticas e as próprias produções dos artistas vão, de algum modo, narrando as experiências vividas e compondo o espaço da rua com dinâmicas próprias e interações específicas.

Associo as ideias Do título do livro às variações perceptivas dos contadores da história do Amapá e a conexão com o meu processo de pesquisa. Conta a história do Amapá que nas décadas de 1940 do século passado, na ocasião que os negros residentes na frente da cidade foram removidos para um lugar mais afastado do centro, ao saber de suas transferências cantavam o ladrão de Marabaixo⁹: “Aonde tu vai rapaz por este caminho sozinho?”. Este talvez seja dentre os ladrões de Marabaixo o mais conhecido e cantarolado na cidade de Macapá e fiz dele a orientação do meu caminhar para escrever esta tese. Para Martins (2016), o Ladrão de Marabaixo “publica a cena” ou “rou-

9. “O Marabaixo é uma expressividade cultural popular tradicional manifestada no Estado do Amapá. (...) Marabaixo é uma dança de origens africanas trazida pelos negros quando vieram servir de escravos e também vieram para a construção da Fortaleza de São José de Macapá. (...) O Marabaixo é uma dança/ritual que aglutina vários estágios entre sagrado e profano, cuja manifestação contém o ladrão, caixas, saia rodada, murta, ladainhas, festeiro e gengibirra.” (MARTINS, 2014, p. 38)

bam-se as cenas do cotidiano social para compor o ladrão” (p. 69, p. 67). Foi, portanto, a similaridade com o ladrão de Marabaixo, que tem como inspiração temas da vida cotidiana onde poesia e canto se materializam pelas capturas sensíveis dos acontecimentos das experiências cotidianas, do cotidiano dos frequentadores da cidade, que construí esta tese capturando, roubando e publicando a cena do que vivi e presenciei no campo de pesquisa, juntamente com leituras e interpretações que se articularam por dúvidas e medos, mas também por inventividade e reflexões. De modo que as composições dessa escritura, não são exclusivamente particulares e individuais, mas já digo que assumo todas as responsabilidades interpretativas e os posicionamentos aqui impressos. A escritura foi urdida com a companhia insubstituível dos interlocutores que ao elaborarem e realizarem as produções artísticas na cidade de Macapá, sinalizaram e apontaram a pluralidade de caminhos reflexivos que esta investigação perseguiu. Ao intentar compreender as tramas sensíveis de como produzir, pensar e narrar por meio da produção estética a cultura e a existência social andei por este caminho, um em meios a tantos outros. E diante dessas aventuras, corri riscos e mergulhei em busca aos acessos dos saberes menos visíveis: poesia social. Sistematizados metodologicamente pelas observações sensíveis, pelos enlaces de empiria e teoria e com a produção visual, foi-me dada a possibilidade de olhar e perceber os sentidos construídos individualmente e coletivamente pelos artistas, Sem a pretensão de indicar ou responder a pergunta do ladrão de Marabaixo: “Para onde tu vai rapaz por este caminho sozinho?” posso afirmar que a pesquisa sempre esteve na companhia de muitos, pois nunca andamos, vivemos ou experimentamos a vida sozinhos.



1

**PROCESSOS DE DESCOBERTAS E A DINÂMICA DA
AÇÃO ARTÍSTICA NA CIDADE DE MACAPÁ**

1

PROCESSOS DE DESCOBERTAS E A DINÂMICA DA AÇÃO ARTÍSTICA NA CIDADE DE MACAPÁ

Eu moro no Amapá. Esta talvez seja a frase que mais uso quando cruzo o rio Amazonas. A frase declarativa, identifica e explica ao mesmo tempo a minha morada. É uma resposta que nunca se limita a uma informação ou identificação geográfica, sempre vem acompanhada de mais outras perguntas que passam pela curiosidade e admiração sobre esta parte do Brasil, a região Norte do país, a Amazônia.

As pessoas não se contentam e querem saber mais, buscam detalhes e particularidades de como é viver em meio à floresta amazônica. Um detalhe que gosto de considerar ao brincar com o fascínio que a floresta exerce sobre as pessoas, e explicar que para entrar e sair do estado do Amapá, só há dois meios: pelo ar ou pelas águas. Ou seja, vivemos duas experiências que suspendem certezas e verdades, nos deslocamos para chegar em terra firme pelos ares ou pelas águas. As sensações que percebo de imediato ao explicar como podemos chegar às terras amapaenses, apontam interesse, desconhecimentos e medo. A curiosidade encapsula todas estas sensações e o desejo maior é de se aventurar na descoberta desse lugar.

Agrego estas sensações aos envolvimento que senti ao realizar pesquisa e em meio a aventuras do desconhecido e curiosidade. En-

tre mergulhos empíricos com a teoria e o sobrevoo provisório das reflexões, foquei na observação e no desafio da percepção na tentativa de produzir saberes que tenham nas ações artísticas não só apresentações embelezadoras do espaço público, mas ações integradas às dinâmicas sócio culturais da cidade e da vida cotidiana dos sujeitos que vivem, pensam e fazem a Macapá.

Com este sentimento observador, aventureiro e focado construí este capítulo, na intenção de identificar e apresentar a cidade de Macapá capital do Amapá, e os sujeitos que lá produzem arte e outras formas de refletir sobre os acontecimentos e vivências neste espaço geográfico, por dimensões sensíveis atreladas à produção artística. Considero ainda que as minhas aventuras de pesquisa também se somam ao meu posicionamento como migrante, professora e próxima da esfera artística e moradora da cidade de Macapá por quase duas décadas.

Este capítulo, portanto, vem não apenas responder, tampouco apresentar a cidade de Macapá. Ele vem com o intuito de um convite a uma viagem não pelas águas ou pelos ares, mas uma sedução do desejo de se aventurar por estas terras tucujus. Terra do Cabo Norte, Terra das bacabas, dos igarapés, da dança do Marabaixo, do batuque, dos muros em preto e branco, das performances artísticas ou de momentos dedicados a arte e a poética social que se mostram com o espaço da rua e narram as vidas, as histórias, as percepções e o envolvimento cotidiano de quem faz a cidade e que silenciosamente vibram em atos artísticos. São paisagens e cenários capturados em imagens e que produzem e inventam outras histórias da cidade de Macapá. Este ponto geográfico representado no mapa é marcado e cortado pela linha do Equador e sua identificação para muitos é simples, apenas o enxergam em meio ao meio do mundo.

Inspiração de poetas, cantos e admiradores, o poema abaixo diz que esta marcação no mapa, de meio do mundo, serve para apresentar a cidade de Macapá:

É fácil o meu endereço vá lá quando
o sol se pôr
na esquina do rio mais belo
com linha do equador¹⁰

1.1 E FÁCIL MEU ENDEREÇO

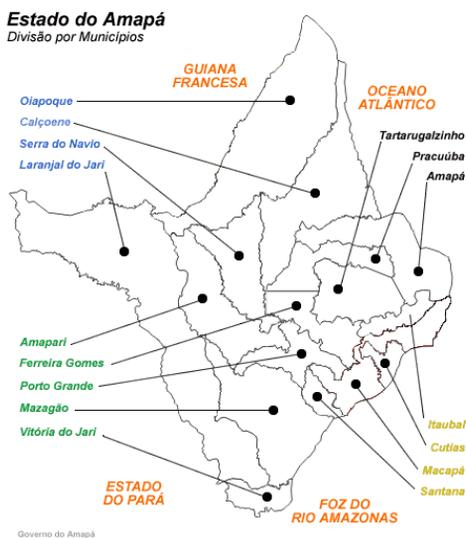
O Amapá foi relativamente recente transformado em um dos estados da federação brasileira. Situa-se no extremo Norte no platô das Guianas, especificamente a Guina Francesa. Em 1943 foi criado o território do Amapá, vinculado ao estado do Pará e foi quando da promulgação da constituição de 1988 que o estado do Amapá foi elevado a condição de um dos Estados da Federação Brasileira. Possui dezesseis municípios¹¹. Macapá, a capital do Amapá, é uma das cidades do estado com mais infraestrutura, pois além de ser o local onde o poder público tem suas sedes fixas concentra a maior parte da população, seguido pelo município de Santana. Os demais municípios têm pouca estrutura, às vezes quase nenhuma. Isto implica considerar que muitas das condições de existência desses municípios precisam ter melhorias em torno da representação legislativa e administrativa, de alcance do estado, e da implementação de políticas públicas. Tudo isto para que o desenvolvimento possa ter expressão e efeito numa região com acessos limitados, especialmente aos direitos individuais e coletivos.

A imagem abaixo, mostra a localização do estado do Amapá bem como seus limites territoriais.

10. Compositor: Zé Miguel / Fernando Canto <https://www.vagalume.com.br/ze-miguel/meu-endereco.html> - aceso em 23/11/2016

11. Na época em que foi criado (1943), eram apenas três (Macapá, Mazagão e Amapá). O quarto (Oiapoque) surgiu em 1945, e o quinto (Calçoene) em 1956. Em 1987 a Lei Federal nº 7.639 criou mais quatro: Ferreira Gomes, Laranjal do Jarí, Santana e Tartarugalzinho. Em 1992 foi à vez de Amapari (Lei nº 8), Cutias do Araguari (Lei nº 6), Itaubal (Lei nº 5), Porto Grande (Lei nº 3), Pracuúba (Lei nº 4) e Serra do Navio. Em 1994, pela Lei nº 171, surge o 16º município, com o nome de Vitória do Jarí. Consulta o site: <http://www.ap.gov.br/amapa/site/paginas/sobre/municipios.jsp> . Acesso 24 de maio de 2015.

Imagem 1 - Mapa do Estado do Amapá



Fonte: cidades.ibge.gov.br/xtras/uf.php?coduf=16

O Amapá por muitos anos teve, na condição de território, a representatividade do estado e as instituições administrativas e culturais vinculadas ao estado do Pará/AP. Esta condição fez com que muitos documentos e objetos culturais hoje pertençam àquele Estado.

Outras situações pontuais, sobretudo históricas, vivenciadas pelos sujeitos da cidade de Macapá, merecem destaque. Entre algumas, considero que as ondas migratórias, desde o seu surgimento, e a transformação do território em estado, influenciaram consideravelmente a história da cidade, tornando-a diversa, híbrida e singular em diversas dimensões¹².

Temos ainda a fronteira entre o Brasil e a França, a tão propalada zona franca que prometia emprego, expansão econômica e visibilidade

12. No estudo de Jadson Porto (2003). AMAPÁ: Principais transformações econômicas e institucionais — 1943 a 2000, a autora revela as diferentes etapas que a região do Amapá vem enfrentando desde a sua criação como territórios, passando pela criação do estado e com reverberações aos dias atuais.

de da região amazônica para o mundo¹³ (COSTA; CORDEIRO, 2014). E ainda os índices alarmantes de suicídio e violência por arma branca entre jovens¹⁴. Sem esquecer a invisibilidade em que o povo da floresta vive quanto à negação dos seus direitos – índios, ribeirinhos e caboclos - e dificuldades gerenciais do poder público nessa região¹⁵. A pesquisa de Oliveira (2010) sobre o suicídio no Amapá chega à conclusão que:

(...) tomado como problema social relevante no estado do Amapá, a pesquisa destaca que os fatores e motivos associados aos casos de suicídio entre jovens de diferentes classes sociais e na faixa etária de 14 a 24 anos, surgem concomitantemente ao avanço dos processos de globalização e urbanização, que se dão de modo precário e incipiente, e à implementação de um “novo” modelo de organização social nessa sociedade e que traz como pré-requisito a imposição de um conjunto de novos valores e atitudes que buscam redefinir a cultura local e findam fomentando o surgimento de novas identidades nem sempre assimiladas por esses grupos. Esta “redefinição” parece não adquirir sentido real no Amapá, visto que o modelo de organização social que se busca implementar, além de carregar as vicissitudes de modelos impostos em realidades e condições de desigualdade, não consideram a existência de um conjunto de valores e cultura fortemente consolidados, por vezes de modo invisível, na tradição local. (p. 04)

13. Esta discussão foi apresentada no texto intitulado: FRONTEIRAS DO AMAPÁ, RUMO À TERRA PROMETIDA no Congresso Internacional Fronteiras e Identidades na cidade de Pelotas — RS no ano de 2014 de autoria de Silvia Carla Marques Costa e Maria da Conceição Cordeiro.

14. <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/registrocivil/2009/rc2009.pdf>. Acesso em 23 de setembro de 2015

15. A invisibilidade acerca das pessoas diz respeito as poucas discussões sobre o que querem estes povos em relação a sua participação no espaço social, sobretudo relacionado a geração de políticas públicas e a intervenções de empresas multinacionais que ocupam o território do estado e projetos na medida de implantação de hidrelétricas em terras indígenas.

Após a transformação do território do Amapá em Estado do Amapá, em 1988, as instituições oficiais foram sendo criadas e, entre elas, o Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá (IEPA) que tem, dentre seus objetivos específicos, a meta de “gerar e difundir conhecimentos científicos e tecnológicos sobre o ser humano, a flora, a fauna e o ambiente físico do Estado para contribuição ao desenvolvimento econômico e social¹⁶”.

As pesquisas realizadas pelo IEPA têm como destaque o trabalho de arqueologia. Vínculo importante para descobertas e a difusão dos povos anteriormente habitados na região do Amapá. Cabe destacar que muitas peças arqueológicas dessa região foram transplantadas para o Museu Paraense Emilio Goeldi, museu com grande expressividade na região Norte por suas pesquisas e acervo desta região, está localizado no estado do Pará, bem como em museus internacionais e coleções particulares, espalhadas pelo mundo, especialmente na Europa.

Para os pesquisadores do Instituto IEPA, há bem pouco tempo é que eles tiveram contato com algumas peças arqueológicas originárias do estado, quando, em 2014, na área urbana da cidade de Macapá, foi encontrado um sítio arqueológico. Eles mesmos só tinham conhecimento de tais peças originárias do estado do Amapá por meio de peças expostas no exterior.¹⁷

Silva (2014) sintetiza, ao mesmo tempo em que traz para o debate, o descuido que ao longo dos séculos essa região do Amapá vem sofrendo por parte da administração pública, em especial aos achados de bens culturais arqueológicos, ou seja, peças das etnias que viviam em territórios amapaenses. A autora põe em pauta no debate que o desaparecimento, desconhecimento e tráfico dessas peças são aspectos que precisam ser discutidos com a comunidade amapaen-

16. <http://www.iepa.ap.gov.br/instituicao.php> - acesso em 01 de setembro de 2015.

17. <http://www.iepa.ap.gov.br/>.

se, amplamente, tanto no ambiente acadêmico quanto no cotidiano das pessoas.

As dificuldades encontradas desde o sec. XVI aos dias atuais para a manutenção dessas peças no estado, além da falta de conhecimento das pessoas que ali vivem, a infraestrutura e falta de pessoal especializado em restauro e técnicas para salvaguardá-las, são aspectos substanciais que dificultam a catalogação, estudo e pesquisas dessas peças no estado do Amapá¹⁸.

Nesta direção é que se alega a falta de condições para manter os artefatos encontrados na área do Amapá, como no relato que trago para este texto, consultado nas redes sociais¹⁹. O texto é escrito por um dos produtores e organizadores da cultura local mais ativo do estado do Amapá, Fernando Canto. Ele descreve o quão é preocupante a forma como muitos gestores e cidadãos, em geral, lidam com a questão do patrimônio histórico, artístico e cultural do Amapá e da cidade de Macapá.

Embora extensa a citação abaixo, penso que vale a pena que a mesma conste neste texto por expressar um sentimento que se manifesta em muitas conversas informais pela cidade, das quais sou testemunha. Sentimento velado que diz respeito à inexistência de diálogos democráticos e mais sensíveis na constituição da história do Amapá. A falta desse diálogo, muitas vezes, entre as instituições públicas do território brasileiro, algumas possuidoras de documentos históricos importantes para a cidade de Macapá, são pontos instáveis de discussão. O mesmo ocorre sobre a aquisição e pertencimento a outras instituições, em outros estados, de peças arqueológicas e artísticas originárias do estado do Amapá.

18. E recentes são os estudos nesta área de arqueologia no estado do Amapá. A exemplo posso citar a Universidade Federal do Amapá com um processo pioneiro em relação à pesquisa e divulgação desde 2012 com o Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas do Amapá (Cepap) e o Centro de Pesquisa e Pós-Graduação. São laboratórios de instrução acadêmica que têm em perspectiva o processo técnico científico de campo em vista a descobertas de artefatos, manutenção, reconstrução e projeção da história amapaense.

19. <http://fernando-canto.blogspot.com.br/> - acesso em 14/11/2016

A CIDADE DE MACAPÁ COMPLETA 159 ANOS.

Domingo passado (6 de setembro de 2015) Macapá completou 159 anos de elevação de vila à categoria de cidade²⁰. Decretada pela Assembléia Legislativa Provincial e sancionada pelo presidente da Província do Grão-Pará, Henrique de Beaurepaire Rohan, a Lei nº 281 de 6 de setembro de 1856 foi selada e publicada no mesmo dia e registrada no livro 3.º de Leis e Resoluções Provinciais no dia 9 de setembro. Esses dados se encontram na “Collecção das Leis da Província do Gram-Pará”, Tomo XVIII, Parte 1ª. Mesmo passando despercebida pelos estudiosos, a data é importante para a História de Macapá porque é uma espécie de segunda certidão de nascimento (a primeira foi o decreto que elevou a localidade à vila, em 04.02.1758) de um lugar muito marcado pelas doenças e pelo esquecimento das autoridades. A cópia da Lei n.º 281 foi conseguida em Belém por amizade, visto que o volume citado na qual ela se encontra já é uma cópia doada pela Biblioteca Nacional ao Arquivo Público do Pará. Em 2006 o prefeito João Henrique Pimentel mandou envidraçar uma cópia para decorar a parede do gabinete, com registro de sua autenticidade em cartório. Infelizmente, muitos dos documentos e fotografias que poderiam ajudar a compor partes da nossa história foram extravaiados no tempo ou simplesmente roubados por historiadores inescrupulosos, segundo se comenta no mundo acadêmico. É possível que a criação de um Arquivo Público Municipal que reunisse e catalogasse essas fontes viesse a facilitar a pesquisa dos interessados na área. Assim, talvez, os setores responsáveis pela cultura realizassem projetos voltados para a recuperação da nossa memória, por meio de ações de intercâmbio com outros estados e países que possuam documentos importantes para nós. Sabe-se que até mesmo documentos recentes, da época em que Macapá foi decretada capital do Território Federal do Amapá, são difíceis de conseguir, a não ser com grande esforço pessoal, dedica-

20. Este texto foi publicado no Jornal do Dia, em setembro de 2006. Aqui, no entanto, está com livre adaptação do próprio autor Fernando Canto.

ção e tino profissional, como fazem o professor Fernando Rodrigues e o historiador Edgar de Paula Rodrigues ao publicar trabalhos de relevância para a História local. Enquanto isso nossa cidade sofre com o desamor insofismável daqueles que acham que lhe conhecem a vida, mas são os próprios guardiões daquilo que guardam como tesouro, os mesmos que lhe roubam, já dizia Sêneca. Imagine-se o que não se furtou de documentos durante o período de transição de Território a Estado. Desde o ano de 2001 venho alertando o poder público e quem de direito a montar comissão para os festejos de 250 anos de fundação da antiga vila de Macapá para 2008, visando promover nossa cidade no mundo inteiro. Esse preparo deve envolver escolas municipais e estaduais, clubes de serviço e associações de moradores, prefeitura e governo e, inclusive, grupos e organizações de migrantes de todo o Brasil que escolheram nossa terra para viver e criar seus filhos. Contatos com as ilhas de Funchal e Açores (territórios portugueses) devem ser feitos agora, dada a necessidade de lembrar que foram os açorianos os primeiros colonos enviados para cá em 1751. Eles que nos povoaram e trouxeram, entre outras coisas, suas festas religiosas como a do Divino Espírito Santo que depois se incorporaria ao marabaixo dos negros escravos. Lembro também que será preciso criar monumentos, concursos artísticos, históricos e literários para despertar mais no seio da juventude o amor e o poder de crítica em relação à cidade. Quem sabe não surgirão sinfonias que podem enriquecer a música brasileira um pouco mais, ou obra literária de grande valor. E paralelo a isso venham se discutir grandes problemas urbanos como o trânsito, os transportes coletivos, a aplicação do código de posturas, impostos, migração e outros temas que representem possibilidades de melhoramento da vida social²¹.

21. Nenhuma das sugestões acima foi acatada pela PMM, que preferiu juntamente como Governo do Estado, investir apenas no carnaval do Rio de Janeiro, onde a Escola de Samba Beija Flor de Nilópolis desfilou e sagrou-se campeã com o enredo "Maca-Paba e o Equinócio Solar", homenageando Macapá nos seus 250 anos de fundação.

A reflexão contida no relato acima contém, na minha compreensão, um teor de advertência, afirmando que, ainda hoje, pouco se pensa e se reflete sobre as implicações do sumiço e transplante de documentos pertencentes àquela região na memória, no sentimento e na compreensão histórica sobre esta região do Brasil.

Recém-criadas, as instituições públicas vêm se tornando parte da paisagem da cidade de Macapá a partir do ano de 1988, quando da criação do estado. As instituições: Instituto Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN)²², com sua sede na Fortaleza de São José de Macapá e o Instituto Histórico, artístico e cultural do Município de Macapá e o IEPA, vêm minimizando estas dificuldades e aos poucos articulam ações para que este patrimônio seja inventariado e cuidado conforme os padrões estipulados para manter o patrimônio cultural do estado e da cidade de Macapá. Para Silva (2014), esta dificuldade também se apresenta quando as pessoas são “alijadas do processo de gestão dos recursos arqueológicos, as comunidades são postas em posição externa, quando muitos recebem informações sobre o seu próprio patrimônio” (p. 10).

Diante dessas três situações pontuadas pelos pesquisadores do IEPA que só conheciam os artefatos culturais do Amapá pelas exposições de peças no exterior, a inserção recente do governo para institucionalmente catalogar e manter os bens culturais no estado do Amapá, bem como a participação das comunidades locais no conhecimento e na preservação de tais bens culturais, reitera o que o relato acima transcrito revelou. A inoperância de gestores ligados ao setor histórico, cultural e artístico, sobretudo a não participação das comunidades, é percebida na pesquisa de Silva (2014) e revela que muitos projetos com a preocupação com os bens culturais foram extintos,

22. Pelo Decreto 6.844 assinado em 07 de maio de 2009 em âmbito estadual o IPHAN oficialmente passa a gerenciar e a supervisionar tecnicamente na área da jurisdição. O tombamento de bens culturais de natureza material e as de registro de bens culturais de natureza imaterial do estado do Amapá/AP. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/316>

muitas peças arqueológicas são contrabandeadas ou estão fora do estado ou se perderam.

A preocupação sobre os bens culturais da região do Amapá, no que diz respeito às peças arqueológicas, que de algum modo não fazem parte do cotidiano das pessoas, se estende aos bens culturais que estão na área urbana da cidade de Macapá, no passado recente e atualmente. Prédios históricos e espaços públicos aos poucos vão sendo derrubados e extintos, respectivamente. E, nestes casos, não é difícil que isto gere ressentimentos sobre estas perdas, tanto das pessoas com as quais converso no ambiente profissional quanto em matérias de jornal.

O título da matéria do Jornal do Dia, sinaliza um misto de denúncia e preocupação: **Macapá a um passo de perder suas referências históricas e culturais.**²³ A matéria emite opiniões diversificadas sobre os bens históricos e culturais da cidade, especialmente no que se refere à arquitetura. São pesquisadores, conselheiros municipais do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural do município de Macapá e pessoas que no seu cotidiano vivem a cidade. Todos de algum modo se ressentem com perdas consideráveis acerca dos bens culturais que a cidade um dia ofertou, e hoje, por esquecimento ou descaso em relação as políticas públicas mais efetivas, ou mesmo interesse da população, a matéria indica que estes bens já não existem mais.

A matéria considera que este esquecimento ou estado de alheamento ao patrimônio cultural da cidade, para alguns pode, ou já intensificou, o desmoronamento das percepções, a indiferença em relação à pertença do lugar e às referências culturais e o esquecimento, talvez o desconhecimento, da história do lugar.

Devo ponderar que acredito que os espaços de convívio entre a experiência e a memória podem ocorrer através do reconhecimento

23. Em recente artigo para o Jornal do Dia, Jornal de circulação semanal na capital do estado do Amapá, revela a preocupação com o patrimônio histórico e cultural da região de Macapá a um passo de perder referências históricas e culturais. Ver: <http://www.jdia.com.br/portal/index.php/cidade/5633>.

das referências que os indivíduos continuamente fazem uso em toda a trajetória de vida, ressignificando as experiências com o patrimônio cultural da cidade, mas que remete tão somente à exclusividade de edificações e artefatos palpáveis e arquitetônicos. As pessoas e sua memória com o lugar e as referências de outros, o ouvir e sentir as histórias vividas e ouvidas, também são referências para pensar a cidade. Nesta compreensão, especialmente no que diz respeito a minha questão de tese, considero que bens imateriais, aqueles que intuem e versam sobre o sensorial, as visualidades e o visual emprestam sua plasticidade, graficalidades e imagética às produções artísticas, ações comunicacionais que pintam contornam e que se espalham pelos cantos da cidade.

A crítica que Silva (2014) faz, e com a qual concordo, remete à pesquisa que realizei sobre as produções artísticas que encontrei na cidade de Macapá como possíveis narrativas para discutir e construir um espaço público que discuta também o privado. Ou seja, as produções artísticas como narrativas discutem a vida na Amazônia e sendo elas expressões da experiência, das vivências sobre o lugar, instigam diferentes relações com os cidadãos, encontrando e inventando modos de intervir e fazer a cidade. É necessário considerar tais percepções sobre esta feitura da cidade e, acima de tudo, sobre a relação que os cidadãos têm com o espaço e o tempo mediado pela experiência para além das estruturas física e patrimoniais. A autora argumenta sobre esta questão elaborando uma crítica ácida quando sinaliza que é possível outra postura política voltada para as sensibilidades culturais dos sujeitos para rearticular percepções e sentimentos interagindo efetivamente com a cidade.

A crítica, portanto, é sobre a não participação dos sujeitos e das comunidades locais nas decisões de planos institucionais que esquematizam propostas de melhorias para a cidade e que repercutem nas formas de ver a cidade. Em suas palavras:

(...) lógica da velha política patrimonial conduzida e protagonizada pelo Estado. Política essa que afasta da sociedade a possibilidade de viver a vinculação entre cultura e cidadania e perpetua estratégias de gestão incompatíveis com a pluralidade e diversidade cultural brasileira. (SILVA, op. cit, p.10)

Penso que estas considerações sobre os sujeitos e a comunidade local sinalizam e nos fazem perceber que há outras maneiras de se relacionar e perceber a cidade. Estas outras formas de relação com a cidade, em que a subjetividade explode nas percepções para este estudo, congregando arte e a experiência com a cidade, abre-se, então, uma chave de reflexão para pensarmos acerca da participação dos sujeitos sociais no espaço cotidiano das cidades, onde ações e subjetividades se tecem, em locais de fluxos e dinâmicas em circuitos e conexões colaborativas.

Desse modo, foi impreterível a necessidade de perceber outras formas de ter contato com os bens imateriais produzidos pelos sujeitos ordinários, aqueles sujeitos praticantes do dia a dia, como nos lembra de Certeau (2005). Compreender que é no cotidiano da vida, nas experiências corriqueiras do dia a dia, em suas táticas mais inventivas e engenhosas, que esses sujeitos falam, sentem, vivem e fazem o seu local. Suponho que sejamos nós esses sujeitos, artistas que ocupam as ruas da cidade, com suas performances estéticas, desenhos distribuídos e colados nos muros, grafites, fotografias, implicados de sentidos que criam modos próprios de se entender como agentes criadores da vida coletiva urbana.

As instituições culturais em Macapá, embora tenham espaços físicos com mínima estrutura e um parco material de acervo histórico e artístico, dão a perceber que seus projetos de alcance educacional para a comunidade amapaense em geral ainda têm pouca expressividade na dinâmica da cidade. Estas críticas, eu as faço a partir do fato de que muitas vezes tentei me aproximar dessas instituições, tanto

como professora quanto como visitante, e além das portas fechadas nas instituições a que procurei acesso, a falta de informação sobre o lugar e a história do local foram sentidas.

As dificuldades que alguns alunos enfrentaram nas tentativas de circular por estes ambientes, quando da necessidade de fazer trabalhos de pesquisa e estágios institucionais solicitados por uma disciplina que ministrou na UNIFAP, mostra como são similares.

A procura pelas instituições que trabalham com o patrimônio histórico, artístico e cultural do estado do Amapá tem ainda muito que organizar para que suas projeções, finalidades e projetos possam ser melhores aproveitadas, seja pelos indivíduos que lá vivem ou pelos que visitam a cidade do meio do mundo²⁴.

As instituições oficiais têm uma importância considerável em uma cidade. Contudo, constatei em diferentes momentos que em Macapá muitas delas passam dias a fio fechadas e quando abrem têm um pouco de trabalho no sentido de envolver os cidadãos; além de que a sua gestão institucional pouco é divulgada.

Esta sensação foi vivenciada por mim quando fui solicitada por uma professora da disciplina Tópicos Avançados em Teoria Sociológica, cursada no Programa de Sociologia, a ver a cidade de Macapá por dentro²⁵. Ou seja, conhecer as instituições da cidade, quais eram, o que faziam e onde estavam localizadas. Consistia também em saber sobre sua história, fundadores e funções. No que diz respeito às funções, eu desejava saber sobre atividades e projetos que as instituições promoveriam para a interação com os indivíduos. Com este intuito, eu desejava voltar à instituição em outro momento

24. Este termo A cidade do Meio do Mundo é o slogan cunhado pela Secretaria de Turismo do Amapá para estimular a visita à região. Por ser a cidade de Macapá cortada pela linha imaginária do Equador onde ocorre visivelmente o fenômeno do equinócio. O equinócio acontece em março e em setembro. O fenômeno marca o momento em que o dia e a noite têm a mesma duração (12 horas).

25. Este momento foi uma atividade realizada na disciplina: Tópicos Avançados em Teoria Sociológica ofertada em dezembro de 2015 no Programa de Pós-graduação em Sociologia - DINTER UFC/ UNIFAP.

para que pudesse levar os alunos da UNIFAP para também conhecer as instituições.

Lembro que tal atividade foi torturante, pois além de encontrar as portas fechadas de algumas instituições, a dificuldade em saber onde algumas estavam localizadas, e sem nem saber como procurá-las, eu me tornava alheia à cidade, apesar de morar e viver na cidade de Macapá por mais de uma década.

Desse aprendizado, o que vivenciei além do sentimento de frustração e impotência em não possuir mobilidade pela cidade, foi o impulso para fortalecer a necessidade de pesquisar o fazer da cidade pelos sujeitos que vivem neste espaço. E mesmo me percebendo como estrangeira numa cidade aparentemente pequena e próxima, remato esta questão vislumbrando que o meu trabalho de investigação pode configurar-se como um terreno privilegiado de análises e questionamentos de uma possível construção do fazer a história da cultura amapaense por meio de outras percepções de conhecer, acessar e viver a cidade.

Compreender o universo cultural desta cidade instiga minhas reflexões há muito tempo. Embora não seja “nativa” deste espaço, assim como outros ‘amazônidas’, cultivo uma estreita ligação com esta cultura, uma cultura de profundas relações com a natureza, numa relação afetiva que está presente no imaginário coletivo com suas crenças e costumes populares. Nesse sentido, presenciar performances artísticas num contexto particular da Amazônia me surpreendeu. Não o acontecimento em si, mas a constatação de que há artistas e uma produção relevante na cidade²⁶.

26. Os artistas da cidade de Macapá embora não tenham projeção nacional conforme as características do sistema da arte, mesmo possuindo coletivos que em algum momento alcançaram visibilidade nacional, os atuais coletivos atuantes na cidade de Macapá com intensa produção artística urbana, - alguns estão desativados e outros não alcançaram um status considerado pelos críticos e historiadores da arte contemporânea, não são vistos, ou talvez, considerados ainda como fonte de transformação e sociabilidades entre os indivíduos. Não há uma pesquisa expressiva que trate do assunto em dissertações e teses, pois a Universidade Federal do Amapá não possui pós-graduação com a linha ar-

O encontro com as produções artísticas e com os jovens que apresentam estas produções na cidade, tendo em perspectiva as experiências singulares na Amazônia, de algum modo provoca-me a pensar sobre a dissolução de fronteiras entre a arte e a vida, por serem ações que comunicam e se orientam pelo inconsciente estético (RANCIÈRE, 2009) que “viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde pelo labirinto do eu” (p, 38). Para Rancière o artista “recolhe vestígios, exuma fosséis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história” (Idem).

Este conjunto de acontecimentos históricos, posição geográfica e as intervenções urbanas na cidade, molduradas pelas produções estéticas realizadas por jovens artistas da cidade de Macapá, faz com que o Amapá possua uma história particular, como é o caso da relação com o rio, dependente tanto da sua ecologia quanto da vida econômica local. Percebo este conjunto como parte de um processo de formação de cidade que em momentos pontuais reverberam na vida cultural e na construção de imaginários que vão fazendo em processos contínuos a cidade em que se vive.²⁷

Desse modo a cidade não é um bem a ser descrito e sim um bem simbólico para pensar as relações de interação e feitura do espaço. Fazer o espaço é considerar as temporalidades do vivido em suas diversidades, experimentadas pela trajetória de cada um, como fazedores e experimentadores da rua. E de igual modo estranhar sobre o que vemos e como vemos em seus territórios. Assim, as discussões sobre o imaginá-

tística e estética. Há, contudo vários Trabalhos de Conclusão de Curso, tanto nas Artes Visuais quanto na Arquitetura.

27. Manuel Arruda revela um panorama dos discursos para a ocupação da Amazônia via processo de internacionalização do capital bem como a consolidação do capital estrangeiro desse o fim da II Guerra Mundial. Despontando no Governo de Getúlio Vargas de 1930/45 e 1950/54. (ARRUDA, 1979, 39). Onde foi construída uma cidade Por Henry Ford no meio da floresta, como também é o caso da ICOMI no estado do Amapá, que explorou seu minério por 50 anos deixando problemas socioambientais gravíssimos e ainda a abertura da Zona Franca de Manaus em 1956 que o autor assinala como a invasão estrangeira da Amazônia. A companhia Jari Florestal ocupa “3, 7 milhões de acres de terra (metade da Holanda), ao longo dos rios Jari e Peru, no território Federal de Amapá” (p. 43) no ano de 1967 a 1980.

rio e o simbólico passam pelas intervenções artísticas que observei na cidade de Macapá. Sua intensidade e sua presença nas ruas têm algo a dizer, e compreender o que dizem e o que fazem talvez seja o meu desafio; refletir sobre ações artísticas, públicas, em uma cidade da Amazônia.

Este ponto geográfico, o Amapá²⁸, para alguns pouco conhecido, constitui-se de um espaço híbrido em permanente processo de negociação. A cada projeto elaborado, políticas públicas institucionalizadas e ações particulares dos sujeitos, e educativas - em sua forma ampliada - merecem ser discutidas com mais precisão e visibilidade. É nesta aventura de conhecer o Amapá, sobretudo na posição reflexiva que a pesquisa se orientou em espaços urbanos labirínticos onde circulam caboclos, indígenas, migrantes e artistas. Olhar para as produções artísticas em meio a tanta diversidade e o fluxo instigante da cidade, dos acontecimentos que estas ações extraordinárias provocaram juntou-se ao desejo de compreender o que querem e o que dizem as ações e produções artísticas no espaço urbano da cidade de Macapá. Foram observações, acompanhamentos e reflexões sobre estas ações artísticas: performances que ganharam ruas, muros, praças, esquinas, prédios abandonados, terrenos baldios da cidade e barcos na aventura sedutora de vislumbre de experiências singularidades de uma estética do cotidiano colada pela percepção, sonoridade, visualidades e imaginários vivenciados com a Amazônia.²⁹

28. Nos últimos anos a cidade de Macapá tem sido muito discutida em um bom número de trabalhos acadêmicos e científicos. A diversidade destes trabalhos ainda não teve a dimensão e absorção por parte do poder público quanto ao aproveitamento de todo este material em favor da real perspectiva de desenvolvimento. As discussões empreendidas pelos artigos estão limitadas a *blogs* e a jornais de circulação local/regional. Entre muitas questões e pesquisas que estão por ser realizadas, ou mesmo as que foram realizadas, colocam em evidência a concentração da maior parte da população do estado do Amapá na capital Macapá sendo este espaço abrigo de migrantes e de estruturação urbana. Macapá irá completar em fevereiro de 2014 255 anos de fundação, evolução urbana só ocorre com maior propriedade após a criação do Território Federal do Amapá no ano de 1943, muito tempo à cidade ficou na inércia por parte dos governantes do estado do Pará. <http://amapaempaz.blogspot.com.br/2013/01/artigo-do-professor-jose-alberto-tostes.html>.

29. Esta dimensão é quase ausente nas discussões do sistema oficial das artes visuais. Contudo, algumas ações institucionais vêm aos poucos fomentando reflexões sobre as ações artísticas ocorridas

1.2 ATELIÊ DE RUA, APROXIMAÇÕES E PERCEPÇÕES INVESTIGATIVAS. MUNDOS DA ARTE

A compreensão do conceito de redes discutido por Becker (1999) me ajudou a perceber com mais profundidade as relações existentes no ambiente da arte em que a minha pesquisa vem sendo realizada. Para o autor, obras de arte sucedem de ações colaborativas, onde as experiências e os saberes de quem as produz se mesclam e criam universos sociais artísticos particulares de um pensamento que intui sobre formas e modos de expressão do fazer na arte. Ele censura a influência que exerce a sociologia da arte ao estabelecer métodos definidores do que é arte ou não e, desta forma, apoia-se por um enfoque alternativo, resultante das sociologias do trabalho e da ação coletiva. Sua crítica lista quais seriam as atividades indispensáveis ao movimento dos mundos da arte, sugere as combinações comuns que possibilitam os intercâmbios entre os participantes e observa as concepções artísticas que movimentam os mundos da arte contemporâneos dando a ele uma aparência diferenciada e expressiva.

A posição do autor em definir a obra de arte como fruto do coletivo, dos que participaram na ação, contribuindo com sua realização (BECKER, 2010). Para o autor: “E devido a cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir, (p.27)”, portanto as ações artísticas nas sociedades complexas resultam dos modos de vida e de seus cotidianos. Ele admite ser as questões sociais advindas da contradição do trabalho, um ângulo pertinente da vida contemporânea em suas diferentes dimensões, como diz sua abordagem artística demanda de uma “sociologia das ocupações aplicada ao trabalho artístico”, demonstrando que a arte é “o trabalho que algumas pessoas fazem, preocupando-se mais com os padrões de cooperação entre as pessoas que

no âmbito urbano é o caso do Itaú cultural (<http://novo.itaucultural.org.br/imprensa/macapa-encer-ra-serie-de-workshop-do-rumos-itaucultural-artes-visuais/>) e o Núcleo de pesquisa de fotografia da Universidade Federal do Amapá. (<https://nucleodefotografiacontemporanea.wordpress.com/>)

fazem as obras do que com as próprias obras ou com aqueles definidos convencionalmente como seus criadores” (Becker 2010). Então a arte seria uma atividade de cooperação entre pessoas que trabalham simultaneamente e deliberaram sobre questões que essencialmente brotam dos desacordos e agitações entre posições e interesses diversos. Assim, obras de arte passam a existir e se conservam como forma de memória para que outras pessoas as vejam, leiam e venham a intervir no mundo. Logo, as obras de arte, como invenções coletivas das atividades de indivíduos integrados por projetos comuns, consideram a vivência de redes de relações interpessoais que se ampliam no tempo histórico e no espaço social e ganham nas partilhas simbólicas o nome distintivo de mundos sociais.

A organização ou as produções artísticas não surgem do nada ou da neutralidade ou mesmo do desinteresse. Ao contrário, há uma relação forte com o tempo e com o espaço em que se vive com a colaboração e uma interdependência com as pessoas.

Neste sentido, a compreensão de mundos da arte de Becker (2010) não vê que as produções artísticas e artefatos culturais se expliquem por si sós. O autor aponta que interpretações que indicam um conjunto alternativo de causas, remotas ou próximas, para a existência das produções artísticas por fatores que as antecedem e contextualizam é uma tarefa interpretativo-valorativa que compete aos estetas. Ao observar o campo as relações encontradas eram bem diferentes daquelas que individualmente ou coletivamente “estudam as premissas e os argumentos que as pessoas usam para justificar a classificação de coisas e atividades como ‘belas’, ‘artísticas’, ‘arte’, não arte’, ‘boa arte’, arte má’ e assim por diante” (p. 131). Nas falas de meu interlocutores: “Não realizo as ações artísticas sozinho (a)”, foi a que mais ouvi. Isso demonstra claramente que a relação entre os sujeitos se dá de maneira compartilhada; para que a obra se efetive e exista passa necessariamente por uma rede de relações que ajudam a torná-la possível. Outra consideração é de que além dessa rede de relações com-

partilhadas de amigos e interessados em artes na cidade de Macapá, o aspecto financeiro não está atrelado, necessariamente, a uma instituição específica. Os artistas, em sua maioria, se não todos, são quem patrocina suas ações estéticas e artefatos artísticos³⁰.

A intenção da pesquisa vem ao encontro do posicionamento de Becker no argumento de que as produções artísticas são e, portanto as enxerguei como fenômenos visuais que estimulavam experiências extraordinárias com o espaço em que eram apresentados. Ou seja, o desinteresse por mérito artístico e estético do qual estamos acostumados a compreender os artefatos culturais voltou para as redes sensoriais de partilhas de experiências dos produtores de arte e sua interação comunicativa com os cidadãos. Esta postura, tanto epistemológica quanto metodológica, penso eu, tem ganhos significativos na compreensão dos sentidos atribuídos à dimensão sensível dos sujeitos a qual se vincula ao posicionamento de Gell (2009) quando este se preocupa em propor uma antropologia da arte que considere que “objetos de arte é uma matriz de relações que ela está inserida. Não tem uma natureza intrínseca independente do contexto relacional” (p. 253).

Por meio das perspectivas destacadas pelos autores para que a existência e o estudo do objeto artístico ocorra é possível enxergar as redes de redes colaborativas e relacionais desse processo. Assim as experiências e as trajetórias dos produtores de arte emprestam na elaboração de suas produções artísticas indícios de como as vidas com a cidade se organiza, narrando o cotidiano e produzindo a existência sócio cultural individual e coletiva. O que resulta dessa mescla de ideias é que a produção artística é uma ação social relacional e emer-

30. Nesta pesquisa e nas ações artísticas que acompanhei na cidade apenas uma ação teve ligação com uma instituição promotora de recursos financeiros, Porém a artista não recebeu incentivos financeiros para a produção dos seus desenhos. Eles já estavam prontos. Contudo não cheguei a discutir este aspecto com esta interlocutora. Nas demais que aqui descrevo nesta tese todos os recursos foram bancados pelos artistas e compartilhados por amigos.

ge das circunstâncias, trocas e colaborações inscritas nas subjetividades que convergem em percepções, referências, interesses e paixões que plasmam os mundos da arte e sociais.

No contexto que realizei a pesquisa o fator partilha e as colaboração entre os sujeitos que produzem e realizam ações artísticas na cidade foram fundamentais, pois para existir uns necessitavam dos outros. E mesmo sofrendo diversos preconceitos sobre sua intervenção no espaço urbanos, eles buscam na ideia de transformação e responsabilidade com sua terra a condução para a realização de suas intervenções como evidenciou uma interlocutora: “nascemos e moramos aqui, e prevalente, morreremos nesta cidade, o que faremos para cuidar desse lugar?” Este questionamento não só busca uma responsabilidade social crítica, mas indica a necessidade de interação mais efetiva com o outro no espaço da cidade. Para os interlocutores este meio de interação se dá através dessas ações e intervenções artísticas no espaço urbano.

As intervenções e produções artísticas que acompanhei na cidade de Macapá para muitos se configuram como um cenário cultural simbólico que se coloca sob a égide da arte contemporânea. Embora não sejam assim consideradas pelos setores institucionais, por alguns segmentos de artistas da comunidade em geral da cidade desde o ano de 2000, elas, desde então, frequentemente circulam e intervêm no espaço da cidade. A respeito dessa afirmativa apresentarei e discutirei em outro parágrafo, na sequência do texto, alguns episódios que indicam ou insinuam pontos de tensão existentes em relação aos desconfortos que os artistas tiveram em apresentar suas ações artísticas no espaço da cidade de Macapá.

Mesmo sabendo que a arte tem intenções e enunciações comunicativas e simbólicas, além de ser instrumento de registro histórico, ela pode ser pensada como o lugar da sociabilidade, da resistência e da liberdade. Estas ideias vêm ao encontro de que as produções artísticas por serem provocadoras de experiências extraordinárias são tam-

bém momentos de “tomada de voz”. E, ainda abre espaço de agência dos sujeitos, seja no processo de existência individual quanto no coletivo³¹, sobretudo quando vê as ações artísticas, objetos de arte e as imagens, como articuladoras de posicionamentos interpretativos diversos.

Mesquita (2011) considera que estes espaços possíveis de agenciamentos, uma vez que os artistas “tomados de voz” se expressam e agem através da produção artística, se efetivam com a “reinvenção de outras formas de emancipação do sujeito, de uma necessidade de produzir coalizões entre posicionamentos éticos e estéticos” (p.15) e não apenas assegurados por uma politização da arte. Martins (2010) aprofunda colocando que não há como prever e determinar modo corretos de apreender uma interpretação artística até por que segundo o autor: “Assim como acontece com as experiências subjetivas e práticas culturais dos indivíduos, o significado dos objetos e imagens artísticos é instável e, portanto, suscetível a mudanças” (p. 32).

Os argumentos dos autores Mesquita (2011) e Martins (2010) colocam em seus posicionamentos que é preciso reconsiderar as formas canônicas de ver e estudar as artes visuais, simbólicas, artefatos visuais entre outras nomenclaturas pelas quais reconhecemos a esfera artística. Estas proposições ampliam a visão de estudo e compreensão da arte no sentido de ficarmos atentos:

Para o fato de que como artefatos culturais, arte e imagem estão vestidas e revestidas por ideias e pontos de vista coletivos e individuais, por interesses profissionais, pedagógicos comerciais carregados de valorações preconceitos e sotaques estranhos, muitas vezes estrangeiros (MARTINS, 2010, p. 30).

31. A perspectiva da Cultura Visual é um dos aportes teóricos que ver na interpretação das imagens uma possibilidade real de conquista desse espaço de liberdade.

O Esclarecimento do autor, considerando que há muitas interferências sobre como entendemos esta dimensão simbólica, alia-se à discussão do início do século passado, quando Franz Boas destacou o entendimento de que a arte como expressão simbólica além de instrumento de registro entre a experiência e o imaginário da cultura de muitos povos, foi chamada de arte primitiva. Estas percepções mesmo que ainda desqualifiquem e depreciem alguns artefatos, no meu ponto de vista impulsionam uma liberdade no fazer poético social e artístico para além das classificações e rótulos, pois as memórias, desejos e percepções do vivido, não podem ser só utilitários colocados sob o invólucro do primitivo, mas cabe uma interpretação plural, diversificada e nem sempre única.

Neste sentido, ouvir a trajetória dos artistas e compreender suas redes de relações é muito mais que catalogar ou inventariar. Os registros estão nas trajetórias dos indivíduos, nas suas recordações por vezes poetizada na escrita e visualmente relacionada a artistas da região e de outros que por ali passaram, visitaram, ficaram e se foram. O caso da artista Katie Van Scherpenberg ³² é muito emblemático, pois ao

32. Katie van Scherpenberg Mildrid Catharina van Scherpenberg (1940-) nasceu em São Paulo. Passou parte de sua infância na Inglaterra, retornando ao Brasil com sua família em 1946. Estudou na Inglaterra de 1953 a 1957. Seu pai resolveu, depois de um tempo no Brasil, radicar-se no Amapá na Ilha de Santana. **Katie** estudou pintura no Rio de Janeiro com Catherina Bavatelli (1958-1960). Entre 1961 e 1963, aperfeiçou-se na Academia de Belas Artes de Munique, onde estudou escultura com George Brenninger e, em Salzburgo, Áustria aprofundou-se em aquarela com Oskar Kokoschka. Entre 1963 e 1964 morou em Nova York. Ao retornar ao Brasil, fez o curso de gravura no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Casou-se em 1964 e teve uma filha em 1965. Em 1967, após a separação, morou na ilha de Santana até 1973 quando retornou definitivamente ao Rio de Janeiro. Em 1971, morreu seu pai e **Katie** fez seu sepultamento nas margens do Rio Amazonas, local escolhido por ele para morar nos últimos 20 anos. **Katie** é uma reconhecida artista no Brasil e no exterior tendo participado de inúmeras exposições em galerias e instituições culturais e museus. Participou das Bienais de São Paulo e do Merco Sul. Suas obras estão distribuídas em diversos museus e coleções do mundo. Katie tem uma extensa atividade didática como professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e de diferentes Universidades no Brasil e no exterior. O Workshop sobre Materiais é uma marca pessoal e por ele já passaram centenas de alunos. A artista vive e trabalha no Rio de Janeiro. Pinturas, gravuras, fotografias e intervenções são seus meios mais utilizados. <http://arteseanp.blogspot.com.br/2012/08/katie-van-scherpenberg.html>

morar por algum tempo na região ela deixou-se impregnar pelas singularidades da vida local e expressou-as em suas produções artísticas.

Porém, todo este acervo produzido em vários períodos da história do Amapá e da cidade de Macapá, não tem um registro em suas instituições culturais e científicas, embora os esforços de alguns indivíduos que particularmente se ocupam da tarefa de promover, registrar e divulgar a expressão artística da cidade³³. Os registros e as discussões sobre a cidade, em especial sobre a cultura do Amapá, têm mais sistematização na área de historiadores e pesquisadores de outras regiões com o respaldo da visualidade Amazônica³⁴.

Embora as obras de arte e sua identificação e projeção artística não estejam amplamente catalogadas como em alguns estados da Região Norte do Brasil, há uma diversidade de expressões artísticas instituídas em espaços oficiais e galerias improvisadas na cidade de Macapá.

As instituições que se esforçam para expor estas produções na cidade de Macapá e alguns outros municípios do estado do Amapá, mesmo que não se enquadrem ou se ajustem à demanda específica de curadores, críticos e galeristas de arte, e museólogos³⁵, que exigem um padrão para apresentações de obras de arte, os exemplos a seguir 'arranjam' e se esforçam para preencher a ausência de lugares específicos para abrigar obras de arte e artefatos estéticos condizentes com a importância dos mesmos. A galeria do SESC local e a galeria do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNIFAP são exemplos desses esforços. Temos ainda um espaço considerável de exposição no monu-

33. A pesquisa de Fernando Canto (2014), intitulada: *Vertentes discursivas da Fortaleza de São José de Macapá: das cartas dos construtores as transformações e apropriações simbólicas contemporâneas*, expõe que a produção artística na expressão das artes visuais se destacou para registrar a vida cotidiana dos amapaenses, desde a fundação da vila de São José de Macapá/AP aos dias atuais. Este estudo coloca em relevo as representações e apropriações do maior símbolo imagético da cidade que é a Fortaleza de São José de Macapá.

34. Visita à exposição *Pororoca com Paulo Herkenhoff - Arte: História, Crítica e Curadoria* (PUC/SP) - <https://www.youtube.com/watch?v=R6r6DjiNY6g>

35. http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p_museologia.pdf

mento Marco Zero do Equador, Museu Sacaca, Centro de Artes Cândido Portinari e um espaço na Fortaleza de São José de Macapá.

Reconhecidamente como parte do patrimônio visual e artístico da cidade as obras de arte, especialmente a linguagem da pintura que remonta à historicidade das artes plásticas da cidade de Macapá, estão com colecionadores particulares e nos espaços públicos da cidade, como é o caso da sede do governo do estado, Assembleia Legislativa, Ministério Público, Aeroporto Internacional de Macapá - Alberto Alcolumbre³⁶ e Escola Franco Amapaense³⁷.

Os órgãos públicos do Estado do Amapá especialmente ligados a educação, tais como escolas e biblioteca pública, também possuem um acervo desse patrimônio plástico e estético que compõe a visualidade e o imaginário da história do estado e da cidade de Macapá. Este patrimônio exposto na linguagem poética, abstrata, realista ou figurativa, se compõe de obras dispostas em espaços abertos e públicos, que perduram por algum tempo e ao passar dos anos são conservadas em precárias condições, faltando momentos de preservação e restauração de tal patrimônio, conforme elucidado no subitem anterior. Essas obras têm escalas imensas e são de alguns artistas expressivos da cidade de Macapá, realizadores de pinturas e desenhos nos prédios públicos, no estilo muralista, como é o caso do Painel no Teatro das Bacabeiras³⁸.

Em que pesem as novas formas de expressão artística na cidade de Macapá, embora participando efetivamente com apresentações esté-

36. <http://porta-retrato-ap.blogspot.com.br/2010/07/0-artista-r-peixe.html>

37. O interior do Centro Cultural abriga um painel em mosaico de um dos principais artistas plásticos do Amapá, Dekko Matos, que, através da obra em pastilhas, confere ao espaço uma beleza extravagante, correspondente à expressão estética muito própria da região. <http://mosaicodobrasil.tripod.com/idi161.html>.

38. Com já dito anteriormente os registros das obras artísticas, embora estejam em espaços privados a INTERNET tornou-se um veículo potente para divulgar e informar acerca da produção artística amapaense. É o caso do blog de um produtor cultural da cidade que dinamiza um blog atento para tais questões artísticas da cidade de Macapá e o Estado do Amapá. <http://www.fernando-canto.blogspot.com.br/>

ticas no espaço urbano da cidade como performances lambe-lambe, grafite, instalações entre outras expressões, os artistas visuais não têm incentivos financeiros para fazer e executar suas produções. Como dito anteriormente, todos os artistas visuais que acompanhei na cidade de Macapá para fazer e manter suas produções se valem de recursos próprios. Inclua-se neste fazer: viagens para divulgar seus trabalhos e acolhimento a outros artistas que vêm a cidade para trocas de experiências, Outra questão que evidencia que estas ações artísticas não são percebidas pela comunidade em geral como sendo um movimento artístico estético, foi a participação de uma de minhas interlocutoras no evento da parada gay na cidade de Macapá, quando a *performer* foi hostilizada e solicitada a se retirar do evento pelos seus organizadores³⁹.

Outro episódio ocorrido recentemente na cidade, e que é similar ao mencionado do parágrafo anterior, diz respeito à ação artística nestes moldes não convencionais que fogem ao que as pessoas estão acostumadas a entender como arte e ocorreu em agosto de 2015. No evento organizado por três interlocutores da pesquisa, intitulado Corpus Urbes, um *performer* foi levado à delegacia de polícia da cidade para dar explicações sobre sua ação performática. Este episódio indica que além da não compreensão da ação artística, considera-se que tais ações, não convencionais, são tratadas como ‘ofensivas’ para a sociedade, sendo a polícia o mediador para restituir a ordem social.⁴⁰

Oportunamente, em uma conversa com uma das interlocutoras da pesquisa e participante desse evento, ela me relatou a preocupação em expor sua produção uma vez que a discussão que ela trazia estava vinculada às questões da exploração do corpo da mulher como objeto

39. Com o título Brasil mostra tu cara, a performer participou do evento organizado pelo movimento social gay LGBT (FALGBT) na cidade de Macapá no mês de setembro de 2015. <https://opiniaosobrearte.wordpress.com/2015/08/31/brasil-tira-a-tua-mascara-mapige-gemaque/>

40. <https://www.facebook.com/Corpus-Urbis-1559841504277310/timeline/> - Acesso em 10/09/2015

para o consumo. Esta produção trazia um corpo feminino despido. A sugestão dos organizadores, segundo ela para evitar problemas com a comunidade, seria “elaborar uma defesa jurídica, ou procurar fundamentos que a resguardasse sobre a condição de que aquela imagem era uma obra de arte”.

Imagem 2 – Consome-se



Fonte: Imagem cedida pela artista - Acervo da Pesquisa.

Os acontecimentos relatados acima revelam que estas formas de produção estética na cidade de Macapá são percebidas ainda à margem das atividades artísticas que ocorrem sem patrocínio institucional que ocorrem no cotidiano da cidade. Estes fatos sinalizam o fosso que separa estas ações do campo legitimado da arte e que ainda precisam da autorização das instituições públicas para atestar que aquelas atividades tem um teor artístico e estético. Ou seja, estas intervenções urbanas não convencionais precisam ser legitimadas, e eu desconfio que para ser aceita como parte do campo da arte, necessita ser legitimada pelos legisladores do sistema moderno de arte.

Recentemente, e de igual modo quase sem registro pelas instituições culturais e científicas do estado, as ações artísticas contemporâneas da cidade de Macapá tiveram um expressivo movimento iniciado no ano de 2000, classificado pela circulação e expressão das linguagens contemporâneas. Entre a movimentação e a efervescência dessas ações, o que chama a atenção é a forma como os artistas se organizam e se relacionam com sua produção artística. O surgimento de coletivos possivelmente tenha sido uma das maiores transformações nas formas de pensar sobre as dinâmicas da cidade e suas questões de mobilidade, historicidade, estética e o agir artístico contemporâneo. Os coletivos na cidade de Macapá se reuniram com uma proposta de discutir e refletir sobre o cotidiano da cidade e questões mais abrangentes da Amazônia. Entre estes coletivos, apesar de hoje não terem expandido suas ações, nem permanecido ativos nos dias atuais, o coletivo URUCUM⁴¹ teve grande repercussão na cidade de Macapá e foi citado no dossiê artístico que circulou pela WEB⁴². Suas intervenções urbanas, com uma mistura de arte e política, trouxe uma nova atmosfera para as artes visuais no cenário contemporâneo do Amapá.

Outras iniciativas, como o coletivo AP Quadrinhos que trabalha na expressão desenho em HQ como divulgação em formato digital, hoje movimenta a cena na cidade. O coletivo denominado IMAZONIA possui um trabalho plástico que retrata figurativamente a visibilidade bucólica da Amazônia. O coletivo PISCODÉLICO, que trabalha com performance, tem em suas produções uma forte intenção de dis-

41. Este coletivo teve grande expressão no circuito nacional brasileiro, expondo suas obras tanto na cidade de Macapá quanto nacional e internacionalmente. Suas ações foram incorporadas ao circuito de arte contemporânea destacadas por críticos de arte. http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_fernando_cocchiarale.pdf

42. http://issuu.com/giselivasconcelos/docs/dossie_pub/25. O DOSSIE é uma coleção de documentos em série que configuram um mapeamento poético evidenciando interesses políticos e ações importantes sobre um território historicamente complexo. Esta documentação é resultado de um processo que juntou uma rede de pesquisadores, ativistas e organizações para ampliar o debate sobre arte, tecnologias e relação entre poder e espaço geográfico na região amazônica.

cutir a cidade de Macapá tanto em relação à sua história quanto aos seus espaços de memória. Seus participantes são colaboradores desta tese e entre as suas ações artísticas a exposição instalativa *Estante do (In) invisível*⁴³ será analisada nesta pesquisa. O coletivo procura inserir seus trabalhos nos formatos de vídeos arte com teor experimental.

Tem-se ainda, em plena dinâmica urbana e misturada à paisagem local e ao fluxo de seus moradores, as intervenções do coletivo *CA-TITA CLUBE*. Este coletivo trabalha exclusivamente em ações especificamente urbanas, a linguagem de grafite, desenho lambe-lambe e fotografia⁴⁴ são as expressões mais efetivas desenvolvidas pelo grupo. Três artistas participantes deste coletivo, sendo uma fotógrafa, outra desenhista e mais uma artista visual são interlocutoras nesta pesquisa.

Destaco, ainda, as intervenções artísticas na cidade, conhecidas como performances estéticas. Embora apresentando suas ações artísticas individualmente, estes artistas agregam diversos companheiros, colegas e ajudantes que servem de apoio para tais iniciativas. Neste processo colaborativo, o artista e seus parceiros 'eventuais' formam grupos e juntos elaboram e realizam ações performáticas pela cidade de Macapá; e quase sempre essas performances surgem a partir

43. *Estante do (In)visível* é uma exposição instalativa que faz parte um conjunto de intervenções urbanas num viés experimental que entranha elementos da arte invisível no cotidiano da cidade e expressa as impressões (In)visíveis das mulheres que dão nome ao lugar denominado de igarapé das mulheres, que um dia pertenceu às Mulheres Lavadeiras da cidade. Nos tempos das vilas de Andaluzia e São José de Macapá entre corpos e tecidos contemporâneos da cidade, num emaranhado de movimentos que se constroem e se desconstroem de acordo com o tempo, (In)corpo — ação Levadas pelas ações do corpo e da natureza — até às pedras que sustentam São José padroeiro de Bacaba-Macapaba-Macapá Rolando esfregando jogando enxaguando Corpos e tecidos que marcam a transitoriedade da memória das mulheres que dão nome ao lugar no vai e vem das ondas ou como dizem os ribeirinhos da maresia! Descrição da ação do coletivo por uma das integrantes do grupo MAPIGE no site: https://rotacaodeculturas.wordpress.com/04_sinopses-da-mostra-de-video/ Acesso em 15/07/2015

44. Estes movimentos vêm sendo discutidos no âmbito da academia, porém não há registros mais ampliados sobre impactos e repercussões desses movimentos artísticos e estéticos ocorridos na cidade de Macapá. Exceto algumas considerações do coletivo URUCUM. Todavia há um material considerável nos bancos de dados da Universidade Federal do Amapá referentes aos trabalhos de Final de Curso, contudo ainda parcamente digitalizados. <http://www2.unifap.br/biblioteca/>

de emergências e demandas políticas e sociais. Um *performer*, dois artistas visuais, uma fotógrafa e uma artista circense que compõem este grupo que auxilia o *performer*, são interlocutores também desta pesquisa.

Assim, ver a ação e a presença de artistas nas ruas da cidade de Macapá é mapear os acontecimentos artísticos que aqui ocorreram em instantes efêmeros e potentes meios expressivos da produção artística contemporânea. Contudo, não tenho a intenção de inventariar e classificar tais expressões no circuito do sistema da arte contemporânea. A intenção foi traçar uma discussão sócio antropológica, aproximando reflexões sobre o sujeito e a cidade com novos meios e novas formas de ação social e cultural no espaço urbano.

Para tanto, busquei entender como e quais os modos de identificação e referências simbólicas que acionam processos de sociabilidades, comunicação e ação social com a produção artística e estética nas áreas urbanas da cidade de Macapá. Este propósito possuiu uma dinâmica compreensiva dos fenômenos contemporâneos urbanos em que a ação artística é um modo de relacionar e comunicar – pelo sensível e pelo visualismo da cultura visual - as preocupações, modos de enxergar e lidar com o espaço da cidade. A perspectiva reflexiva também se relaciona com a construção da própria existência social, individual e coletiva dos sujeitos sociais, além do viver e fazer a cidade.

A perspectiva de viver e fazer a cidade desloca a posição dos indivíduos para sujeitos da ação. Essa perspectiva vem de encontro à percepção do sujeito exclusivo da razão, antes descrito, e entendido apenas como agente do conhecimento e da razão ou “estátuas pensantes” como disse Elias (1994).

Enxergar os indivíduos como sujeitos da ação é vê-los conscientes, responsáveis e partícipes da vida social. Considero estes três aspectos relevantes para olhar a produção artística que observei na cidade de Macapá, pois eles permeiam e se relacionam à razão sensível (MAFFESOLI, 1998) quando ocupam o espaço urbano e editam a ci-

dade. Neste sentido, considerar os sujeitos da ação com a razão sensível é a maneira com que percebi a participação dos artistas no espaço urbano, pois as produções artísticas, além de fazer e discutir a cidade podem ser lutas políticas poéticas que constituem os sujeitos em suas experiências localizadas.

Esta percepção retoma a discussão a respeito de que os sujeitos não estão alheios aos problemas que circundam o espaço social. Ao intervir na cidade, os artistas visuais com suas produções artísticas são sujeitos da ação e usam a razão sensível para participar da vida social.

Relaciono estas questões da produção artística com a razão sensível em conexão evidente com o social. Embora quase inexploradas no ambiente profissional que atuo, subsidiado predominantemente pelas abordagens oficiais do sistema moderno ocidental estético convencional da arte, tais produções têm forte sentimento de mudança, inclusão de outras esferas culturais e midiáticas, com alcance das subjetividades, levando em conta as trajetórias dos sujeitos. De modo que ao participar da vida social, ao se expressarem através da produção artística de contornos políticos poéticos, essas ações podem organizar transformações mais fluídas nas fronteiras entre o simbólico e o cultural⁴⁵.

Percebo que estas ações artísticas, baseadas e motivadas pela realidade local, mesclam questões poéticas com tensões sociais, pondo em evidência a experiência com a cidade, as relações com a cultura Amazônica e o capital cultural da região.

A ideia de fazer a cidade é experimentar processos de fala até então invisibilizados, pois sua emergência se dá a partir de uma compreensão, poetizada por Agier (2011), quando o autor trata da ação do cidadão com a cidade como “espaço de reflexões e de ações entre o va-

45. Já não basta a “politização da arte”, mas a invenção de outras formas de emancipação do sujeito, de uma necessidade de produzir coalizões entre posicionamentos éticos e estéticos. (MESQUITA 2011, p. 15)

zio e cheio, entre uma cidade nua e uma cidade densa que, de vez em quando dança. E desfila, escreve, mascara-se, teatraliza, pinta-se”. (p. 172). Desse modo, e intensificando o debate sobre o fazer a cidade, o autor faz a observação que “a matéria viva da cidade é formada por cidadãos que aí habitam e trabalham, passeiam, gostam de certos cantos, praças e cruzamentos, certas luzes, algumas pontes, terraços de cafés” (AGIER, 2011, idem).

Nesta sintética posição poética considero que a cidade deve ser descrita, vista e compreendida pelas relações de sentidos partilhados por seus praticantes. O encontro, portanto, entre a produção artística e os praticantes do cotidiano, faz surgir momentos, lugares, instantes e situações de agência que, através da experiência de tal encontro, geram as tomadas de palavra e a existência de si, nas ruas da cidade. Para o autor:

Uma cidade nem virtual nem irreal, antes imaterial, no sentido em que existe a mais e no seio da sua organização visível, que lhe dá uma parte importante do seu sentido diário. E falamos de comunidade do instante, formadas na atividade (seja ela política, estética ou ritual) e não das identidades comunitárias supostas eternas, primordiais e não contextuais. (AGIER, 2011, p. 173).

Concordo com a Agier (2011) em relação à experiência artística e suas interferências nas ruas da cidade e na possibilidade de abertura, criação e intercâmbio entre a “grande praça anônima e o lar doméstico” (Idem, p. 188), que vai além das estruturas arquitetônicas, geográficas e políticas. Esta experiência organiza um espaço de criação, liberdade e entretenimento entre o jogo e o ritual, fazendo desse momento a renovação de sentidos em função do encontro com a história a memória e a vivência dos sujeitos tanto pelas individualidades quanto pela coletividade.

Para Agier (2011) “a própria cidade é vivida neste momento em que se vê transformada pelos ritmos e as ocupações dos seus espaços” (p. 99) e, transforma o cotidiano “numa fonte de imaginação que preci-

sa sempre de um espaço fora do cotidiano” (idem, p. 190). Ou seja, as produções artísticas que observei na cidade de Macapá e que serviram de ambiente reflexivo para compreender o espaço em que vivem os sujeitos e suas redes de relações estéticas e sociais contrariou regras e engendrou espaços de reflexão e posicionamentos com o lugar.

Estas reflexões foram urdidas após eu ter presenciado alguns momentos em que jovens artistas apresentavam e expunham ações artísticas no espaço da cidade de Macapá, conforme narrei na apresentação desta tese. Portanto, a escolha de discutir a produção artística contemporânea pelo viés de que obras de arte, artefatos, performances e imagens artísticas tanto se orientam quanto são referências construídas nas experiências vividas e, por conta disso, produzem outras conexões de discussão que não sejam apenas atreladas ao conteúdo e à forma dos objetos.



2

ARTE PERFORMANCE E EXPERIÊNCIA NAS RUAS DE MACAPÁ

2

ARTE PERFORMANCE E EXPERIÊNCIA NAS RUAS DE MACAPÁ

A rua como palco, espaço de celebração da vida e de cenário de fertilidade a criatividade, são qualificações dadas por Schechner (2012) para reuniões, encontros e aglomerados de pessoas que ocorrem nas ruas das cidades e que, segundo o autor, devem ser estudadas como situações sociais⁴⁶. Esta noção poética e dramatúrgica orientou e inspirou este capítulo para que fosse pensado e organizado, especialmente, no sentido de compreender as ações artísticas em interações sociais mobilizadas por encontros no espaço urbano.

Contudo, o fato mais relevante, que me fez atinar para o uso das qualificações apontadas pelo autor para apresentar e refletir sobre o que observei em campo de pesquisa, foi que as interações sociais eram similares a reuniões, agrupamentos de pessoas com interesses comuns, porém, de forma não aparente. Conforme observei em campo, as pessoas que ali se encontravam quase sempre ou na sua maioria eram desconhecidas, mas interagiam e compartilhavam a companhia umas das outras em um mesmo espaço.

Nesta mesma direção apontada por Schechner (2012) considero o posicionamento de Eckert (2016) de que o espaço compartilhado pelo

46. O autor se baseia nas proposições de antropólogos clássicos como Victor Turner e a noção por ele desenvolvida de dramas sociais.

citadino se evidencia e se coloca através de um mundo sensível, destacando, sobretudo as “formas sensíveis que movem os habitantes em suas lógicas de viver os espaços e tempos culturais” (p. 01). De modo que nos espaços de interação há uma produção de paisagens urbanas⁴⁷ que se articulam tanto pelo mundo sensível quanto no mundo das significações.

A partir dessas combinações de ideias e pontos de tensão gerados pela condição visual a que fui submetida, quando olhei aquele encontro, cuja análise se qualificou pela compreensão de performance de Schechner (Idem) e a de Eckert (op. cit, p. 04) em paisagens urbanas, fui levada a entender aquela movimentação no espaço urbano como similar aos movimentos rituais e articuladores de produções do espaço, levando em conta o “tempo vivido na cidade” e, também, na memória coletiva dos cidadãos e no cotidiano.

Concluí, portanto, que a interação entre pessoas que observei em campo, apesar de estas não se conhecerem intimamente, gerou encontros que podiam projetar e dizer muito sobre a vida individual e coletiva dos sujeitos. Estes encontros, além de flertarem com a improvisação e o inesperado, produziam e organizavam o espaço pela dimensão da criação, dos sentidos e da experiência vivida consigo, com o outro e com a cidade. Ou seja, os encontros são “também uma atividade social e politicamente geradora” (SCHECHNER, 2012, p. 157).

Neste sentido é que este capítulo descreve uma performance artística que acompanhei no campo da pesquisa na cidade de Macapá/AP no ano de 2014. Estive muito próxima ao *performer* durante dois anos

47. O encontro que presenciei no espaço da cidade de Macapá como um processo exclusivamente humano vai ao encontro das concepções de Eckert (2016, p. 2-12) quando esta orienta que as produções do espaço urbano se processam por paisagens e o que está em jogo quando comungam e conhecem determinados signos e imagens coletivamente são as “variâncias das experiências subjetivas de paisagens da vida urbana que deslizam ao ser para reciprocidades cognitivas entre um mundo subjetivo e um mundo objetivo”. Assim ter em perspectiva que os sujeitos em meio à composição visual de paisagem urbana advêm da “peripécia de associar a motivação individual com a duração no social, apreendendo a paisagem no seu estado alternativo de ser fragmento de uma totalidade”.

e o segui nas ruas da cidade quando ele apresentava algumas ações artísticas. Também o encontrei para conversas mais reservadas pelo menos três vezes. Porém, para fazer análises e reflexões para a tese escolhi expor a performance intitulada: **O Batedor**.

* * *

Este é o herói da Amazônia, gritou um locutor com seu megafone em frente a uma loja de roupas no centro da cidade de Macapá. Naquela tarde ensolarada, com um brilho específico do mês de setembro, um sujeito na altura de seus um metro e quarenta e cinco centímetros caminhava pela rua coberto da cabeça aos pés. Não conseguíamos ver suas feições, seu rosto, sua pele, não sabíamos quem era. Seguiam junto a ele, na sua caminhada, aparentemente espontânea, dezenas de pessoas.

No dia 18 de setembro de 2014 às 16 horas a luz que iluminava esta cena tinha uma claridade cortante, intensa, e anunciava a estação do outono, pois além do brilho forte, o calor era impactante, úmido, pesado, por vezes sufocante. Essas são algumas sensações próprias ao mês de setembro. Mês marcante para as pessoas que vivem na Amazônia e, especialmente, na cidade de Macapá, única capital do Brasil cortada pela linha imaginária do Equador. Esta localização promove a ocorrência do fenômeno natural que além de ser incentivo ao turismo, orienta marés, tempo, a mobilidade e o espaço do povo da cidade, fenômeno conhecido como equinócio⁴⁸.

48. Macapá é a única capital brasileira cortada pela Linha do Equador. Em razão disto, pelo menos duas vezes ao ano, os moradores da cidade podem visualizar o fenômeno chamado de equinócio, uma manifestação em que os raios do sol, no seu movimento aparente, incidem diretamente sobre a Linha do Equador. Nesse período, os dias e as noites têm a mesma duração em todo o planeta. A ocorrência desse fenômeno se dá em dois momentos: em março, conhecido como Equinócio da Primavera; e em setembro, chamado de Equinócio de Outono. No Amapá, devido à estação chuvosa, o equinócio de março foi batizado como Equinócio das Águas, que se justifica pelo aumento do nível das águas favorecido pela atração astral. Em Macapá, o Equinócio pode ser observado do Monumento do Marco Zero que está localizado a cinco quilômetros do centro da cidade, com acesso pela Avenida JK. O conjun-

Este personagem, cuja chegada à rua São José o locutor em seu megafone anunciava, executava uma ação artística, uma performance estética que acompanhei para a pesquisa. Eu soube desta intervenção pelo próprio *performer* que me avisou o dia, local e a hora da sua realização. Aqui chamado de Antônio⁴⁹, o *performer* também havia convidado outras pessoas para participarem daquele momento, amigos e alguns dos seus alunos, pois o mesmo é professor de Artes Visuais. Sem esquecer a participação, voluntária e espontânea, das pessoas que simplesmente estavam na rua naquele dia.

Cheguei bem cedo ao local indicado por Antônio com a expectativa de não perder nenhuma movimentação ou cena que aquela situação proporcionaria aos cidadãos, ao *performer* e à pesquisa. A hora marcada para nos encontrarmos foi 15h00min e eu cheguei bem antes das 14h00min no anexo do mercado público, localizado na rua Antônio Coelho de Carvalho em esquina com a Rua São José.

O anexo do Mercado Público é prédio menos visível que a fachada central. O anexo serviu, portanto, para iniciar o processo de realização da ação artística. Ou seja, a concentração das pessoas previamente avisadas para acompanhar a performance, a arrumação e a transformação do *performer* para que o mesmo pudesse mergulhar na atmosfera que a ação artística pedia com a linguagem da performance estética.

Ao chegar ao anexo do mercado central o espaço estava praticamente vazio, ainda era hora destinada ao almoço. Posso considerar que tal fato para alguns soe estranho, porém é muito presente e eu diria, talvez, peculiar à cidade de Macapá, pois a maioria dos estabe-

to é composto por um complexo turístico chamado “Parque Meio do Mundo”, que é formado pelo Monumento do Marco Zero do Equador, Estádio Zerão, Escola, Sambódromo de Artes Populares e a Panela do Amapá.

49. Chamarei aqui este performer pelo nome fictício de Antônio, embora sua ação artística possa identifica-lo tenho em expectativa a condução da pesquisa por um entendimento ético de não revelar ou nominar o interlocutor com seu nome legal.

lecimentos comerciais da cidade ainda tem o hábito de fechar suas portas para o atendimento ao público. Ou seja, o atendimento à população sempre tem o intervalo para o almoço e quem quer ir ao comércio neste intervalo de tempo tem que contar com esta característica da cidade. Aproveitei este momento para me inteirar do espaço e também me acalmar, pois era a primeira vez que eu fazia uma investigação com estes propósitos etnográficos que consistem em observar, sentir e depois pensar sobre o que vi e senti⁵⁰. Sentei na calçada do anexo do prédio do mercado público, próxima a uma sombra e, mais calma, capturei desprentensiosamente algumas imagens. Retirei minha garrafa de água e o caderninho de anotações da mochila e fiquei atenta e em alerta constante.

Eu estava muito ansiosa para acompanhar esta ação artística na cidade tanto por ser a primeira ida a campo com a responsabilidade e intuito de pesquisadora quanto por não saber o que de fato poderia acontecer. Considerei com satisfação que a escolha em chegar ao local aonde iria se realizar a performance com bastante antecedência, foi acertada. Ao mesmo tempo que estava insegura, sem saber o que realmente iria fazer, me envolvi com algumas pessoas que estavam ali e, embora estranha, pois não era costume eu estar naquele local, fiquei ali, sentada à beira da calçada juntamente com alguns outros cidadãos.

Aos poucos, misturada a tantos outros, eu também era mais uma entre tantas pessoas que estavam naquela rua. Devo lembrar que esta atitude tinha a predisposição de observar o entorno, as pessoas que passavam ou permaneciam naquele espaço cenário. Apesar de conhecer razoavelmente aquele local, pois quase sempre era esse o ca-

50. O destaque dado por Cardoso de Oliveira (2006) no processo de pesquisa e que se desdobraram em comportamentos imbricados na posição entre ver, ouvir e escrever foram resultantes não só de um lugar paralisado ou neutro de acessar o campo, as leituras e as reflexões, mas deslocar-se, mergulhar e prestar atenção a tudo o que eu via e ouvia, atentando para as próprias ideias e sensações e que seriam expressas em minha escrita.

minho mais usado por mim quando cheguei à cidade no ano de 2001 e visitava a fortaleza de São José de Macapá e fazia tempo que não frequentava mais o local. Foi em meio a estas lembranças que observei, do outro lado da rua, uma movimentação de pessoas e com atenção identifiquei que elas eram provenientes das ribeiras amazônicas ou, como costumeiramente os chamamos, ribeirinhos. Esta identificação se deu pelo reconhecimento do sotaque, pois falavam animadamente uns com os outros.

Aparentemente este perímetro do anexo do mercado público é um espaço praticamente neutro, no sentido da visibilidade e fluxo comercial da cidade atualmente. A impressão é de que o lugar não é muito visto e entre os motivos pelos quais este espaço não é muito visível é que ele não tem o mesmo cuidado e impacto que o prédio central do mercado público. Este último, ao se localizar justamente em frente à Fortaleza de São José de Macapá, possivelmente o maior cartão postal da cidade de Macapá, é um prédio que recebe constantemente maior atenção das políticas de turismo e valorização turística e, de ‘certo’ modo, ofusca a sua importância arquitetônica e histórica, os serviços ofertados para a cidade e os frequentadores do anexo do mercado público.

A atitude de chegar com antecedência ao local, a observação cautelosa, as notações escritas e visuais, estes momentos, cada um ao seu modo, proporcionaram uma experiência ímpar com o local, eu diria de encantamento e de mergulho numa dimensão crítica, estética e sensorial, porém cuidadosa e rigorosa da percepção reflexiva do pesquisador e do espaço da cidade⁵¹. Ao olhar a cidade: suas formas, pessoas, a atmosfera, o clima e as proximidades das pessoas foram condições intensificadas ao dedicar meu olhar na investigação. Olhar detalhado que penetra na movimentação do que eu poderia ver e não ver.

51. Esta preocupação vem ao encontro do posicionamento de Rodrigues (1997, p. 116) quando a autora coloca que a ação do pesquisador é um discurso reflexivo, pois ao atuar ele o faz a partir de si mesmo, elaborando reflexões e recriando a si mesmo, se percebendo na sua atuação no campo de pesquisa.

Após o desconforto inicial da chegada ao campo de pesquisa, já no primeiro instante, ao me sentar na calçada, pude constatar que mesmo estando em meio à vida na cidade de Macapá por quase 16 anos, até certo ponto a cidade estava distante de mim. E parecia que eu estava vendo tudo pela primeira vez. O exercício para deslocar tal atitude, tanto no que diz respeito ao deslumbramento como ao ver só o óbvio, foi pela postura de pesquisadora, inspirada na observação, quando prestei atenção nos detalhes entre cores, clima, pessoas, vozes, etc., e com prazer eu comecei a perceber nuances, penumbras e peculiaridades da cidade. Anotei e fotografei o que pude com olhar detalhista e a escrita minuciosa no diário de campo, especialmente nutrida por uma compreensão de acesso aos saberes, por uma poética social que cada vez mais ganhou forças (HERZFELD, 2014)⁵². De modo que, instigada a atentar para presenças, fluxos e identificações dos sentidos e o encontro com a ação artística, os contornos da pesquisa se ampliavam, ganhavam sentimentos de contentamento e reaprendizados sobre a cidade. Foi a partir dessa atitude de pesquisadora que pude, com mais clareza, perceber que muitos daqueles espaços eu reconhecia e sobre eles já possuía referências significativas para olhar, comunicar e fazer conexões com a cultura do Amapá. Posso dizer que a identificação com o espaço e as pessoas que observei no entorno do mercado público, sobretudo no instante em que juntos acompanhamos a ação artística, me fez de algum modo sentir-me também pertencente ao lugar.

Meu olhar percorreu várias vezes o que estava ao redor do prédio do mercado público. Há muitas lojas de comércio popular e ambulantes com seus carrinhos de lanche. Esta paisagem é presença marcante e re-

52. Para a compreensão de uma antropologia dos sentidos Herzfeld (2014) considera que acessar os saberes por uma poética social é ampliar e aprofundar o olhar e o ofício do etnógrafo como sujeito participativo e inventivo durante toda a estada no campo de pesquisa. Processo criador que tem em expectativa subjetividades do pesquisador, ou seja, medos, imaginação, percepções particulares de experiência e o encontro com escolhas teóricas.

vela o quão os serviços informais gerenciam as atividades de comércio, subsistência e sobrevivência dos sujeitos urbanos na cidade de Macapá. Esta situação, contudo, indica muito mais que uma mera atividade de subsistência, apresenta um forte descompasso da economia local que vive da renda de contra cheque⁵³, ou seja, as atividades remuneradas exercidas na cidade de Macapá são oriundas, em sua maioria, do trabalho no funcionalismo público. As vagas para o setor público têm atraído muitas pessoas e de certo modo incentivam que a cidade de Macapá, por não ser pequena e se encontrar em fase de crescimento, poderia ser um espaço de progresso e de melhoria de vida das pessoas. Tais promessas, conforme detalhado no Capítulo I, expõem algumas questões sobre o estado do Amapá, especialmente sobre a migração na região e o processo contínuo de incentivo para a ocupação da Amazônia. De certa forma toda esta abordagem vem impactar as vidas de muitos que aqui chegaram e acolheram como sua morada a cidade de Macapá.

Após um tempo de observação do entorno do anexo do mercado público da cidade, Antônio⁵⁴ chegou ao calçadão acompanhado por duas amigas e, com um abraço caloroso, me felicitou pela presença naquele local. Da mesma forma acalorada cumprimentou a todos que estavam na calçada do mercado.

Os homens que estavam em conversa animada uns com os outros, pararam o bate-papo e já direcionaram sua atenção para Antônio que tranquilamente retirou de sua mochila o artefato que iria acompanhar a ação artística: Um macacão todo bordado com caroços de açaí e um mastro⁵⁵ com uma bandeira vermelha. O macacão todo bordado com caroços de açaí era a vestimenta do personagem **O Batedor**. Personagem que também deu o título à performance artística.

53. A maioria da população da cidade de Macapá tem vínculos empregatícios como servidores públicos. Este termo “economia do contracheque” é usual quando se trata de emitir posicionamentos acerca da movimentação econômica do estado.

54. Nesta pesquisa chamei meu interlocutor de Antônio.

55. Pedaco de madeira.

Enquanto Antônio arrumava sua roupa, as pessoas que observavam questionavam, queriam saber o que significava aquela roupa, queriam saber das particularidades: Como você fez para fazer esta roupa? De onde você é? O que vai fazer aqui? Você está com calor? Para onde você vai vestido assim? Antônio, tranquilamente, tentava responder os questionamentos, esclarecer curiosidades e interesses.

Ao mesmo tempo que Antônio respondia às perguntas e explicava devagar o que o tinha instigado a fazer aquela roupa, a vestir-se daquele jeito, explicando, ainda, que pretendia sair dali pela cidade, ele convidava todos que ali o observavam para irem junto com ele fazer o percurso da rua São José até o Teatro das Bacabeiras e caminhar pela cidade. Em certos momentos Antônio respondia às perguntas e calmamente retornava a sua atividade silenciosa. Estirava a roupa na calçada do mercado, pregava o restante de caroços de açaí que tinham caído e ia com cuidado fazendo os ajustes.

Em outros momentos Antônio se posicionava como um atleta e fazia alongamentos. Agachado, o performer colava e recortava alguns excessos que a roupa apresentava e, vez por outra, se dirigia à ponta da calçada para ver se o tempo estava bom o suficiente para a realização da ação artística na rua São José. Ele se preocupava com o horário e o tempo, que estava indicando certa mudança, pois naquele instante parecia que a chuva poderia cair a qualquer minuto. Como eu disse anteriormente, o período do equinócio é um momento singular para nós que estamos na linha do Equador, apesar do calor vigoroso do período, as chuvas não demoram a cair no final da tarde. E é a natureza, por estas bandas do Norte do país, que em muitos aspectos ainda rege a vida na Amazônia e, por que não dizer, rege também a vida na cidade e na composição da cena artística idealizada pelo *performer*.

O calor abafado e a luz cortante e intensa tornavam o calor mais forte. Um dos homens que observava aquele momento e trabalhava ali com conserto de relógios, rapidamente providenciou um ventila-

dor, e outro se aproximou mostrando uma gambiarra⁵⁶ da tomada elétrica que podia ser usada. Uma criança se aproximou perguntando: Vocês vão fazer uma brincadeira?

Do lado da porta da entrada principal do anexo do Mercado Público um rapaz consertava sapatos e outro relógios. Uma banca improvisada vendia o açaí. Havia alguns homens que conversavam e bebiam na calçada alta do edifício. Uma rede armada próxima ao calçadão indicava que naquele local, mesmo frequentado por muitas pessoas e com oferta de distintos serviços à população, há momentos dedicados ao descanso.

Antônio colocou a roupa estirada sobre o chão, vestiu e ajustou a roupa com dificuldade em seu corpo. Com cuidado ele vestiu aquela indumentária e num esforço de contorcionista seu corpo entrou, encaixou-se e foi moldado pela ‘fantasia’ com a ajuda das amigas que o acompanhavam. Os homens que conversavam animadamente pararam instantaneamente a conversa e se aproximaram.

Para mim a performance já iniciou naquele momento, pois ao se travestir o artista incorporou ou acessou, no meu ponto de vista, outra dimensão da comunicação humana em detrimento a uma empatia com o grupo que de perto o acompanhava nesta atividade íntima de se trocar, vestir outra roupa. Olhei o semblante de Antônio e, como *performer*, ele já não conversava, estava sério com o olhar sempre na linha do horizonte, parecia entrar em um transe particular. Suas ami-

56. Desvio, prolongamento ou solução improvisada para resolver um problema ou uma necessidade de forma não convencional. O termo gambiarra é tipicamente brasileiro, usualmente aplicado para definir improvisação ou desvio de função de determinados aparelhos, objetos e fiações por falta de recursos. Geralmente significa uma solução rápida e precária, feita com base no que se tem à mão. O termo passou a ser associado ao universo das artes visuais no Brasil recentemente, com a emergência da produção de artistas que se valem de materiais banais e “pobres”, em soluções plásticas que exalam certa precariedade. No que se convencionou referir informalmente como “estética da gambiarra” há alguns elementos quase sempre presentes, como a citada precariedade de meios, o improviso e a inventividade. Outra possibilidade seria a recombinação tecnológica para um novo uso dos materiais. http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=619 - acesso em 15/08/2016

gas iam aos poucos colando e bordando a roupa ali mesmo, também em silêncio. Fechavam com cuidado com cola quente. Olhei mais uma vez para Antônio que agora já não mostrava o rosto. Suas amigas além de ajudarem o Antônio a se vestir, cobriram sua cabeça com um capuz e, em seguida, fizeram delicadamente dois minúsculos orifícios para que o *performer* pudesse enxergar e respirar. Outras pessoas se aproximaram com mais curiosidade. Interessante, notei que todas aquelas pessoas que se aproximaram eram homens.

Imagem 4 - **O Batedor!**



Fonte: Silvia Marques - Acervo da Pesquisa

Nesse dia ensolarado, iluminado e de muito calor, iríamos juntos percorrer e ocupar o espaço da rua São José e entre comerciantes, transeuntes, individualmente ou em grupo, cada qual com seu interesse particular, iríamos observar e participar da performance.

O trajeto da performance iniciou no anexo do prédio do Mercado Público, especificamente entre as ruas São José e Antônio Coelho de

Carvalho, seguindo até a frente do Teatro das Bacabeiras e retornando pela rua Antônio Coelho de Carvalho, ou seja, o percurso era um quadrante de mais ou menos seis quilômetros de extensão.

O *performer* iniciou seu trajeto ocupando a rua São José e de imediato sua presença não passou despercebida. Aquela situação é o que chamamos de uma performance artística, um evento real na cidade⁵⁷, mas não convencional, pois não é todo dia que encontramos alguém travestido daquela forma na cidade. O que eu tinha certeza, se assim posso orientar-me, é de que aquela situação mexeu com a dinâmica da rua e das pessoas que se depararam com **O Batedor**, e que de algum modo participaram da performance. Eu, acompanhei de perto estes momentos!

A voz do locutor era incisiva em seu microfone e insistia na referência de que aquele era O Herói da Amazônia e, na dinâmica de seu ofício de locução, voluntariamente expunha e apresentava ao público a ação artística.

Acompanhei e segui **O Batedor** lado a lado, anotando, fotografando.... Sentia o suor escorrer por baixo de minhas vestes. Observava a presença do *performer* na rua São José, ao mesmo tempo que andava por entre os carros, que passavam com velocidade alta e outros tão devagar que às vezes chegavam a parar próximos a Antônio. Outros motoristas, além de parar o automóvel, buzonavam e acenavam insistentemente. Aos poucos me dei conta que uma pequena multidão seguia o *performer* sem questionar para onde aquele sujeito os conduzia.

O performer ganhou a rua principal e seguido por algumas pessoas foi tomando o espaço da rua São José com sua presença inusi-

57. A compreensão é que a performance como evento real tem em perspectiva uma compreensão ampliada acerca da participação dos sujeitos como intervenção e a feitura da cidade. Ou seja, compreender as intervenções artísticas passa pelo entendimento de uma ação social. Os estudos que se vinculam a esta compreensão advêm do interesse atual das políticas culturais, campo interdisciplinar entre a antropologia, estudos culturais, comunicação e outros. (LANGDON, 2008, p. 172).

tada. Às vezes, interrompia o trânsito e provocava um movimento diferente entre as pessoas que circulavam na cidade. Freneticamente uns corriam a frente do **Batedor**, outras se posicionavam como podiam, tentando encontrar a melhor posição para fotografar, e muitos o acompanhavam em silêncio.

Um sujeito vestido da cabeça aos pés com uma roupa feita de caroços de açaí⁵⁸, empunhando uma bandeira vermelha em uma das mãos, seguia firme, a passos compassados, tranquilo, alternando a caminhada entre andar, seguir e parar. Prosseguiu o trajeto pela rua São José, uma das ruas mais movimentada que corta e liga a cidade no sentido da zona sul a zona norte. Do mesmo jeito que em silêncio caminhava, sem explicar, falar ou direcionar alguma expressão a alguém, ele interrompia a caminhada. Movia-se pelas calçadas e pelo asfalto e, junto com pedestres, seguia pela via do tráfego de carros e ônibus e frequentemente tumultuava o trânsito da rua.

Para além da efervescência comercial que a rua São José abriga, há uma diversidade de prédios comerciais, hotéis, instituições públicas, bancos, ambulantes, shoppings, escolas e posto de gasolina. Sem sombra de dúvida é uma rua que agrega muitas pessoas. A rua São José se configura como uma referência histórica para os moradores da cidade de Macapá. O perímetro da rua São José, apesar de ser razoavelmente pequeno, tem extensão quase total do que percebemos como centro da cidade. Assim, esta rua é um ambiente de fluxo 'obrigatório' dos que circulam, vivem e visitam a cidade de Macapá.

A rua São José tem distribuída na sua composição arquitetônica, desde marcas da memória da fundação da cidade até empreendimentos mais recentes com edificações mais modernas. O mais antigo prédio da cidade que é a Matriz da Igreja Católica de São José⁵⁹, figu-

58. O Açaí é uma fruta típica da região amazônica, produz um tipo de vinho de cor roxa muito utilizado na dieta dos nortistas do Brasil.

59. É o monumento mais antigo da cidade e que persiste até os dias atuais com suas funções simbólicas e de uso. Sua construção data do século XVIII. Foi inaugurada

ra como o prédio de enorme referência histórica da cidade, sobretudo o complexo que fica atrás da igreja, espaço cultural denominado por ‘formigueiro’⁶⁰, a biblioteca pública Elcy Lacerda⁶¹, os fundos do Teatro das Bacabeiras⁶², comércio de telefonia móvel, o mercado público⁶³, e o canal da Mendonça Furtado, um dos condutores de água e esgotos que corta a rua e suas águas desaguam no rio Amazonas.

Enquanto **O Batedor** caminhava as pessoas paravam e olhavam para aquele personagem que silenciosamente passava a sua frente com passos firmes e caminhava em direção ao horizonte e que aparentemente não esboçava um destino. Apenas o mastro em uma de suas mãos e a bandeira vermelha orientavam a direção. Sempre à frente. Havia aqueles que se mostravam perplexos e paravam pedindo explicação a um e a outro: “o que é isso, O que é aquilo?” Desejavam saber sobre quem era aquele ou o que era aquilo estranho que invadia a dinâmica da rua. O silêncio também era atitude de participação,

no dia 6 de março de 1671 com a presença de dom Frei Miguel de Bulhões, Membro da Companhia de Jesus, ordem religiosa que iniciou. <http://amapaemdestaque.webnode.com.br/pontos-turisticos/igreja%20de%20s%c3%a3o%20jose/>

60. A localização da igreja está no que seus antigos moradores chamam de “beco do formigueiro”, pois, na época em que Macapá era apenas um povoado, lá existia um imenso formigueiro. Joke, o beco do formigueiro, chama-se passagem Barão do Rio Branco. Acredita-se também que o “Formigueiro” tem esse nome por ter concentrado um aglomerado de casas, todas muito próximas umas das outras, um verdadeiro formigueiro. <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/macapa/macapa.php>

61. A Biblioteca Pública Estadual Elcy Lacerda conta com um acervo de aproximadamente 55 mil volumes e a estimativa de público é de 200 mil pessoas por ano. Foi criada pelo primeiro Governador do então Território do Amapá, Capitão Janary Gentil Nunes. <http://www.overmundo.com.br/guia/biblioteca-elcy-lacerda>.

62. O Teatro das Bacabeiras teve sua construção iniciada em 1984 e concluída em 1990. Caracteriza-se pela arquitetura moderna, estilo que o guarneceu de grande imponência, atribuindo-lhe especial destaque no patrimônio arquitetônico da cidade de Macapá. Em sua inauguração, foi denominado de Cine Teatro de Macapá. Em 09 de março de 1992, passa a ser chamado de Teatro das Bacabeiras. <http://edgar-amapa.blogspot.com.br/2012/07/teatro-das-bacabeiras-um-pequeno.html>.

63. O Mercado Central foi construído no governo de Janary Gentil Nunes e inaugurado em 13 de setembro de 1953. Dez anos após a criação do Território. Nessa época, a área comercial de Macapá, ficava restrita à Doca da Fortaleza e a Rua Cândido Mendes. Faz parte da única parte tombada da cidade de Macapá: A área do entorno da Fortaleza de São José. <http://www.alcileneavalcante.com.br/alcilene/mercado-central-patrimonio-historico-de-macapa-sera-revitalizado>

pois sorrisos acompanhavam quase sem querer o olhar sem controle de curiosidade. As máquinas fotográficas com as quais alguns cidadãos acompanhavam **O Batedor** não paravam de capturar imagens de todos os ângulos, parecendo que fisgar a imagem teria um sabor de eternidade e de confissão, eu vi! Eu estive neste lugar! Eu também fiz ou sou parte deste evento! Ocorrido em tal momento e em tal lugar!

O Batedor seguia em frente com o porte meio impetuoso, altivo, do personagem e conduzia seus passos pela rua movimentada da cidade, na mão direita levava uma bandeira vermelha e, aparentemente, parecia convidar as pessoas a segui-lo ou, talvez, direcionar caminhos a seguir. Os que o acompanhavam simplesmente o seguiam e vez por outra, quando **O Batedor** parava, causava uma aglomeração de pessoas e mais outros se juntavam a caminhada.

Como dito anteriormente, eu não sabia me comportar naquela posição de pesquisadora: observadora a olho nu ou observadora pela lente da máquina fotográfica? Tudo era novo, estranho e caótico. A dinâmica da área urbana, a exposição da minha figura, a instabilidade e a movimentação da rua pareciam uma plena confusão e eu naquele espaço me sentia desprotegida. Mesmo na condição de observadora e com o esforço em capturar as imagens, atividades que julguei seguras, eu não conseguia organizar a princípio e de imediato o que eu via e sentia. Paralela a estas duas atividades, também anotava algumas coisas. Confesso que por um tempo tive dificuldades para entender o que estava acontecendo naquele espaço.

Apesar de muito envolvida e entusiasmada, uma pergunta se colocava no meio dessas sensações vivenciadas por mim: O que está acontecendo aqui? Esta pergunta além de evidenciar que aquela ação não era puro lazer ou divertimento gratuito a percebi como um jogo entre a eficácia e o entretenimento, pois ao mesmo tempo todos observam e fazem algo. É uma ação contínua que cria “sua própria realidade múltipla, com fronteiras porosas e escorregadias” (SCHECHNER, 2012, p. 95). Era uma espécie de mundos que se tocavam sem

nitidamente demarcar fronteiras. Cada um individualmente era parte de um coletivo comum no espaço da rua.

Neste sentido o meu olhar focou no que o performer fazia, nas pessoas que paravam para olhar, fotografar a performance artística na tentativa de compreender as ressonâncias daquela situação na cidade diante de um artefato poético produzido por um artista *performer*.

Assim, entre não saber me comportar, a ansiedade que tomava meus pensamentos e a situação inusitada que eu observava como um evento real de ocupar e participar da cidade no qual estava imersa como pesquisadora, aquela cena era familiar.

A roupa que o *performer* usava, embora sendo uma vestimenta diferente e intrigante, fazia com que as pessoas que se deparavam com ele se interessassem e mostrassem identificação, pois instantaneamente reconheciam, ao apontar para **O Batedor**, que a roupa, bordada com os caroços de uma fruta muito apreciada por aquelas bandas, o açaí, fazia parte de sua cultura.

Aquela situação, intervindo na cidade, além de provocar sorrisos e certo prazer à performance artística não era um entretenimento para os caminhantes da cidade, ela parecia seduzir as pessoas que circulavam. Muitos o seguiam, alguns sorriam, queriam tocá-lo e fotografavam. Um policial quando viu aquele personagem passando em sua frente, embora se mantendo imóvel o seu olhar não se conteve e, com um minúsculo movimento dos olhos, acompanhou a movimentação daquele personagem. Aquela cena me intrigou, pois a ação tranquila daquele policial ao olhar **O Batedor** e a movimentação, correria, gritaria e tumulto denota o interesse pelo personagem e pela multidão que corria pela rua com curiosidade.

O aglomerado de pessoas ao redor do **Batedor** revelava uma estreita relação de intimidade, curiosidade e admiração. Muitos olhavam à distância, outros balançavam a cabeça mostrando desentendimento ou desaprovação para aquela situação. Outros pareciam confortáveis com **O Batedor**, davam risadas, chamavam atenção, por

vezes o tocavam e, muitas vezes, gritavam e batiam palmas, pedindo para que ele parasse para fazer um *selfie*. Queriam chamar a atenção do *performer* de qualquer jeito. Ao passar por uma parada de ônibus onde algumas pessoas aguardavam o transporte público elas o aplaudiram e outros seguiram com **O Batedor**. Perguntavam-se uns aos outros: o que é isso, hein? Quem é? O que está fazendo assim? Buzinas eram acionadas pelos motoristas que passavam na rua São José, causando um barulho ensurdecedor. Ao ver a cena achei similar a uma festa onde todos celebram a alegria de estar juntos. Mais adiante **O Batedor** passou pelo canal da Mendonça Furtado, um dos canais que cortam a rua São José, onde um carro insistentemente buzina. Antônio reduziu seus passos e parou ao lado do carro. As pessoas no interior do automóvel se projetavam para fora da janela e todos fotografavam. Pareciam querer levar consigo aquela ocasião que quebrava a rotina da via urbana. Ele não emitiu nenhum som e sem dizer nada, simplesmente parou, ficou por um instante, parecia congelar o momento e as pessoas que o seguiam também aguardavam e registravam qualquer movimento do performer. Com a bandeira levantada a quase 90° **O Batedor** permitiu que todos o vissem, fotografassem e ficou assim por cerca de cinco minutos: imóvel. Entre fotos, gritos e mais aplausos ele retomou seu passo e em silêncio seguiu a caminhada com mais alguns o acompanhando pela rua São José.

Ao passar em frente a uma loja comercial, o *performer* novamente parou. Sem direcionar seu corpo para nenhum lado, ele permaneceu quieto, imóvel, não moveu seu corpo para as pessoas nem para um homem que falava ao microfone. Naquele instante, todos em silêncio prestavam atenção e escutavam o destaque da voz do locutor do magazine. Este é o herói da Amazônia! Gritava o locutor, gritavam as pessoas. Por um instante o *performer* coberto da cabeça aos pés com caroches de açaí, permaneceu imóvel ouvindo a voz mecânica do locutor e sendo o centro das atenções parecia esperar a ação dos sujeitos em relação ao locutor que insistia em gritar: “O herói da Amazônia” e

num processo espontâneo ao convite do locutor as pessoas repetiam: “é o herói da Amazônia”. Foi instantânea esta atitude e para mim inesperada: as pessoas respondiam em voz alta e os aplausos vinham logo em seguida. **O Batedor** parecia ser um velho amigo das pessoas, pois o percurso já próximo ao fim as pessoas que o acompanhavam e outras que pararam em todo o trajeto estavam envolvidas por completo, não existia mais a rua, tudo era para mim um palco. Entre olhares e gritos de que aquele era o herói da Amazônia, todos celebravam e participavam da ação artística.

O performer coberto por caroços de açaí com sua presença minúscula se agigantava no espaço da rua São José e o acompanhamento de todos que o seguiam, juntos, já ocupava quase todo o perímetro da rua. A sua passagem silenciosa e sua presença significativa extrapolavam a dimensão de embelezar e entreter. Ao chegar ao Teatro das Bacabeiras, o último lugar no qual o *performer* parou, em silêncio o personagem entrou no salão do teatro, não olhou para trás, nem cumprimentou ninguém, apenas levantou mais um pouco a bandeira vermelha que sempre carregou em suas mãos, desde o início do percurso, e desapareceu dentro do salão do teatro... As pessoas capturaram as últimas imagens numa antecipação de despedida do personagem sem rosto à mostra ou algo que o identificasse, mas que de certo modo era tão familiar a todos. Eu ouvia um som mínimo das máquinas fotográficas, um som suavizado e que para mim pareceu também uma saudação daquele encontro e era necessário registrar. As pessoas ficaram mais um pouco, esperavam não sei o que, pareciam meio órfãs, não falavam, não se agitavam e, enfim, aos poucos guardaram as máquinas fotográficas e se afastaram lentamente da frente do teatro e, individualmente ou em grupo, foram se dissipando, procurando seu trajeto, agora sem a orientação do **Batedor**. Pareceu que o dia e a vida na cidade de Macapá voltaram ao seu dinamismo normal e suavemente a chuva caiu dos céus e banhou o asfalto da rua Antônio Coelho de Carvalho.

2.1 O BATEDOR NÃO CAMINHOU SOZINHO: TRAJETÓRIAS E AÇÕES ARTÍSTICAS NA CIDADE

A descrição acima da ação artística **O Batedor** diz respeito à situação vivenciada por mim em campo, detalhando cenas, interações e comunicações provocadas no espaço da cidade de Macapá. Neste subitem procuro atingir uma interpretação ampliada sobre a situação que acompanhei, considerando as narrativas do interlocutor, a empiria do campo e a produção visual. Quando fui ao primeiro encontro com o *performer* Antônio pedi que ele me falasse da sua primeira lembrança sobre arte. Ele detalhou que “desde que se entende por gente sua vida está atrelada à arte de representar”, porém a clareza e o domínio das etapas para se efetivar uma ação performática “só a pouco tempo atrás é que vem tomando forma”, conclui Antônio.

Para o *performer* as etapas combinadas entre si para a realização de uma performance artística visam três aspectos: “concentração, arrumação e transformação”. O processo pelo qual Antônio adquiriu clareza dessas etapas se deu ao longo da vida, especialmente quando ele participou de vários cursos de teatro na cidade de Santana, no Amapá, município próximo à cidade de Macapá. A vida dele esteve desde criança atrelada ao teatro, especialmente pela participação em apresentações de escola ou com grupos alternativos que realizavam teatro no estado, porém não foi neste espaço do teatro que ele aprendeu a identificar tais procedimentos técnicos da dramaturgia e sim por meio de cursos alternativos aliados à experiência do dia a dia, especialmente na escola, quando desde o ensino fundamental realizava pequenos números de teatro.

Diante do contexto que o *performer* apresentou em entrevista, percebi de imediato a conexão entre teatro e performance em sua vida. Esta relação se tornou evidente e mais clara para Antônio sobretudo após os anos de graduação no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá. A partir de então ele vem procurando compreender mais amplamente o alcance e as convergências das técnicas

de teatro e possibilidades criativas e sociais da linguagem e da performance.

Esta condição dramatúrgica e “a aproximação desde a educação básica voltada para fazer teatro sempre me acompanhou paralela a outras atividades, porém o teatro, sempre vinha em primeiro lugar”, disse Antônio. Em seu relato, acrescentou, ainda, que:

Atividades de brincar e estudar inerentes a idade se confunde com a dinâmica de representar, pois (risos) minhas brincadeiras tinham sempre um toque de representar! (risos). Sempre que eu podia, misturava tudo..., lazer, brincadeira e prazer!

Ele ainda destaca em meio à posição reflexiva e em tom confessional que:

Parece que o teatro sempre viveu em mim. O interessante é que mesmo próximo às questões teatrais até os dias atuais nunca atuei em teatros, no formato clássico, sabe?! E sim, nas ruas, praças, casas de contratantes, shoppings, bares, pizzarias etc... (Entrevista 15/10/2014).

As informações fornecidas pelo meu interlocutor, em conversas que tivemos nos nossos encontros, sinalizavam até então que o teatro foi uma forma ou talvez um caminho que ele usou para se colocar, integrar e interagir com o social. Ele acrescentou que: “escutar música, ler, assistir novela e conversar com amigos foi fonte de inspiração para sua produção”.

As declarações de Antônio mostram que as atividades de teatro realizadas na primeira infância e os envolvimento com a vida cotidiana no que diz respeito a assistir novela, escutar música e conversas repercutiram em sua produção artística, revelam sobremaneira que a experiência singular vivenciada por ele, sobretudo a construção do conhecimento e a relação com os saberes da vida cotidiana, singula-

rizados em performances artísticas, advém do acesso a uma poética social que se materializa e aproxima lógicas sensíveis pelas quais o *performer* organiza e transforma saberes em artefatos culturais. Neste sentido, a lógica de acesso a uma poética social se materializou na dimensão estética, artística e sensorial como visto na produção da performance **O Batedor**.

Diante dessa assertiva, considero que a produção de conhecimento não ocorre de forma isolada e sim como intercâmbios diversos e por vezes não mensuráveis. Esta disposição foi insinuada pelo interlocutor quando destacou que seus gostos cotidianos além de se transformarem em saberes expressos na sua produção artística foram demasiadamente articulados pela experiência do vivido⁶⁴.

Assim, a produção de saberes e o acesso à poética social se mesclam pela experiência, a forma como são vivenciados na trajetória de vida, incluindo o espaço da universidade, podem estar nas ações artísticas e são atravessados por uma estética de autorepresentação. Essa perspectiva faz com que no fazer artístico, embora possua características estéticas, como a forma e o conteúdo dos artefatos, a dimensão mais expressiva se dá pela vida cultural e as subjetividades de que vai se compondo⁶⁵. A respeito dessa composição subjetiva Herzfeld (2014) coloca que o aspecto das subjetividades, especialmente atreladas ao universo estético, têm a ver com a postura de uma expressão artística engajada na vida como prática social “com uma política de valor pessoal, muitas vezes traduzível em idiomas de poder mais am-

64. As questões que remetem ao processo de transmissão, recepção e produção do conhecimento, especialmente no âmbito da universidade, cujo espaço exerce uma forte influência no interlocutor desta pesquisa tem a consideração de que todo este processo é ininterrupto, agrega várias instâncias da vida, inclusive a presença da universidade na formação de jovens que passam por este lugar, ou seja conhecimentos e aprendizados tem a duração de toda a vida. Sobre este debate específico do conhecimento Rodrigues (1997) aprofunda a discussão em seu livro *Rituais na Universidade*, apontando que “a variedade de elementos que participam da vida científica” refuta a “alusão da universidade como um lugar distanciado da sociedade” (p. 245).

65. Ver Rodrigues (1997) Capítulo 4 – O conhecimento está no mundo.

plos (p. 347)”. Ou seja, o peso dos sentidos em nossas vidas é potencialmente significativo na composição de saberes e que determinam nossos modos de ser e viver a vida.

Esta compreensão dos sentidos eleva a experiência dos sujeitos e se coloca como reflexão emergente para as relações sociais coletivas. Neste direcionamento Antônio, lembrando-se deste período, conclui enfático:

Desde que me lembro gosto de novela (risos). Eu gosto de novela e eu já via as cenas de injustiça e ficava atento... Eu não assistia novela pela novela. Eu sempre olhava para além da novela. Mas o que é forte emocionalmente nas minhas produções é minha revolta, eu sou revoltado mesmo! (Entrevista 15/10/2014).

Os acontecimentos vivenciados na escola, ainda na primeira infância e adolescência, são lembrados por ele como grande influência para a percepção do seu mundo. Ele pontua estes momentos recordando as artes dramáticas das telenovelas e a música. Isso se deu:

Ainda muito menino, ainda lá na cidade do interior do Pará, antes de vir morar aqui, foi o período que eu escutei muito Cazuzza e gostava de assistir televisão. A música e a novela eram pra mim, não ainda é, uma das formas mais forte que tenho de acessar e me inspirar para falar sobre a sociedade.

A passagem do **Batedor** pela rua São José não foi despercebida pelos sujeitos que com ele se depararam naquela tarde de setembro. Muitos quase que num susto se sentiram instigados a acompanhar, ou simplesmente paravam para olhar o percurso do artista. E eu, em busca de registrar aquele momento, seguia-o com a câmera fotográfica à mão e tentava capturar cada cena, ora pelo olhar da objetiva, ora pelo apelo visual daquela movimentação.

Pude em nosso encontro posterior, quando estávamos conversando sobre a performance, inquirir meu interlocutor sobre como ele se sentia, ou melhor, sobre quais as expectativas que ele tinha em mente antes da realização da performance. Ele disse que: “mesmo que o momento antes da realização seja importante, o dia, a hora e a movimentação da rua é a maior expectativa, por ser intenso e inesperado” Ele descreve esta expectativa colocando o público em evidência, considerando a arte como um lugar e a rua como existência para a ação artística.

(...). Eu gosto da rua que é próximo das pessoas... a rua não tem norma... Você é livre total... Eu posso tudo... Esta é minha forma de falar, sentir e expandir a vida, na rua tudo é diferente, outra atmosfera... E a performance tem outra conotação: eu sou inteiro, antes, durante, e depois... e agora é a ideia de performance que me alimenta o tempo inteiro, na realidade. E tem outra coisa, o povo da rua ver.... Eu olho e vejo também com eles... e ao mesmo tempo não sou eu ... Apesar de que estou consciente o tempo todo... e ao mesmo tempo sinto outras coisas...(Entrevista com Antonio em 15/10/2014)

O depoimento acima chama a atenção para uma compreensão diferente do que Simmel (2001) sinalizou acerca dos comportamentos de pessoas no espaço da rua. O entendimento do autor é que a rua é um lugar de conflito, espaço como lugar de encontros e dinâmicas no mínimo suspeitas, pois estar na rua, muitas vezes é sinônimo de desocupação e de aquele espaço que além de oferecer grande conflito, permanecer nela é importante que se tenha objetivo claro, útil e definido. É evidente na fala de Antônio a expectativa do encontro e da circulação entre as pessoas no espaço da rua. Aponta ele o aspecto relacional desse movimento entre espaço da rua, ação artística e a vontade de interagir. Este posicionamento implica na compreensão de que a rua é mais que um espaço geográfico, pois a proximida-

de com as pessoas, por vezes desconhecidas, promovendo e gerando atos comunicativos através de uma performance faz com que não seja tão somente espaço público nem tampouco espaço privado. Mas também um espaço de produção de sentido, de feitura do espaço e da relação com as pessoas, conforme evidenciou Certeau (2005). Neste impasse de perceber este legado que o ocidente nos concedeu sobre o espaço de circulação das pessoas, a condição de conflito vem dar ao entendimento de que a rua é um lugar intermediário um espaço entre dois que cria possibilidades relacionais de um espaço comum a todos (AGIER, 2011). Por meio de alguma situação extraordinária, este espaço da rua motiva a reunião de pessoas que se encontram, sejam conhecidos ou desconhecidos. Nestes encontros, por sua vez carregados de sentidos, as pessoas passam a agir e viver uma experiência onde este lugar em vez de ser determinado para certos usos e especificamente perigoso se apresentou naquele instante como um lugar de festa que suspende o cotidiano, onde as pessoas brincam, jogam, interagem, falam fazem e o vivem.

Notei na fala de Antônio que sua produção artística é pensada para ser realizada na rua. A expectativa do encontro com o público para enfim considerar a conclusão e a finalidade da performance, pareceu evidente. A condição da rua no que diz respeito a movimentação, ao inesperado e ao improvisado em detrimento às etapas de certo domínio da técnica, perde peso e o que se potencializa é a interação entre as pessoas. Além de que esta interação implica em possíveis criações artísticas futuras. Isto fica evidente quando ele diz que a rua e o público são o alimento e a condição de fascínio exercida pela rua e o público é uma mudança de compreensão de novos processos de relacionar-se com a cidade.

Este fascínio do *performer* com o público parece indicar a necessidade da interação entre as pessoas, visto como jogo que não se limita a uma premissa de ganhadores ou perdedores, mas de afetar-se e “apreciar as ações em si mesmas”, pois jogar é brincar (SCHECHNER, 2012, p. 109), ou seja, viver uma experiência.

Com base nas colocações de Antônio e a observação da performance artística, o *performer* se constituiu da responsabilidade de iniciar o jogo. Este feito se deu desde a confecção da roupa até a apresentação na rua São José. A roupa, além de chamar a atenção passou a ser convite para a participação do público. As pessoas que o acompanhavam e com ele interagiam naquele instante na cidade jogavam entre si quando reconheciam que ali era um sujeito travestido de algo que insinuava a Amazônia, a roupa e a bandeira vermelha que o *performer* conduzia favoreceram uma comunicação instantânea entre os cidadãos naquela tarde quando acompanhavam **O Batedor** numa condição metacomunicativa⁶⁶, quando o “público partilha pistas sutis, mas inconfundíveis” (SCHECHNER, 2012, p. 111) que criam mundos e despertam percepções e emoções.

Nos encontros em que Antônio narrou como confeccionou a roupa do **Batedor**, ele destacou que esta foi “confeccionada com muito cuidado, dedicação e reflexão nas altas horas da madrugada junto com minha amiga” e neste processo muitas lembranças foram acionadas, reflexões foram organizadas e a necessidade de pesquisa sobre a Amazônia também esteve presente naquelas altas horas da madrugada. As lembranças, reflexões e pesquisas que ocorriam simultaneamente estavam ligadas a Amazônia. Segue um trecho dessa narrativa:

O açaí, o fruto do açaí é justamente o maior tesouro que nós temos na Amazônia, é o nosso alimento mais importante. Pensei em simbolizar o que as empresas e governantes, que está há não sei quantos anos aqui na Amazônia, como tratam as pessoas. O açaí desde que me conheço por gente faz parte da minha vida. Então, pego os caroços usados e batidos do açaí para representar como as multinacionais deixam assim a nossa terra

66. A respeito dessa condição entre performer e público em relação ao jogo e a metacomunicação ver Schechner (2012). O autor considera três níveis para haver entendimentos de que o que ocorre são jogos. O primeiro entre personagens e o segundo e o terceiro nível corresponde ao espectador.

e anos mesmo, usufruem, retiram o que podem, e deixa só o bagaço, eles não nos veem aqui, não! Só querem tirar... tirar cada vez mais. É preciso falar sobre isso, com todo mundo!

Antônio também falou a respeito da escolha do material para fazer a roupa do **Batedor**: caroços de açaí desgastados. Ele explica que: “Assim que o vinho e a polpa do açaí são retirados o caroço é dispensado, vira lixo, não serve para nada. Vemos montanhas de caroços de açaí desprezados”. Para Antônio o descaso com este material, os caroços já utilizados do açaí e o seu destino como lixo está relacionado ao que eu chamo de *provocação e comunicação visual reflexiva*. Esta percepção veio no momento da entrevista quando Antônio disparou uma forte crítica aos empreendimentos de grande porte que por muito tempo estão explorando as riquezas do Amapá. Ele me falou, enquanto me mostrava o detalhe da roupa do **Batedor** “O que realmente somos se não caroços de açaí para o resto do mundo, quando vêm e nos saqueiam todas as riquezas?”

Percebi que a roupa confeccionada com a fruta símbolo da Amazônia e a combinação dos caroços utilizados, ressecados e reconhecíveis pelas pessoas que acompanhavam **O Batedor** na rua São José foi a “provocação mais intimista que eu quis provocar no espaço da cidade”. A provocação visual e reflexiva apontava para questionamentos sobre qual o lugar ocupado pelas pessoas na estrutura social e a visibilidade cultural na Amazônia. Em suas palavras, Antônio indagou “Somos realmente importantes se ao mesmo tempo somos usados e descartados quando não há mais interesse?”

O encontro com o performer me convidava a pensar sobre o porquê da intervenção artística nos espaços urbanos da cidade, o que leva uma pessoa a caminhar pela via pública em plena movimentação frenética urbana, o que quer aquela ação dizer e o que instigou aquele sujeito a elaborar e executar tal atividade? O performer disse que:

Eu vivo isso, eu vivo e penso diariamente sobre a violência com que somos tratados e eu preciso falar, mas falar com quem? Pra quem e como? Falo com arte sabe, eu sou revoltado... falo da minha revolta... falo das violências que sofri... Eu sou revoltado, revoltado com a própria sociedade... Eu coloco a arte É como se ela me guiasse... É na arte que eu me realizo me satisfaço. Então eu posso falar do que eu vejo. Não quero ensinar e nem sei se as pessoas entendem, elas devem entender algo né? Mas eu preciso falar das coisas que me revoltam, não posso ficar calado. Minha mãe mandava eu me calar ficar quieto quando as pessoas me agradiam, hoje eu tenho a arte para falar. E não é para entreter é para eu falar e talvez para que as pessoas percebam o que está acontecendo. E não é para educar também não. É para despertar um, dois, três... tipos de olhares em qualquer direção, para outras coisas do que sofremos e percebemos, mas não posso falar sem ser pela arte. A arte é a minha forma de falar também...

Seu depoimento remete à experiência com o tempo da sua infância, às angústias e aflições por ele vividos. As lembranças dos ensinamentos de sua mãe são marcantes e para lidar com momentos conflituosos naquele período. Esta condição apreendida fez com que suas subjetividades marcassem a sua produção artística o que, de algum modo, além de problematizar o entorno social em que viveu pode intervir na dinâmica social nas ruas da cidade de Macapá, hoje.

O urbano é um espaço definidor de uma cidade para além dos condicionantes físicos e geográficos e tem um papel estruturante em nossas experiências individuais e coletivas neste ambiente. Esta compreensão coloca a cidade como lugar ativo na vida e sociabilidade dos sujeitos.

A interação entre as pessoas naquele ambiente que aparentemente tem suas regras – espaço para pessoas, carros, lojas – não eram consideradas; muitos ocuparam estes ditos espaços regradados e simplesmente tomaram a rua São José e não foram guiados por funcioná-

rios de órgãos institucionais e, sim, por um sujeito/personagem que não tinha rosto ou identificação autorizada, que apenas `apareceu` na rua e seduziu algumas dezenas de pessoas que o seguiam juntos pelas ruas de Macapá. Aquele envolvimento, além de instigante pareceu pouco provável de acontecer, pois mesmo que não fossem conhecidos a rua parecia um local que abrigava a todos. A diversidade de comportamentos e de pessoas que ali se encontravam era nítida, o convívio e a coexistência na espacialidade da cidade e a comunicação entre os cidadãos era intensa e envolvente.

A questão é que, geralmente, a compreensão do espaço da cidade é dada pela consideração do espaço urbano como lugar especial de acontecimentos previsíveis de comércio ou mesmo um lugar perigoso ou de sociabilidades baseadas numa atitude blasé (SIMMEL,2001), de extrema individualização e invisibilidade. Mas aquele grupo que seguia em meio à performance artística se comportava totalmente diferente. Sennett (2014) atribui o desprezo pelo espaço da cidade e a opacidade da experiência e a evitação da visibilidade pública, sobretudo quando se considera que naquele lugar não há uma transparência nas relações entre os sujeitos e que o espaço íntimo, privado, é o lugar confiável e possível de uma interação verdadeira faz com que “o silêncio em público se tornou o único pelo qual se poderia experimentar a vida pública, especialmente a vida nas ruas, sem se sentir esmagado” (p. 43). Sennett (2014) explana e nos faz uma advertência quando se refere à falta de interação e de relação das pessoas no espaço urbano. E nesta advertência constatei que o que ocorria no espaço da rua São José ao acompanhar a performance era justamente o contrário. Pareceu-me que a afirmação de Sennett (idem) de que “o mito hoje predominante é que os males da sociedade podem ser todos entendidos como males da impessoalidade, da alienação e da frieza. (p. 374)”, não traduz o que presenciei nesta performance artística. As pessoas naquele instante, reunidas no espaço público, além de misturadas dinamizavam a rua numa disposição de sentir, fazer e viver uma

experiência na cidade. A licença poética me permite pintar a cena que eu vi naquele dia no espaço da cidade na medida em que os cidadãos em vez de se retraírem ou demonstrarem medo, coloriam e texturizavam o cenário e entre vozes e sons, de igual modo diversos, celebravam aquele encontro.

A cena me fez lembrar a explicação de Sennett (2014) quando declara que a vida social pode ser percebida como uma vida estética. Neste sentido, as relações e interações sociais no espaço urbano que eu observei concordam com o entendimento de que a vida estética e a experiência lúdica, que o jogo e a brincadeira, possibilitam, entre a eficácia e o entretenimento, momentos em que os sujeitos compartilham percepções, sensações e referências de uma raiz comum em uma experiência da vida pública. Assim, os relacionamentos, interação e comunicação dos sujeitos nestes moldes de uma vida estética reconhecem e se identificam ao personagem **O Batedor** para juntos viverem uma experiência no espaço da cidade.

No meu ponto de vista, as relações sociais apresentadas neste caso, quando acompanhei a performance artística: **O Batedor**, aquela situação extraordinária como um evento real, como destacado por Schechner (2012), foram o *start* para acionar uma experiência no espaço da cidade. Uma experiência com a cidade que contradizem a ideia de que este espaço não permite a realização de relações mais produtivas. O que presenciei foi justamente a participação dos sujeitos em ações expressivas, onde não se perdeu a habilidade de representar e jogar ou, como dito por Sennett (2014, p.385), as “condições plásticas” que intentam não distanciar-se do desejo e da necessidade humana em relacionar-se coletivamente na cidade. A interação entre os sujeitos mostrou que a plasticidade de uma vida estética ainda não foi adormecida.

A compreensão de que a performance artística se traduz em lugar da vida estética que se organiza e está envolta da vida cultural comum dos sujeitos, igualmente a um jogo ou um certo tipo de atividade es-

tética que se realiza na sociedade, caso certas condições estejam presentes. (SENNETT, 2014), sobretudo quando se tem em perspectiva a possibilidade de retomada de ações de poder no espaço urbano com fluxo contínuo de pessoas em movimento, interação pública de diferentes pontos de vista que qualificam a rua como um segmento do espaço urbano potencialmente voltado às experiências públicas, em contraposição à esfera da vida privada, ainda que cada vez mais essas duas esferas se interpenetrem.

Cada evento real conforme o ocorrido na performance artística que acompanhei na rua São José promoveu prazer aos envolvidos naquela situação extraordinária. Esta participação e envolvimento com a performance artística que os sujeitos mostraram naquela tarde de setembro e o reconhecimento dos dispositivos comunicativos provocados pela ação artística, especialmente quando chamavam aquele personagem: Herói da Amazônia, encontravam suporte igualmente nos “dramas sociais”, que são classificados por Turner (1974) como processos “liminares” que emergem nos “interstícios da estrutura social”, como ocorreu na apresentação da performance artística.

Foi justamente a presença de Antônio, realizando uma performance artística na rua, provocando uma movimentação inusitada naquele espaço, e a participação espontânea dos cidadãos, que me levou a eleger a ideia de performance cultural de Richard Schechner (2012) como chave analítica nesta tese. O autor esclarece em seus estudos que a categoria performance, conectada à ideia de ritual, além de muito abrangente, pois quase sempre se apresenta naturalmente em nosso cotidiano, provoca confusões em relação ao seu uso e entendimento. Desse modo elucidado que a ideia presente, quando faço uso do conceito de performance, sobretudo como chave para ver e analisar as ações artísticas no espaço da rua, é de que tais situações extraordinárias, por envolverem ações e experiências que se articulam como “desejos que problematizam, excedem ou violam a vida diária” (SCHECHNER, 2012, p. 50) consistem em comportamento dupla-

mente exercido através da ritualização de sons e gestos e são, portanto, passíveis de serem analisadas como processos ritualizados.

O conceito de ritual em Turner (2013) implicado em seu trabalho antropológico, em Schechner (2012) está amalgamado ao universo das performances e se aliaram especialmente no sentido de compreender que as situações extraordinárias ocorridas no espaço da cidade produzem efeitos reais por meio de ações simbólicas devido à dinâmica entre entretenimento e eficácia. De modo que quando acompanhei a performance artística: **O Batedor** observei que a performance artística ao produzir interação e compartilhamentos se transformou em uma *comunidade do instante*⁶⁷. Embora uma comunidade efêmera e difusa, aquelas pessoas, em sua maioria desconhecidas, naquele momento se sentiam íntimas e pertencentes ao lugar pelo simples fato de se reconhecerem nas roupas e no espaço da rua, quando se olhavam ou gritavam que aquele era o herói da Amazônia. Aquela aglomeração de pessoas seguia **O Batedor** tanto pelo entretenimento quanto pelo reconhecimento simbólico de suas vestes. Fotografar, gritar, bater palmas, sorrir eram atitudes individuais, mas também coletivas e participativas, e em sua maioria desconhecidos se envolveram.

E foi justamente este conjunto amplo de relações e articulações provocadas pela ideia de performance e ritual o que tornou interessante olhar para os acontecimentos ocorridos na cidade em situações extraordinárias. Pareceu-me que tais situações problematizavam, excediam e violavam a vida diária. Esta relação entre ritual e teatro, como desenvolvida por Turner (2013), e a noção de performance destacada por Schechner (2012), mostrou-se eficaz para abordar estes acontecimentos sob uma perspectiva antropológica.

Na ocasião em que a performance artística se apresentou muita coisa aconteceu e em meio a entretenimento, euforias e celebra-

67. Agier (2011) elabora fala de uma comunidade do instante produzida em um momento ritual e que posicionamento e a tomada de voz dos sujeitos, mas que necessariamente não evoque uma identidade e sim por uma tomada de voz e de poder.

ções, aquelas situações mostraram ideias, projetaram sentidos e comunicados no espaço das ruas de uma cidade que é polifônica, viva e mutante. O envolvimento entre as pessoas foi percebido quando eles se olhavam, sorriam e acenavam uns para os outros. Eram interações espontâneas que ocorreram logo que **O Batedor** surgiu espetacularmente no palco da rua São José.

Procurei ver expresso tanto na situação extraordinária ocorrida na rua quanto na produção da ação artística **O Batedor**, tramas estéticas, perceptivas e simbólicas da experiência desse artista visual. O que procurei ver e tentei compreender foram às teias de significados, numa alusão a Geertz (2008) situados nesta ação artística como uma narrativa que contém discursos, ideias e projeções do vivido. Ou seja, busco entender os sentidos ou mesmo a negação de sentidos que por ele foram apreendidos, individualmente e coletivamente, impactando nos modos de ver e problematizar acontecimentos vividos na Amazônia.

Diante desse pressuposto, observei as ações artísticas como situações extraordinárias na correspondência entre os estudos clássicos de Victor Turner (2008) sobre ritual e posteriormente com as discussões que o levaram aos estudos da performance, junto com Richard Schechner (2012) onde os dramas estéticos, igualmente aos dramas sociais, são experiências em ações que captam, posicionam, discutem, comunicam ideias, expressam sentimentos e projetam reflexões do vivido. Considerei, sobretudo, as funções da performance e suas finalidades, especialmente porque se originam nas tensões criativas do jogo binário entre eficácia e entretenimento (SCHECHNER, 2012), enxergando que as ações artísticas além de enunciarem coisas e fazerem coisas também são atos comunicativos⁶⁸.

68. Da perspectiva dos estudos da performance as ações artísticas não são narrações no modo indicativo, mas atos comunicativos no modo subjuntivo com o papel formativo e transformativo da experiência, criada através de mecanismos estéticos, corporais e de sons não verbais conforme os princípios do ritual em Turner (2013) e performance em Schechner (2012).

Em se tratando de atos comunicativos, via compreensão de ritual e performance cultural, percebi que as ações artísticas mobilizam encontros no espaço da rua e, de certa forma, constroem e evidenciam sentidos compartilhados. E, mais ainda, que ao partilhar, exibir e provocar se comunicam e ampliam a ideia que temos da interação e sociabilidades entre os sujeitos em uma cidade onde conhecidos e desconhecidos se encontram. Assim, a produção artística quando invadiu, ocupou e usou o espaço da cidade, criou situações extraordinárias de experiência, pois as produções artísticas além de serem “maneiras de fazer” e inventar culturas de certo modo estéticas, narram e organizam mundos.

A performance artística O **Batedor** formou, informou e guiou os cidadãos e o *performer* no processo de interação social e produziu espaços na ordem de *limem*, ou seja, produziu espaços geofísicos remodelando a compreensão da dinâmica dos espaços da cidade bem como transformando o posicionamento dos sujeitos em condições de *liminaridade*.

Canevacci (2013; 2016) numa crítica contundente a Turner, especialmente no que diz respeito a determinações epistemológicas para olhar os acontecimentos e os vínculos de pesquisa de cunho etnográfico, afirma que há entraves - nós - na explicação e uso dos conceitos organizados pelos dois autores e que não há como utilizá-los de forma unilateral, especialmente nas sociedades, como se apresentam. Para ele, implica desse uso uma percepção cimentada ainda em proposições clássicas da antropologia, especialmente quando se acessa o mundo das interações sociais pela via da linguagem e da estética.

Canevacci (2013; 2016) apresenta três nós dessa formulação/explicação construídas por Turner e Schechner e assegura os limites das abordagens conceituais como ritual, rito, liminar, liminóide e teatro. Para o autor estes conceitos se mostram demasiadamente dualistas seja em relação ao posicionamento dos sujeitos sociais, ou seja, na compreensão de pesquisa e convergências que possuem resquícios

de visão monolinear, positivista e colonialista. Estas percepções, segundo ele, comprometem substancialmente pesquisas e compreensões sobre as construções e produções de realidades na dinâmica social das cidades na atualidade.

Canevacci (2013) insiste que tais conceitos, ainda não resolvidos, são incongruentes se usados para fechar e emoldurar posicionamentos analíticos quando se tem a cidade e a interação dos sujeitos como pauta, sobretudo quando a movimentação desses sujeitos na atualidade, especialmente no espaço urbano, é fluida, flutuante e em fluxos. Para o autor esta movimentação se “caracteriza pela difusão da tríade comunicação, cultura e consumo que produz tanto valor econômico agregado quanto valores como estilo de vida, visão do mundo, crenças mitologias” (p. 292). Para Canevacci (2013) uma metrópole é, em primeiro lugar, comunicacional.

Considerando a crítica de Canevacci (2013) aos conceitos dos autores que utilizo nesta pesquisa, especialmente a ideia de performance, não o coloco como moldura intransponível ou fechada, mas ao contrário, a intenção é utilizá-lo de maneira ampliada, a princípio como dispositivo reflexivo atinente à potencialização do alcance da produção artística como a vida e a experiência na interação social, no cotidiano de nossas vidas.

A situação extraordinária mobilizada pela performance artística **O Batedor**, no espaço da rua, foi percebida conforme a de ritual, pois excederam e violaram a vida diária e se apresentaram dispostas pelo entretenimento e pela enunciação subjuntiva simbólica, além das referências sensoriais, perceptivas e comunicativas da Amazônia. A pesquisa de algum modo pode ter como expectativa propor rearranjos dos conceitos colocados em cheque por Canevacci (2013). Sem altas pretensões ou a busca de originalidades últimas, baseada em noções como verdade, características que quase sempre mobilizam a discussão entre ciência e arte, o que busquei foi refletir sobre o que achei ter visto e o que não era tão visto, ou talvez o que foi levemente esqueci-

do pelos cidadãos em suas trajetórias, mas que de algum modo estão expressos sensivelmente nas produções de arte e conseguem dialogar com outras pessoas no espaço da rua.

As ações artísticas, produtoras de situações extraordinárias na cidade, apresentaram e problematizaram universos reflexivos sobre e com a vida das pessoas que vivem na Amazônia, onde me propus a pensar e problematizar questões aparentemente invisíveis e adormecidas que mobilizam lembranças e a reflexividade coletiva que intenta para “mudar a base das relações sociais e/ou organização do estado” (SCHECHNER, 2012, p. 192).

Retornando à interpretação da performance, tenho a dizer que a ação artística propiciou às pessoas, naquela tarde, uma experiência concreta de estarem às margens do que foi previsto para elas se relacionarem no espaço urbano e criou meios de se comunicarem, sendo que os papéis ali criados e as relações entre os caminhantes e o *performer* não correspondiam a hierarquização alguma ou a qualquer condição que ordinariamente estes possuem no quadro hierárquico da estrutura social.

Ao observar a cena, eu pensava a respeito da potência da produção artística na vida dos sujeitos, das provocações e inquietações que aquela ação, especialmente na cidade, pode suscitar, provocar e comunicar. Intimamente entendo que as intervenções artísticas no espaço urbano podem provocar e produzir diálogos através da experiência estética com os cidadãos sem determinar o que as pessoas devem ver ou entender.

Ora, o que quero dizer com isto é que as interações entre as pessoas, sociabilidades e comunicações em determinado lugar, especialmente quando envolve a produção social, segue o argumento de Leite (2004, 2012) de que a sociabilidade pública não aparece em qualquer rua, mas em certos espaços que têm significações para os atores envolvidos. Ou seja, para Schechner (2012) e para Leite (2008) a rua é muito mais que um simples “cenário para determinadas práticas so-

ciais, o espaço torna-se reflexivo: ganha significação pelas ações e lhes é constitutivo” (p. 42).

A partir do entendimento dos autores Schechner (2012) e Leite (2012) sobre as interações e sociabilidades em determinado espaço, percebi ainda quando do convite realizado pelo performer para eu participar da performance: **O Batedor**, que aquele espaço, especialmente a rua São Jose, é o mais movimentado da cidade de Macapá. O trajeto que o performer escolheu também é de igual modo muito significativo para a vida das pessoas da cidade. O anexo público como ponto de concentração e partida para a realização da ação artística e o teatro das Bacabeiras como chegada, indicariam, respectivamente, uma percepção, talvez um sentimento de que a história do lugar e os diversos acontecimentos que a cidade passou revelariam uma troca entre passado e futuro, entre o velho e o novo. Estes dois pontos da cidade carregam reflexões de vida, entre tempo e espaço, que resguardam na história modos de vida do lugar e que ao provocar experiências estéticas naquele ambiente podem nos levar a pensar sobre o que esta história marcou e indicou para a dinamização e o envolvimento das pessoas com a cidade. Que acontecimentos são passíveis de serem rememorados em tais estruturas e que impactam percepções, entendimentos e referências dos sujeitos que aqui vivem, migrantes, nativos ou turistas quando se depararam com o Homem Açáí?

Embora a pesquisa não queira problematizar e realizar uma análise sobre a recepção não há como negar a interação entre as pessoas e a ação artística neste processo. Porém o processo de entendimento ou a experiência estética dos envolvidos é de uma comunicação sensorial, instigados pela combinação de referências correspondentes ao lugar, sobretudo quando a experiência e o jogo performático suscitam reconhecimento, pertencimento, identificação e sociabilidades entre sujeitos que ocupam e fazem a cidade.

Ainda no nosso encontro, ele sinalizou que:

Pensar e realizar performances não se resume apenas levar uma mensagem, isto não há como controlar. Além de haver pesquisa, reflexão e sentimentos do que se deseja afetar e tocar os sujeitos no espaço urbano, quando estou pensando na performance recorro ao que aqueles artefatos têm em comum entre eu e o lugar da performance. Alimento o simbolismo, incluindo elementos importantes para haver identificação e o entendimento entre o público, mas a condição sensorial e sentimental talvez seja o mais impacto para haver aproximação com o público! (Entrevista em 15/10/2014.)

Para ele a ação artística e a composição dos artefatos precisam, ao mesmo tempo, “provocar e revelar sentidos comuns àquela comunidade para que haja um momento de diálogo e reflexão ao se deparar com a produção estética”. Vejamos mais uma observação sua sobre a intervenção com o gênero da performance.

Meus trabalhos demoram muito para que eu os realize.... As minhas produções demoram para serem executadas.... Os processos são todos longos, demorados, às vezes fico pensando em muitas performances ao mesmo tempo, mas só as levo para as ruas quando sinto que estão prontas... Pensar, observar.... É um longo processo. Na realidade eu penso as muitas possibilidades para acontecer... Como eu quero provocar uma introspecção, um sentimento de introspecção no público e em mim quando comecei a elaborar a performance.

A partir desta fala, penso que a movimentação provocada pela intervenção artística tem dois apelos significativos para as pessoas que residem numa região como a Amazônia. A primeira é reconhecer o simbólico da vestimenta criada pelo artista, e, segundo, ao identificar que os caroços de açaí triturados deslocam a percepção de que o produto visto positivamente para as pessoas da Amazônia ao encontrá-lo naquela disposição, ou seja, seco e triturado na roupa do **Batedor**,

ampliam e ressignificam suas percepções sobre o que estão vendo. Neste sentido, a produção artística é aberta, plural e polifônica. Essas significações e identificações que a performance **O Batedor** suscitam possivelmente colocam tanto o artista quanto o expectador libertos para, de algum modo, integrar e interpretar a ação artística no espaço da cidade. Além de acionar circunstâncias para que os sujeitos se sintam envolvidos com o espaço da cidade e, portanto, possam interpretar, criar e perceber diversamente este lugar.

A pergunta que elaborei para observar a performance **O Batedor**: O que está acontecendo aqui? Serviu de *start* para iniciar o processo de compreensão sobre as ações artísticas que observei. Apresentar e observar esta performance artística ajudou-me a considerar determinados parâmetros sobre a relação que os artistas têm com suas produções, trajetórias e sentimentos de identificação, referências e pertencimentos que estão envolvidos na confecção da sua produção estética e que se configuram pela narrativa e comunicação.

Considero os pensamentos de Dewey (2010) sobre experiência, levando em conta a compreensão de Turner (2005) que a experiência não é uma fonte de sensações enganosas que operam como barreiras a serem superadas através de uma razão ou atividade puramente intelectual.

Para Turner a experiência consiste justamente na possibilidade de abertura, ou seja, a experiência sempre é uma condição que se abre continuamente, não um fim em si mesma. Esta dimensão encontra eco na compreensão de que a experiência se dá por processos contínuos e abertos. O autor entende a ação dos sujeitos como ações performáticas que são a expressão de uma experiência.

Sabendo que a concepção de experiência em Dewey (2010) tenha início, meio e fim, na concepção de processo em Turner, ambos consideram o vínculo dos sentidos vinculado a cognição. São as experiências vivências únicas e que podem estar expressas pela afetação e a participação sensível dos sujeitos, quando reorganizam os sentidos

e instauram suas atitudes. De modo que as ações são performances que expressam as experiências vividas. Esse realce, vem encontrar nas explanações de Dawsey (2006) o destaque do pensamento de Victor Turner, quando este antropólogo que deflagrou os estudos das performances em 1950 e 1960 entende que a experiência se efetiva no “processo de performance, o contido ou suprimido revela-se”.

Considero que as intervenções artísticas expostas nas cidades têm muito a dizer e falar sobre a convivência e a trajetória dos sujeitos, sobretudo quando discutem e refletem sobre os problemas vinculados às experiências no ambiente da Amazônia, numa predisposição político-poética de pensar e fazer a cidade. Ou seja, toda a vivência, incluindo percepção e cognição, na compreensão de Turner tudo o que foi vivido e contido pode ser revelado em artefatos artísticos como narrativas sensíveis dessa experiência. Neste sentido, considero que a trajetória do *performer*, elementos de sua experiência de vida, se expressam nas suas produções uma vez que sua biografia, embora não codificada ou determinada como verdades absolutas, expressa referências aos lugares, afetos, gostos, percepções e problematizações vividos.

A composição de sentidos na produção artística são entrelaçamentos dessa biografia, dos caminhos e percursos singulares da vida. Aqui advirto que compreendo as biografias conforme o destaque de Bourdieu (1996) e a explicação de Kofes (2001) para narrativas tendo em perspectiva que ambas as funções, a biográfica e a narrativa, compreendem que os sujeitos não são pessoas isoladas em seus lugares especiais – ilhas – mas suas vidas são cruzamentos de relações que eles mesmos produzem e significam. Isto me leva a entender que as trajetórias e a biografia dos sujeitos, por se tratar de uma experiência individual e coletiva, social, correspondem a agenciamentos que podem imprimir correspondências com a produção artística.

Desse modo, entendo que a ação artística e a indumentária do *performer*, como um artefato cultural, não se limitam a signos a serem in-

terpretados, mas traduzidos pela dimensão da afetação dos sentidos constituídos, pois contêm na sua materialidade simbólica a existência do lugar e a temporalidade em que os sujeitos – artistas – vivem e experienciam suas vidas.

O interesse em compreender o universo cultural da cidade de Macapá, como dito anteriormente, faz parte de minha convivência profissional e alimenta minhas reflexões há muito tempo. Embora eu não seja “nativa” deste espaço, assim como outros amazônidas, cultivo uma estreita ligação afetiva e sensorial com esta cultura; seus cheiros, cores, sabores e sensações nutrem a minha experiência com o lugar, uma cultura de profundas relações com a natureza e a presença no imaginário coletivo com suas crenças e costumes populares. As pessoas na rua são José ao gritarem “Este é o herói da Amazônia” viam na indumentária do Batedor uma relação com este espaço.

Essa percepção, atribuo ao lugar da arte e da cidade como meios para reflexões. E embora aparentemente distintos, ou seja, a cidade como lugar de trânsito e a arte como lugar de contemplação, nesta situação observada na cidade de Macapá, este espaço e a arte se hibridizam. Não há especificidade nem da cidade nem sequer da arte. O espaço da rua e a cotidianidade elevam a relação e o encontro dos sujeitos com o universo estético para a desterritorialização.

O entendimento do conceito de desterritorialização, na assertiva de Canclini (2006), serve para entender as relações entre arte e cidade proporcionadas pelas intervenções artísticas no espaço urbano. O entendimento dessa relação se amplia tanto no que se refere à produção artística, demandas comunicacionais e singularidades de culturas quanto à questão inclusiva dos diversos segmentos artísticos não hegemônicos, especialmente ocidentais, que emergem da dinâmica urbana na América Latina.

Estas reflexões têm o propósito de serem percebidas como a ampliação dos territórios que trabalham com o simbólico e a cultura. E entre tantas aberturas para se pensar e perceber a produção artística

na América Latina, e aqui estendo para a produção artística na Amazônia, em específico na cidade de Macapá, o comprometimento com a “densidade e uma qualidade à produção contemporânea sem deslizar para o ufanismo multiculturalista” (BUENO, 2010, p. 42) foi a perspectiva que busquei na análise.

As intervenções artísticas ocupam os espaços da cidade e fazem dessa ocupação eventos reais que interagem com as mais variadas pessoas da cidade. Não há limitações formalistas ou entendimentos prescritivos, classificações ou definições do que é arte; o que eu pude ver foram ações sociais que impulsionam o viver e fazer a cidade, conforme destaquei nos posicionamentos indicados por Sennett (2014) em relação ao espaço público, cujo uso por vezes é negado aos sujeitos, assim como a ocupação e o entendimento sobre o espaço ocupado. Neste sentido, a experiência vivenciada pelos cidadãos, nas referências a Dewey e Turner, conectam e concebem as práticas e saberes dos seus habitantes como evocação das imagens de suas experiências de viver as paisagens urbanas no fluxo do tempo. Paisagens que são criadas e recriadas na medida em que interagem e optam por lugares de referências e memórias do vivido.

A vestimenta confeccionada com caroços de açaí, na realidade restos de caroços usados dessa fruta específica da Amazônia, muito apreciada pelos seus moradores e base da refeição para muitos moradores da floresta, foi o meio pelo qual o *performer* evocou a comunidade do instante. Esta comunidade de que nos fala Agier (2011) e que, na minha percepção, surge também da circunstância do encontro efêmero, da interação entre a ação artística e os cidadãos na cidade não visível, “imaterial, no sentido que existe a mais e no seio da organização visível, que lhe dá uma parte importante do seu sentido diário” (p. 173) e que posiciona e provoca uma interação de indivíduos diferentes.

Agier (2011) fala de uma comunidade do instante conforme produzida em um momento ritual “que possa gerar uma tomada de palavra que não seja atribuída a uma identidade (...)” (AGIER, 2011, p. 178)”

e sim por uma tomada de voz e de poder. Esta comunidade do instante que remete a poder, a tomada de voz também vem ao encontro de que as pessoas fazem a cidade, e foi pensada por mim quando me deparei com a situação extraordinária na cidade a partir do posicionamento de Schechner (2012). O autor diz que ao jogar as pessoas fazem as regras de cada jogo “a-medida-que-se-joga é o que Nietzsche chamou de vontade de poder” (p, 116). Nestes posicionamentos considero que a comunidade do instante também pode suscitar a criação de mundos ilusórios, imaginados, possíveis.

Insisto, portanto na explicação da *comunidade do instante* tendo em mente as percepções dos autores Schechner (2012) e Agier (2011) quando o primeiro autor inspirou-me ao afirmar que o encontro dos sujeitos em situações extraordinárias pode ser visto como processos ritualizados e o segundo autor, que inspirou-me quando disse que o espaço da cidade é um espaço de compartilhamentos de experiências viscerais e singulares. Conforme referenciei Dewey (2010) quando trata de experiência, isto me fez intuir que o momento de compartilhamento tal qual ao jogo, o cotidiano e a experiência é marcado por uma distância colada pela diversão e o entretenimento resultando numa coletividade ou uma *comunidade do instante*.

Para finalizar, a consideração de Agier (2011) em relação à *comunidade do instante* diz respeito a percepções e interações entre espaço, jogo e experiência. Este suporte reflexivo fez com que ao olhar para aquele momento em que pessoas se reuniam na cidade no entorno de uma performance artística eu visse que “...a partir de encontros ritualizados, localizados, essas situações e as pessoas são mobilizadas fazem, por conseguinte, vivem a cidade a longo prazo ao mesmo tempo que fazem aparecer as comunidades de movimento”. (AGIER, 2011, p, 174).

Quando as pessoas seguiram **O Batedor** pelas ruas da cidade em silêncio ou em meio ao burburinho de aplausos e declarações unívocas de que aquele era o herói da Amazônia ou o homem açaí, todos

estavam juntos, interagiam, sabiam do que falavam e se reconheciam no movimento ritualizado como uma comunidade, uma *comunidade do instante*.

O reconhecimento provocado simbolicamente pela fruta, e o entendimento de que aqueles caroços usados e processados pelo instrumento que bate, mói e tritura o fruto até atingir o estado de vinho, instigou o público a compreender e olhar para aquela roupa como enunciação das vivências coletivas e de suas experiências com o fruto tão característico da região Norte.

A experiência vivida pelos cidadãos junto com o *performer* foi um meio para articular sentidos e significados em uma dimensão perceptiva e sensorial da vida e que, por conseguinte, além de chamar atenção, pudesse provocar uma experiência reflexiva. Para tanto, a contribuição da noção de experiência singular de Dewey (2010) me fez perceber que no momento do encontro do Batedor com o público ocorreu uma experiência singular mobilizada pelo encontro inusitado na rua São José. Pois, conforme o autor destaca, o processo de experiência é uma condição similar ao processo de criação artística que requer abstração e interpretação seja do artista ou do espectador. Ou seja, tanto no momento de criação quanto no momento em que os cidadãos se deparam com a ação artística o que os mobiliza, em ambos os casos, é a ideia de experiência singular vivida, onde pessoas se envolvem e se articulam através dos sentidos.

A experiência singular, em concordância com Dewey (2010), é aquela que se dá especialmente quando as pessoas, de modo geral, se percebem e interpretam algum acontecimento e, neste caso, com os mundos da arte. Não é algo que reporta ao passado, nem limitado ao presente, nem sequer projeções de futuro, não há causa nem efeito, mas aprimora-se em toda a trajetória do indivíduo; considera os momentos em que estes recebem, sofrem e reagem continuamente na vivência social, integrando ideias, percepções, saberes e fazeres.

Ao observar meu interlocutor em campo, eu via com clareza a interação entre artistas, ações performáticas e os artefatos estéticos, contudo, o que me chamou atenção foi a integração dos cidadãos com as práticas artísticas na medida em que eles compreendiam, interpretavam e dialogavam com este artefato.

Em entrevista com o artista, ele considera que antes de ficar totalmente imerso no processo da performance, e mesmo estando consciente de todas as etapas, ele entende que: “em cada etapa há entregas diferentes, mas que a preocupação com o público é sempre a que se tem um maior cuidado, um cuidado a mais a se considerar”. Ou seja, “o público é parte e imprescindível para a dinâmica da performance” e ter este cuidado com o público, não implica ‘formar’ plateia, mas considerá-lo como parte da performance e não apenas espectador. Ou seja, a relação entre eles, performer e o público, vincula-se pelo jogo nem sempre consciente dessa ação em que as pessoas podem chegar a inúmeros processos de experiência.

Considero que a aproximação dos transeuntes e a atividade do artista em preparar seus ‘apetrechos’ para a realização da performance é uma atitude que quebra as fronteiras entre os saberes e fazeres especializados dos artistas e a recepção dos transeuntes, pois ao se aproximarem ou se interessarem pela atividade silenciosa executada pelo *performer*, os posicionamentos de ambos se diluem e se mesclam no coletivo. Muitas vezes o *performer* esteve em silêncio e compreendi este estado como um momento de concentração necessária. Esta observação pela percepção e a participação afetiva ao local para a realização da performance bem como as sensações intuídas nos momentos de participação do início da performance e os momentos de interação com o público, vi que o silêncio e depois aquele momento marcaram o instante em que o *performer* se transformou no **O Batedor**.

Em outros momentos, quando o Antônio conversou com as pessoas que se aproximavam, a situação se assemelhava a encontros de

amigos que conversam animadamente sobre um assunto qualquer e, frequentemente, se solidarizam e entusiasmados sorriem emitindo perguntas e respostas. Ambas as situações observadas, em que havia o silêncio e a conversa frenética entre o *performer* e o público, me pareceram diferentes de outras posturas que presenciei em outros eventos de arte. Para o sistema da arte tradicional, quase sempre o público tem contato com o produtor dos artefatos artísticos exclusivamente através de suas obras de arte ou de manuais especializados e descritivos e nunca estão envolvidos no processo da ação artística.

No caso em tela, ao observar esta proximidade do artista com o público e vice-versa, as perguntas e respostas se misturavam, os interesses não eram unidirecionais, eram mútuos, e a comunicação entre os cidadãos como dito anteriormente, se deu através do reconhecimento simbólico utilizado pelo *performer* na confecção da roupa do personagem bem como com a bandeira vermelha que ele carregou em todo o percurso. Mesmo que aquele momento me parecesse tenso, tanto pela preocupação com a chuva como com a preparação e a movimentação das pessoas que já se aglomeravam para ver o *performer*, eu tinha a sensação que aquela cena de incerteza e improvisação era evidente como ato performático.

Assim, tanto a incerteza quanto a improvisação são aspectos do gênero da arte contemporânea (BUENO, 2010, LANGDON, 2006) que se inserem na compreensão de performance, impulsionam a inventividade dos sujeitos e a condição relacional na coletividade, ocorrendo, sobretudo, um jogo performático e uma interação poética entre artistas, produção artística e o público, produzindo experiências significativas naquele instante.

O espaço, pedaço ou anexo do mercado público, além de ser um local não convencional para apresentar e vivenciar a arte, também não tem o *glamour* da parte da frente do prédio e o primor arquitetônico artístico cultuado historicamente na cidade de Macapá. Embora muito abandonado, sem box para vendas, que tem no comércio de

carnes sua referência simbólica, guarda na memória de muitos cidadãos as histórias do lugar. E mesmo com problemas de engenharia estrutural, como infiltrações e vigas desgastadas, esgotos a céu aberto, sem fornecimento de água potável para lavar os produtos e com pouquíssima higienização, as pessoas mantêm uma relação com o lugar, por vezes saudosista e de afeto⁶⁹.

Essas perspectivas também devem considerar o mote que instigou e instiga, talvez, a compreensão sobre a Amazônia pautando-se num discurso generalista que dispõe do espaço geográfico numa visão limitada de progresso, a que visa a manutenção de lucro e consumo. Possivelmente este discurso persistente favoreça a hierarquização de modos de ver o povo, a cultura e região do Amapá. Sem sombra de dúvida neste entremeio há uma relação subjetiva, sobretudo, que forja a oposição entre cultura civilizada e não civilizada. Este sentimento foi destaque em algumas falas do meu interlocutor:

A cidade de Macapá mesmo distante de outros centros mais avançados, possuímos arte contemporânea. (...) é difícil fazer arte na região, mas com muito esforço e outros contatos a cidade de Macapá entra no circuito artístico (...) devagarinho. Entrevista realizada em dezembro de 2014.

As condições geográficas como “distante de centros avançados” aliado ao comentário “esforço e contato” para a realização de arte na cidade de Macapá mostram (ou evidenciam) que é persistente esta circunstância de ter um avaliador da arte na arte, embora eu considere que as performances artísticas desde 2000 na cidade de Macapá têm uma expressão forte, inclusive no circuito nacional. Porém, procuro refletir sobre quais impactos dessas relações são operacionalizadas no social.

69. Em 2016 o prédio do Mercado Público Central da cidade de Macapá teve uma proposta de reforma e revitalização, porém o prédio do mesmo mercado que foi lugar da performance, ou seja, o prédio anexo ao central, onde a performance: O Batedor teve como abrigo inicial para a realização da ação artística não entrou no projeto. Ou seja, o prédio continua com os mesmos problemas e dificuldades estruturais identificados no texto de tese.

Isto se dá a meu ver pelo discurso que intenta homogeneizar e hierarquizar a cultura da Amazônia e, portanto, que ao torná-la exótica hierarquiza, segrega, exclui e deprecia o diferente, o Outro. Incorporar tais predisposições é de fato esquecer que vivemos na diferença e que uma determinada cultura não pode ser ou ter melhores formas de viver a vida na coletividade.

Permito, neste parágrafo, ecoar esta peculiaridade cantada em verso por artistas da região do Amapá, no movimento cultural, no ano de 1990 do sec. XX que buscava, justamente, interceder e enaltecer os modos de se viver e se relacionar com os povos da floresta⁷⁰.

(...) a vida daqui é assim devagar. precisa mais nada não pra atrapalhar, basta o céu, o sol, o rio e o ar. e um pirão de açaí com tamuatá. que vida boa sumano, nós não tem nem que fazer planos, e assim vão passando os anos, eita! que vida boa. (...)

A música revela outras formas de ver as pessoas e a sua relação com a floresta, refletindo que a vida nas cidades da Amazônia tem a intimidade com a natureza e que é importante sempre ter em perspectiva tal condição para não esquecer e de certa forma apreender outras maneiras de articular o tempo e o espaço para a realização de atividades nesta região. No encontro com o *performer*, após a realização da performance **O Batedor**, ele tratou de considerar a importância da relação da ação artística com o espaço da cidade, sobretudo no que se refere a agir esteticamente no espaço social. Ele entende que é um processo que visa expor e dialogar sobre as questões que aparentemente ninguém percebe ou que de forma letárgica quase sempre exclui e desconsidera as necessidades mais básicas dos moradores da floresta. Para ele:

70. <https://www.youtube.com/watch?v=yiUAOIOTXdU>

Considerar a vivência, a sustentabilidade e a maneira digna e singular de viver na Amazônia seria um meio para se entender e respeitar a vida as pessoas do lugar, contudo estas vozes precisam ser ouvidas, mesmo que as percepções dos sujeitos das pessoas de Macapá não concordem com os mecanismos e com os meios que as políticas públicas **elaboram, e executam seus planos de desenvolvimento para a região**” Entrevista em 15/10/2015, (grifos meus).

Ao falar sobre as vivências e os modos de sustentabilidades que não são considerados quando se trata de incentivos para o progresso da Amazônia a fala acima se apresenta na direção contrária aos discursos de incentivos para região, geralmente vinculados à ocupação de terras e estímulos fiscais para as empresas que ocupam a Amazônia e quase sempre impactam negativamente a vida social e cultural. Neste sentido, a narrativa do interlocutor sobre a migração de sua família para a cidade de Macapá indicou sua experiência, a forma com que sua vida foi impactada, especialmente quando se tem por pano de fundo os incentivos para a ocupação de terras, gerando cobiça e disputas por elas.

Eu e minha família viemos para o Amapá por conta que meu avô morreu, mas na realidade o que aconteceu, hoje posso ver isso claramente, é que ficou impossível ficar, se tornou insuportável a permanência de todos no sítio em que vivíamos no interior do Pará, pois com a morte do vovô que era a pessoa dona e que cuidava da terra, ficou desprotegida, pois só restou eu, minha mãe e avó e como não conseguimos administrar e a pressão de supostos compradores, o que nos restou foi ir embora do sítio.

As terras adquiridas pelos avós paternos na saga da vinda do Nordeste para a região Norte do país indicam claramente que o incentivo para ocupar a terra na região Norte se efetivou, contudo, a permanência dessa família neste pedaço de terra enfrentou inúmeras dificuldades entre elas a ausência ou o cumprimento de leis que mediam as

relações no interior da floresta. Temos notícias de muitos crimes, invasões e expropriações de terras. Nas entrelinhas da narrativa do Antônio percebi esta situação presente no relato da morte do avô, embora ele não tenha entrado em detalhes do ocorrido, ele desconversou dizendo que “algumas pessoas, antes da morte de seu avô já tinham interesse nas terras”. O falecimento do dono das terras fez com que a família se desfizesse do sítio, pois, conforme dito pelo Antônio, após a morte do seu avô só restaram mulheres e crianças e não foi possível permanecer no local. Antônio, com olhar distante, embora falando comigo, lembra que “a saída para ‘resolver’ o conflito e também para viver uma vida com dignidade, foi sair daquela região e procurar outras terras para se viver”.

Assim, considero que a ocupação da Amazônia tanto por pessoas quanto por grandes indústrias que sistematicamente vêm sendo implantadas na região do Amapá, é marcada e revelada na trajetória de vida narrada pelo *performer*.

As entradas de grandes corporações no meio ambiente da Floresta Amazônica, atualmente, vêm sendo acompanhadas como mais um capítulo dessa história de expropriação e descuido com que as particularidades do povo da floresta não são consideradas. Entendo, portanto, que o *performer* trouxe para a pauta de reflexão “questões que precisam ser levadas em consideração e que se repetem na história desse lugar”. (Entrevista em 15/10/2014)

Atualmente essas entradas estão sendo acompanhadas de perto pelos movimentos sociais e não diferem da proposição do artista. Evidenciam e lutam para que as pessoas sejam ouvidas, mas a perspectiva estética com a partilha da sensível, na forma como percebida pelos sujeitos comuns das cidades, provocou uma experiência multissensorial e expandiu percepções, entendimentos e posicionamentos sobre a própria existência individual e coletiva.

Mesmo que atualmente as pessoas estejam mais vigilantes, a cidade de Macapá, e mais amplamente o estado do Amapá, ainda enfrenta um descompasso entre os desejos de seus habitantes e os discursos de grandes empreendimentos que ensejam estimular o progresso da cidade. Vista ainda como uma cidade pequena e com inúmeros problemas, poucos são os espaços para a discussão dessa pauta, especialmente para aqueles problemas que têm nos segmentos populares sua maior concentração. Como pouco se tem levado em consideração as vozes e as necessidades particulares do povo amazônida o *performer* ressalta e crê que a sua ação também é de “caráter político, pois de certa forma vem atuar como um meio de discussão”. Na narrativa de Antônio ele se coloca com um mediador e acrescentou, ao mesmo tempo que questionou: “não sei dizer direito, mas a função da arte do artista não é uma forma de intervir, discutir e refletir sobre os acontecimentos da sociedade?”

Nas minhas reflexões, após mergulhar nas notações, imagens e sensações vividas no momento da estada do campo e, posteriormente, contrastando a percepção do artista em suas falas, nos encontros que tivemos para conversar a respeito de como eles, os artistas, entendiam a participação do público em suas ações no espaço urbano, posso destacar que não é mais possível entender que o público seja um espectador neutro, ausente e contemplativo.

A Performance: **O Batedor** que acompanhei mostrou que a interação e o reconhecimento se deram por elos de sentidos comuns à região da Amazônia. Eu e o público encontramos o artista, o *performer*, vestido com uma roupa bordada de açaí, as pessoas aplaudiam e o chamavam de Herói da Amazônia ou o Homem da Amazônia. Ao identificar a fruta e sabendo de sua importância para a região e, consequentemente, para os sujeitos da Amazônia, a performance provocou aproximações, entendimentos e a produção de sentidos, levando inclusive, muitas pessoas a seguirem **O Batedor**.

A imagem abaixo revela o detalhe da indumentária construída para a performance pelo artista com o apelo singular do material tão

significativo para as pessoas que moram nesta região: O açaí. Para o *performer* “este material representa a vida e a felicidade das pessoas na cidade de Macapá”. Para ele “A identificação cultural com os indivíduos e seus costumes aqui na Amazônia passa pela alimentação e o açaí é um dos alimentos mais importante da nossa região”. Este detalhe, o fruto do açaí triturado, seco e sem a polpa tomou uma proporção exponencial na performance e seu uso como material simbólico e estético para confeccionar a indumentária remeteu ao cenário de desgaste expropriação de riquezas e descaso da singularidade cultural das pessoas que aqui vivem. Envolve, portanto, um processo histórico por vezes invisível por alguns e espetacularizado por outros quando o assunto é a Amazônia.

Imagem 5 – Detalhe da roupa



Fonte: Rafaela Sena – Acervo da pesquisa

O açaí além de fazer parte da culinária tradicional do povo do Amapá é um dos maiores símbolos da região Norte. Este fruto é apreciado costumeiramente, nas refeições diurnas, mas às vezes também

noturnas e, para muitos, é um alimento indispensável. O açaí, amassado em bateadeiras funcionadas a energia elétrica ou mesmo em pe-neiras, com as mãos, se transforma em vinho grosso que misturado com farinha baguda⁷¹ de mandioca se transforma em pirão, dando um toque final à base da refeição mais apreciada da grande maioria dos moradores da região Norte do Brasil. Acompanha esta refeição o peixe, o camarão e a carne de charque.

A roupa cuidadosamente confeccionada por ele durante um ano foi também até certo ponto uma referência de suas experiências. Antônio em entrevista me falou que: “confeccionei a roupa por um ano com ajuda de uma amiga, foram horas noite adentro, mas também realizei muita pesquisa sobre a Amazônia sobre a cidade de Macapá”. Isso me fez considerar que a atividade minuciosa de colagem bem como consultas e pesquisas realizada por Antônio naquela roupa, fantasia, continha sentidos impregnados de percepções, sensações e experiências. Sem esquecer em nenhum instante que a trajetória também se emprestava naquela roupa do **Batedor** eu via a narrativa em uma relação com a dinâmica da sua vida.

Os caroços de açaí como o alimento por excelência na roupa do **Batedor** se apresentam desidratados, efeito executado por uma máquina que tritura, suga e o torna sem vitalidade. Revela ou sinaliza ainda que o desejo de progresso e o processo de modernização da região Norte do país não legou experiências exitosas, salutares e benéficas na combinação sujeito, cultura e natureza. Lembra decerto que improdutividade, saques minerais e expropriações de terras devido ao avanço de grandes indústrias e corporações internacionais que sempre estiveram presentes na região, aliados aos incentivos governamentais, quase nunca se ouviu, se buscou ou se viu considerar o interesse, as necessidades reais das pessoas que aqui vivem, ou seja, suas perspectivas e saberes de viver e se relacionar com a Amazônia.

71. Farinha de mandioca com caroços grandes.

Para Antônio a realização de ações na rua com as pessoas que vivem e frequentam o ambiente da Amazônia, o encontro com o público, tem este propósito de “desestabilizar visões românticas e puras da vida na cidade de Macapá”. Ele acrescenta que realizar performance na rua: “é se aproximar de nossos problemas e ter outro diálogo com as pessoas, com a história e o lugar”. Ele continua afirmando que: “sem o público não há sentido para a realização das performances, das ações artísticas na cidade”.

Embora sabendo que as ideias são gestadas inicialmente na individualidade, o *performer* sempre tem a perspectiva da interação com o público, seja ainda na elaboração das ações artísticas, material a ser usado ou mesmo as ações cotidianas dos cidadãos para se efetivar no processo das performances estéticas; estranhamentos, impactos ou outras reações com o expectante. Ele destacou que:

(...) eu tenho o hábito de perceber o que ocorre e emana da sociedade, para isso recorro aos jornais e publicidades locais, conversa com amigos e pessoas alheias a minha atuação artística, amigos próximos e ao meu repertório acadêmico da história da arte que adquiri na universidade (...) sim, e meus alunos! (ENTREVISTA EM 18/10/2014)

Ao olhar e participar desse evento real, na tarde de setembro, ao observar a ação artística: **O Batedor**, atentei para sua roupa, para a bandeira vermelha que carregava. Aquele ‘sujeito’ que embora sem rosto, personificava muitos ou talvez indicasse o apagamento justamente de outros. Sua roupa ilustrava o desgaste, o resto, o lixo e a desolação.

Igualmente ao açai a bandeira vermelha que Antônio carregava possui uma identificação geográfica simbólica na cidade de Macapá, eu diria em toda a Amazônia. Explico: os estabelecimentos comerciais quando têm o produto do açai pronto, colocam a bandeira vermelha para sinalizar que já o tem para comercializar. Todos sabem deste código.

Para todos que moram na região Norte a forma de saber se há o vinho do açaí para consumo é a presença da bandeira vermelha. Não adianta ir às batedeiras a procura de açaí quando não há a bandeira vermelha. Recordo que no início da minha chegada na cidade de Macapá, diversas vezes saí de mãos abanando quando insistia em procurar o vinho de açaí; desconsiderando a bandeira vermelha, nunca encontrei o produto.

De início diversos entendimentos me passaram pela cabeça e ainda confusa, na medida que a pesquisa ia tomando seu rumo, pois que ela nos leva por caminhos impensados, mergulhei nas imagens, nas entrevistas realizadas com meu colaborador e nas sensações vivenciadas em campo, descritas no meu diário visual. De modo que pontuei três aspectos presentes e percebidos por mim como correspondentes entre si na produção dos dados que ampararam a articulação de uma reflexão vinculada ao impacto simbólico e sensorial expresso na produção artística com a experiência e a vivência dos cidadãos e a trajetória do Performer⁷². Assim, a observação do campo e a correspondência da situação encontrada na rua com a performance **O Batedor** foi possível orientar minhas reflexões no sentido de compreender que as tramas comunicativas da performance e da indumentária confeccionada pelo artista além de suscitar experiência nos sujeitos, poderiam revelar como e por quais vias a performance foi pensada, construída e produzida tendo em conta características de seus contextos específicos.

A conexão reflexiva foi ajustada pelas ideias de Langdon (2008) quando esta diz que:

A performance, é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes. Há papeis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se de outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou poética. (p, 167)

72. Esta combinação foi critério para perceber e analisar as quatro ações artísticas observadas por mim como pesquisadora nesta investigação pelo viés da performance de Schechner, gerando por fim pontos que sinalizariam uma análise reflexiva dos dados.

A condição migratória vivida por muitos na cidade, a identificação e referências da região de formação miscigenada e a ação artística **O Batedor** como evento social no espaço da cidade me levaram a pensar sobre o que a experiência teatral na cidade possibilita pensar a partir e além dela.

O alcance da experiência com as ações artísticas, na atualidade, passa pela compreensão de que elas são outra maneira de intervir, participar e criar espaços de fala, de uso e criação na cidade. Desse modo as compreendo como eventos ritualizados para além do entretenimento, pois as proposições performativas do ritual em proporcionar instantes de interação e comunicação entre os participantes mostram, discutem, provocam e encenam a vida experienciada pela via estética. Assim, interpretar estas ações como performances ritualizadas é o caminho para percebê-las como eventos que requerem a participação e a comunicação com a vida vivida no espaço social.

O evento social constituído pela ação artística e performática que **O Batedor** evocou, trouxe para a cena urbana da cidade memórias, provocou estranhamentos, fazendo dela emergir expectativas sobre o lugar, interpelando e mexendo com o olhar e o corpo dos participantes daquele evento. A roupa do **Batedor** era a maior expressividade simbólica dessa interação, compreender seu impacto naquela cena era imprescindível assim como ouvir e considerar os processos envolvidos na maneira como o *performer* se constituiu, construiu e imprimiu naquela indumentária sensorialidades e percepções singularizadas. Penso que a experiência e a vivência da sua trajetória podem nos dizer e revelar esta construção como narrativa visual e estética da produção artística.

2.2 PERCEPÇÕES, REFLEXÕES E A CENA URBANA

Sem privilegiar momentos da pesquisa, gostaria de concentrar agora uma reflexão tendo em vista tanto o momento de observação do prédio do anexo do mercado público da cidade quanto a produção visual exercida por mim. A reflexão toma como ponto de partida dois ins-

tantes ou duas cenas diferentes que se entrelaçam: A identificação no entorno do prédio de pessoas ribeirinhas e a surpresa ao olhar o meu diário visual e ver uma rede armada dentro do prédio em plena aglomeração comercial do espaço. Ambas as situações convergiram para as questões de imigração e de estigmas identitários.

Assim, ao olhar a movimentação do entorno do mercado público da cidade de Macapá, enquanto aguardava o *performer* chegar para acompanhar a ação artística pela rua São José, eu escutava os sotaques das pessoas e tentava localizar suas moradas e suas histórias. Brincadeira de escuta que fui me acostumando a fazer na pesquisa tanto no que se refere à escuta das vozes das pessoas quanto às vozes do lugar. Aprendi que embora pudéssemos crer em uma suposta e ingênua individualidade e invisibilidade dos sujeitos na cidade grande, metrópole, os sotaques se revelam fontes poderosas de identificação, aproximação e entendimentos sobre os processos de movimentação dos sujeitos nas sociedades contemporâneas.

Dar destaque às pessoas que observei no campo é ter em perspectiva que a dinâmica da cidade revela muito das nuances, miudezas e invisibilidades da história do lugar, do tempo em que vivemos, por suas inspirações e aspirações com a própria vida⁷³. Destaco ainda, que os trânsitos das pessoas e os ambulantes informais que eu observava naquele momento, ao redor do prédio do mercado público, agora como parte da paisagem da cidade de Macapá, entre pessoas nascidas aqui e pessoas que migraram de diversas localidades, tanto das regiões ribeirinhas quanto de outros estados, sinalizavam a diversidade do lugar que toma forma por meios dos sotaques, posicionamentos, vestimentas, culinária entre outros detalhes.

Havia pessoas próximas ao anexo do mercado público que pareciam, igualmente a mim, observadores da dinâmica da cidade e que, embora parados naquele local, expressavam mobilidade nos olha-

73. Ver Paul Connerton (1993), como as sociedades recordam.

res que buscavam, a todo o momento explorar, conhecer e participar do ambiente. Aquelas pessoas que eu observava com certeza vinham de algumas ilhas próximas à cidade de Macapá, pois aquele espaço, o anexo do mercado público, era o ponto de encontro e de descanso de muitos ribeirinhos que chegavam a cidade de Macapá nos barcos ancorados no trapiche do Santa Rita⁷⁴, bem perto dali, no rio Amazonas.

Ainda neste processo de observação fui entendendo que a dinâmica de chegada e saída dos transeuntes da rua, especialmente os ribeirinhos com quem me deparei em grande número é que aquele local, o anexo do mercado público é um ponto de encontro entre eles. Chegam e saem tendo em conta a hora determinada pela natureza. Ou seja, as pessoas que moram na Amazônia, especialmente aquelas que trafegam e dependem do rio para sua locomoção, sabem e aguardam pacientemente a hora da maré. A maré, portanto, é quem determina os horários de chegada e de saída das pessoas. O Amapá e a cidade de Macapá são substancialmente ordenados e determinados por essa condição dos rios e a localização geográfica na Amazônia, onde o rio Amazonas é via principal de entrada e saída de muitos moradores da região. A exemplo deste ritmo, vejo o quanto o rio, o barco e a natureza contornam a vida das pessoas da Amazônia. Cortando, atravessando e banhando o asfalto, as águas e a maré do Amazonas lançam possibilidades de ida e vinda, um trânsito específico, paciente de espera onde as marés em processos cíclicos naturais impõem o ritmo aos que vivem nestas regiões. Muitos deles sentados no calçadão do Mercado Público aguardam o dia passar e a maré chegar para se locomover e enfim retornarem para suas localidades.

O processo migratório no Amapá, sem sombra de dúvida, talvez seja uma das maiores características de suas cidades, especialmente a capital Macapá. Criação, organização e recriação de espaços foi ex-

74. Este trapiche ou mini porto é o local de chegada e saída de muitos ribeirinhos que vivem na beira dos rios e suas moradas quase sempre convergem para o rio Amazonas.

pressa pela ideia de ocupação geográfica e essa ocupação espacial foi, também, o que ocasionou necessidades e a demanda do trabalho, da escolarização, saúde e sobretudo novos arranjos culturais. Em entrevista com o *performer*, ele se colocou como “um migrante que buscou em terras Tucujus a esperança incentivada pelo desejo de conquistas e melhores condições de vida local”.

A história da Amazônia e suas conexões com o estado do Amapá, impactando o desenho da cidade de Macapá em cores, sotaques e costumes e a ocupação de suas terras foi apresentado no capítulo I. Conforme ali relatei, o estado foi marcado por intenso processo migratório intensificado com o avanço do capital sobre sua terra, promovendo transformações e ocupações do espaço. Estas demandas constituem, portanto, reflexos do contexto histórico e do processo econômico do pós-guerra, que buscaram na região um espaço de produção capitalista, em razão de suas riquezas naturais.

Um dos processos mais dinâmicos da região do Amapá foi sem sombra de dúvida o potencial de exploração dos minerais, mas também do agronegócio, mais recentemente. O mais incisivo projeto de exploração mineral no Estado do Amapá e que até os dias atuais ainda exerce influência nas pesquisas e na memória dos amapaenses foi a implantação dos projetos ICOMI⁷⁵ e Projeto Jarí⁷⁶, tornando-se frente de atração de mão-de-obra (RAIOL, 1992).

75. A exploração do manganês da Serra do Navio, no Amapá, foi a primeira experiência de mineração industrial na Amazônia. O empreendimento foi conduzido pela Indústria e Comércio de Minérios S.A. (ICOMI), que se instalou na região na década de cinquenta do século XX. A atividade suscitou

76. O empreendimento que ficou conhecido como Projeto Jarí teve início em 1967. Antevendo a explosão da demanda por celulose no mundo, o magnata americano Daniel Ludwig conseguiu autorização do governo brasileiro para explorar uma imensa área de floresta na região amazônica. As terras se destinariam ao plantio de uma espécie de árvore própria para a produção de celulose, à instalação da fábrica e de uma usina termoeétrica e toda a estrutura logística que se considerou necessária para tirar a região do isolamento. Foram abertas estradas e ferrovias e construídos porto aeroporto e vilas operárias. As unidades fabris vieram rebocadas pelo mar do Japão até o rio Jari, na Vila Munguba, aonde chegou em 1979. (RAIOL, 1992)

O deslocamento em massa para esta região nas últimas décadas do século passado, principalmente para a capital Macapá, foi estimulado por um conjunto de representações sobre o lugar, principalmente por se constituir em novo território transfronteiriço de integração física entre Brasil-Amapá e Guiana Francesa⁷⁷. A década de 1990, ganhou expressividade com a implantação da chamada Área de Livre Comércio de Macapá e Santana, que na análise de Porto (1999, p.55) “se expressa como o mais recente marco da dinâmica econômica regional”. A criação dessa área comercial propôs a instalação de indústrias de diversas origens, com a garantia de incentivos fiscais e infraestrutura. Nesse período, o Amapá apresenta índices de crescimento anual superiores aos observados em todo o país. As crises de emprego em outros estados e a promessa de acesso ao mercado de trabalho no Amapá, serviços sociais, concursos públicos e a expansão da fronteira agrícola são apontados como alguns dos fatores que impulsionam o crescimento populacional. (RAIOL, 1992 e PORTO, 1999).

Devemos ter em perspectiva que os argumentos que incentivavam as pessoas a ocupar estas terras, estiveram pautados por discursos e promessas de que haveria ali condições estruturais como incentivos legais que estariam disponibilizados para o enfrentamento e a reorganização da vida. Mesmo considerando as intempéries e a adversidade que este ‘novo’ espaço tinha de peculiar, o discurso trazia promessas de sucesso, especificamente nas atividades econômicas, ou seja, era marcado por uma visão de mercado – lucros financeiros como forma de melhoria da qualidade de vida. Ou seja, ambos os argumentos, apontavam que a decisão seria difícil, certamente optar para a ocupação dessas terras, mas seria compensatória.

77. A metamorfose fronteiriça, consolidada pela construção da ponte binacional em 2011, abriu um rol de oportunidades de cooperação entre mercados econômicos, cultural e político. Neste sentido o cenário de cooperação entre Brasil e França, vem sendo desenhado por uma relação de aproximação em varias instâncias, imprimindo novos usos políticos do território franco-brasileiro à medida que, diversas políticas territoriais vão sendo implementadas. (RAIOL, 1992)

A primeira indicação do local da capital do Amapá em 1943⁷⁸ foi mudada, justamente para atender esta nova configuração de progresso vinculada ao discurso de modernização para desenvolver as cidades da Amazônia. No caso da atual capital do Amapá, Macapá, podemos considerar que forças demográficas, geográficas e econômicas impulsionaram a mudança da capital do estado, antes situada no Município do Amapá distante da atual capital Macapá 300 quilômetros, foi transferida justamente por entender que a proximidade com o rio Amazonas e suas facilidades de navegação e a proximidade com o estado do Pará, facilitaria o trânsito e gerência governamental junto às outras regiões do Brasil. Curiosamente, a antiga capital do então território do Amapá, guarda um dos mais expressivos acontecimentos da história do estado: O contestado Franco-Brasileiro, tendo a cidade sido palco da luta entre franceses e brasileiros pelo domínio daquela região, e também serviu como base militar na Segunda Guerra Mundial. A prerrogativa do discurso desenvolvimentista para o progresso da Amazônia previa a entrada e permanência, por certo período, de grandes corporações empresariais, ideia que, hoje, está mais viva e mais forte do que nunca. Observo que estes discursos de progresso atrelados à noção de civilidade vêm claramente acompanhados de graves conflitos, desgostos e processos dolorosos para a cultura local. A exemplo dessa situação, a cidade de Macapá vem protagonizando, como uma das capitais que mais cresceu nas últimas décadas.

Embora a população já tenha passado por inúmeras problemáticas, devido à falta de fiscalização ou mesmo à suspensão das atividades na região por fatalidades ocasionais ou finitude de suas licenças de atuação, o legado que tais empreendimentos deixam, quase sempre resultam em degradação ambiental, descaracterização demográ-

78. Essa mudança começou a ser experimentada a partir da criação do Território Federal do Amapá pelo Decreto-Lei nº. 5.812, de 13 de setembro de 1943 e, mais concretamente, a partir da instalação do primeiro governo territorial, em 25 de janeiro de 1944. Pelo Decreto-Lei Federal n.º 6.550, de 31-05-1944, Amapá perdeu a categoria de capital para o município de Macapá. (REIS, 1949)

fica e climática da região e, sobretudo, a desestabilização econômica e cultural dos que aqui permanecem. Descrevo dois episódios que mostram esta discussão que o Batedor trouxe para as ruas da cidade de Macapá, vestido de Homem Açai, para uns, e para outros o Herói de Amazônia.

A chegada do desenvolvimento no Amapá veio acompanhada por uma necessidade substancial de energia elétrica. O Amapá era o único estado da federação que não tinha suas linhas ligadas ao regime nacional brasileiro. A entrada de grandes empreiteiras no estado para construir a usina hidrelétrica Cachoeira Caldeirão, situada no Município de Porto Grande e Ferreira Gomes, foi executada pelo Ministério de Minas e Energia do Governo Federal no ano de 2000 oportunizou atividades/trabalhos diversos bem como, trouxeram centenas de trabalhadores para a região⁷⁹. Após o seu efetivo funcionamento, hoje suas atividades se encontram limitadas, proveniente de investigação que constata a falta de um planejamento de operacionalização ambiental para a preservação do meio ambiente. Em uma das manobras ‘normais’ efetuadas ocorreu a morte de várias espécies de peixe no rio Araguari⁸⁰, prejudicando a vida dos ecossistemas das águas do rio e, conseqüentemente, a desestabilização dos modos de vida do povo da região.

Outro impacto sofrido por estas intervenções mal sucedidas e que não consideram os saberes da localidade, veio em forma de destruição automática de peixes da região e da cultura dos ribeirinhos e que será diluída para gerações futuras. Na reportagem assinada pelo jornalista da Rede Amazônica no Amapá, Arilson Freires, no dia 13/07/2015, destacou que o fenômeno que “encantou o mundo inteiro que ocorria com o encontro das águas do rio Araguari com o Oceano Atlântico” não será mais possível presenciar. O fenômeno que abaste-

79. <http://www.pac.gov.br/obra/46859> - acesso em 20/11/2016.

80. <http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2016/09/moradores-registram-nova-morte-de-peixes-no-rio-araguari-no-amapa.html> - Acesso em 20/10/2016

ce o pensamento cosmológico e a imaginação amazônida em relação a mito, conhecido como a pororoca⁸¹ não faz mais parte da vida das ribeiras dos rios do Amapá.

Os dois fatos são exemplos dessa falta de preocupação com as vivências e as vozes dos que residem na Amazônia. Pesquisas realizadas após a reportagem no formato de denúncia⁸² informam que o fato foi confirmado pelos órgãos oficiais que gerenciam o clima e o ambiente no estado do Amapá. Para eles, está ocorrência está atrelada aos avanços da agropecuária e à criação também desordenada de bubalinos⁸³. A fala do Secretário de Ciência e Tecnologia do Estado, Antônio Cláudio Carvalho, revela que as águas do rio Araguari⁸⁴, por conta do desaparecimento da pororoca, estão ficando salgadas.

Em publicação online de 2015 é possível ver e pensar acerca dos prejuízos sofridos pelas famílias residentes nas ribeiras amazônidas, sobretudo para sua sobrevivência e permanência em suas localidades.

O fim da pororoca no Araguari não é apenas uma preocupação para turistas e surfistas. Com o fechamento de um canal, e abertura de outro, vem a grande problemática nisso tudo: a salinização da água doce. De acordo com dados do IEPA, Cutias do Araguari já sofre diretamente com a salinização da água. A pesquisa revela ainda, que existem riachos e igarapés que já possuem 83% de água salgada. (...) o fenômeno não existe mais, e isso pode acarretar consequências graves

81. A pororoca era o resultado do encontro das águas do Oceano Atlântico e do Rio Araguari. A força do encontro da água doce com a salgada provocava ondas com velocidade de até 15 km por hora, e se estendiam por até 3 km. O fenômeno incomum ficou conhecido mundialmente pelos surfistas que criaram o Circuito Mundial da Pororoca. Foram eles os primeiros que constataram o fim da onda gigante.

82. <http://redeglobo.globo.com/redeamazonica/amapa/noticia/2015/07/fim-da-pororoca-no-rio-araguari-no-amapa-e-destaque-no-jornal-nacional.html>. Acesso em 15/09/2016.

83. A criação de Búfalos no estado do Amapá e muito incentivada e expressiva. A maioria da carne e de seus derivados são consumidos pelos moradores.

84. <http://selesnafes.com/2014/05/depois-do-fim-da-pororoca-araguari-esta-ficando-salgado/> acesso em 14/09/2016.

em longo prazo. Para o secretário: “Teremos a invasão cada vez maior de água salgada nos rios, o desbarrancamento de parte do arquipélago do Bailique e claro, a falta de água doce para centenas de famílias⁸⁵.

Na minha interpretação estas problemáticas que estão em debate no estado do Amapá foram vividas pelo *performer* e são narrativas expressas na performance **O Batedor**, através da roupa e da bandeira que empunha em uma de suas mãos. Também nos silêncios e nos símbolos comuns que estabelecem uma comunicação específica com a vida do lugar, da Amazônia, e agora com o público na rua da cidade de Macapá. Entendo que a comunicação entre a estética e os sujeitos, quando estes paravam, perguntavam, fotografavam ou simplesmente acompanhavam e observavam a cena, não se assenta em códigos ou especificidades desenvolvidas por especialistas da arte acadêmica. E sim, como nos inspira a reflexão de Becker (2010) ao considerar que os fenômenos ocorridos dessa forma são característicos de atividades coletivas, são etnopoéticas, ideias sentidas e experienciadas com o coletivo.

De maneira similar, não podemos perder de vista que os discursos para o desenvolvimento das terras da região Norte também estiveram presentes na construção da cidade vila de São José em sua gênese. Os trabalhos forçados de índios e negros e a manutenção de bases militares na região do Amapá foram a força efetiva para a construção dessa nova cidade no coração da Amazônia e seguramente esteve conjugada ao discurso de civilidade, progresso e desenvolvimento, aspecto central na proposta moderna de organizar a sociedade arquetada pelo primeiro governador do Amapá em 1944 com o objetivo de instalar o governo do Território do Amapá. (MARTINS, 2016, p. 33).

Foi seguindo esta última consideração, de que a migração esteve ou possivelmente ainda esteja atrelada à ideia de progresso e civilida-

85. <http://g1.globo.com/natureza/blog/nova-etica-social/post/bufalos-criados-sem-controle-deixam-muitos-sem-casa-no-amapa.html> acesso em 02/07/2016.

de, que olhei uma imagem produzida no meu diário visual. E vi no segundo plano da fotografia uma rede armada no anexo do prédio do mercado público. Ver uma rede armada em pleno movimento comercial de uma capital talvez para alguns seja algo estranho, inusitado ou exótico. Porém na Amazônia este artefato tem grande força na cultura amazônica.

A imagem da rede me levou a pensar acerca da proposta de progresso versus civilização tão empregada pela demanda desenvolvimentista da era moderna para a região, relegando para as pessoas que ali nasceram e vivem compreensões depreciativas que quase sempre desqualificam os modos de viver na Amazônia. Aos olhos desavisados, que insistem que as atitudes de fechar as portas do comércio para o almoço e às vezes deitarem numa rede é uma indicação de ‘pura’ preguiça, eu acalento outra compreensão sobre o fato.

O fato é que a rede como ‘patrimônio cultural’ para as pessoas da região foi marcada por estereótipos e estigmas. Atribuídas aos indígenas, ao caboclo, ao povo ribeirinho e do interior, não é difícil ouvirmos qualificações negativas a estes hábitos da região, seja o de fechar as portas do comércio na hora do almoço ou dormir em redes. Dentre os atributos corriqueiramente vinculados a tais atividades estão à preguiça ou a perda de tempo. De modo que este hábito além de estigmatizar, produz sentidos que subalternizam e hierarquizam modos de ser.

Para Loureiro, (1995) este modo de compreender as atividades e os sentidos que as pessoas da região Norte dão ao tempo e ao espaço da floresta foi demasiadamente desvirtuado, sendo a “cultura de origem cabocla, vista como inferior, primitiva e folclórica” (p.72) o que se tornou traço de identificação preconcebida. Para o autor estes ‘preconceitos’ e entendimentos ajudaram substantivamente a construção de uma visão negativa sobre o povo do Norte, o indígena e o caboclo. Visão por vezes perversa que contribui para desconsiderar, apagar e invisibilizar a produção de sentidos que é peculiar tanto no que se re-

fere às relações climáticas e sociais quanto às culturais dos sujeitos que nasceram e vivem na Amazônia, especialmente tendo na floresta a sua maior fonte de identificação.

As percepções que se intensificam mediante os estereótipos e estigmas contribuem sobremaneira a forjar um certo modo de pensar e perceber o povo que reside na Amazônia como sujeitos preguiçosos, primitivos ou incivilizados, quase sempre exóticos. Ainda que sejam atentos às particularidades, quase sempre não consideraram sensivelmente os condicionantes da natureza, especialmente quando através de uma vivência e mesmo a experiência com o local, solapa os sentidos que nos obrigam a desacelerar e mais detidamente perceber o tempo e o espaço e a cidade. Ainda temos as referências homogêneas de que há melhores e mais corretos modos de se viver e se comportar socialmente.

É, portanto, imprescindível que façamos um esforço para outra compreensão sobre este lugar, uma compreensão que nos aproxime e nos sensibilize para termos em conta que há outros modos de organizar e dar sentido à vida, especialmente quando as forças estão atreladas à dimensão ecológica com a natureza e às cosmologias dessa ambientação que ao mesmo tempo fascina e assusta.

Devo ter em mente que mesmo empenhando todo o esforço possível não darei conta de compreender a dinâmica da cidade em sua totalidade, nem sequer das expressões artísticas que ela abriga. Entrei na cidade pela via de uma ação artística, uma situação especial que ocorria na rua São José na cidade de Macapá e por meio dela pude criar tramas para refletir sobre como artistas expressam e comunicam, nestas ações características de seu contexto específico. De fato, a observação em relação à quantidade de ribeirinhos no anexo público instigou a pensar sobre a questão migratória no estado e a relação comunicativa com a roupa do **Batedor**. Outro ponto a refletir é a condição de trânsito e fluxo que a cidade de Macapá desde sempre viveu.

Portanto, os pontos convergentes constituídos após olhar e organizar a produção de dados para análise foram pontuados primeiro para

pensar o cotidiano e a experiência vivida com a história do lugar, as relações afetivas e a vivência nas trajetórias de vida e o vínculo das percepções, visualidades e sensorialidades simbólicas dos mundos da arte expressas nas produções artísticas.

Destaco o entendimento sobre o cotidiano, a relação com a migração, o sentimento de pertencimento com o lugar, a situação de exploração do meio ambiente, especialmente em vários momentos vividos historicamente pelos habitantes da Amazônia e a comunicação simbólica dos sujeitos que se lançaram na cidade a acompanhar a performance **O Batedor**.

Posso considerar que o propósito da migração para as terras do Amapá, fez parte de um incentivo estatal para a ocupação⁸⁶ desde que conhecemos a Amazônia, de modo que saber e pensar sobre a ocupação nesta região não está atrelado a um discurso construído para simplesmente povoar e ocupar toda a região da Amazônia. Entendo que muitas outras questões estão implícitas a este apelo naturalizado e às vezes romantizado.

Os discursos para esta ocupação sempre atrelados às questões da modernidade, sobretudo no que se refere ao desenvolvimento e progresso da região, sempre nutriu entendimentos diversos sobre com quem e por que ocupar tal terra, algo que até os dias atuais se faz presente no imaginário das pessoas que vêm para a região.

A questão de melhoria de vida é a mais expressiva. E a minha percepção, ao identificar aquele sotaque diferente e o número de ribeirinhos próximos ao prédio do mercado público, é de que o mote de progresso e de acesso aos bens econômicos ainda é bem visível. Ampliando um pouco estas percepções sobre a vinda das pessoas para esta região, tanto ribeirinhos quanto pessoas de outros estados, há

86. Há uma discussão de que as terras da região Norte e o entendimento de suas fronteiras perpassam pela ideia de ocupação e não de conquista, uma vez que em terras da Amazônia dada a dificuldade de acesso e manutenção das cidades era preciso desenvolver uma política de incentivos diferente de outras regiões do território brasileiro (LOUREIRO, 1995).

uma frequência enorme desse trânsito migratório para a região Norte do Brasil, sendo eu mesma uma delas.

Possivelmente o que mobiliza as pessoas a apostar nesta região são os apelos às boas condições econômicas encontradas na região, argumento que apesar de atender a interesses diversos se destaca com maior força no setor de empregos públicos e privados e na prestação de serviço básico para a população. Estes dois pontos são os mais relevantes para explicar tantos deslocamentos.

As considerações em destaque entram em correspondência com a decisão de muitos ribeirinhos de migrar para regiões urbanas da Amazônia, seja pela procura de empregos, auxílios do Estado ou simplesmente por não encontrar meios de se manter nas suas localidades de origem. Dito isto, e vendo aquelas pessoas sentadas nas proximidades do mercado público, vejo e sinto o quão é complexa a condição das pessoas que residem na Amazônia e que simplificar suas vidas em termos de carências ou de atribuir exclusivamente à floresta o meio por excelência para a qualidade de vida é ofuscar a dinâmica cultural e os modos de viver nesta região.

Acredito que a quantidade de ribeirinhos que eu observava, acolhidos no mercado central da cidade, sendo uns vendedores, outros ambulantes ou simplesmente pessoas que permaneciam sentadas, apreciando e deixando o tempo passar, sinalizavam a dinâmica que é vista e vivida na região, para além das naturalizações do que arbitrariamente se entende por Amazônia.

Assim, as reflexões mobilizadas pela intervenção artística são momentos particulares vivenciados pelos sujeitos que se encontram e interação de alguma forma com as produções artísticas e pela provocação estética e simbólica percebem, comentam e redimensionam suas percepções sobre os problemas e as belezas da Amazônia. Percepções singularizadas, vivenciadas no cotidiano de um espaço e temporalidade específicos com as quais estes sujeitos continuamente produzem a cidade. Portanto, entender e desconstruir modos de ver a vida

na Amazônia é ir em direção contrária ao discurso de civilização e alta cultura. Essa contraposição se assenta contrária à eterna pauta econômica vinculada ao progresso em que as cidades modernas foram pensadas (AGIER 2011; CONNERTON, 1993; HERZFELD, 2014; FELDMAN, 2010; VELHO, 2013).

Este direcionamento reflexivo já foi desenvolvido e advertido por Loureiro (1995) ainda no século passado. Quando se trata de compreender a Amazônia, o autor recomenda a necessidade de que estudiosos, moradores, pesquisadores e admiradores sensíveis as questões da região tenham em perspectiva:

Aprender as características básica dessa cultura antes que o processo de ocupação e desenvolvimento, na forma como vem ocorrendo na região, provoque alterações que resultem em perda ou subordinação completa dessa original expressão cultural e da experiência acumulada (p.41)

A ação artística não indica soluções, mas a discussão sobre as posturas invasivas e prejudiciais na região, muito sentida por todos seus habitantes, coloquei como uma reflexão que merece uma discussão emergencial. Muitos são e estão vigilantes na esperança de reconfigurar e redimensionar as posições ocupadas pelas pessoas, a exemplo do que o *performer* de **O Batedor** vem apontar neste caminho.

A experiência entre público e a produção artística, especialmente com um artefato artístico, leva em conta a figura do artista. Considero que esta relação se dá por um processo mais colaborativo, tênue e sensório entres mundos da arte. Becker (2010) acrescenta que esta disposição ou a interação do sujeito que vive os mundos da arte se dá por múltiplas vias e estados de cooperação, entre sujeitos ou percepções plasmadas no cotidiano. Assim, acredito que a produção artística que presenciei, para que ela tenha um alcance comunicativo, as referências e identificações devem ser partilhas de vivências comuns.

A dimensão comunicativa, na perspectiva de Becker (2010), se justifica quando percebo que a vivência dos artistas, suas construções perceptivas e constituições simbólicas na performance, são meios de entender que a relação com os mundos da arte não se limita a um campo prescritivo, instituído e especializado, mas advém de um contexto circunstanciado pelo social e cultural da experiência sensorial e perceptiva dos artistas que se forja na invenção de repertórios vividos.

Penso que a dimensão de produção, não se dá por um acontecimento fixo, não reagente e nunca neutralizador, mas sim flexível e de movimento, pois a prerrogativa da comunicação entre o artefato estético, a cidade, o público e o *performer* compartilham referenciais simbólicos comuns, aqueles que se relacionam com a atmosfera e a vivência com o local. Ao se relacionar com as produções artísticas neste universo denominado de mundos da arte, os sujeitos mantêm uma relação de cooperação reflexiva que remete à posição insurgente de estar, participar e agenciar formas de falar e ser ouvidos.



3

**O VISÍVEL DE UMA EXPOSIÇÃO INSTALATIVA:
ESTANTE DO (IN)VISÍVEL**

3

O VISÍVEL DE UMA EXPOSIÇÃO INSTALATIVA: ESTANTE DO (IN)VISÍVEL

Neste capítulo, apresento uma exposição artística intitulada: **Estante do (in)visível**. A pesquisa, de intenção etnográfica, ampliou e proporcionou um mergulho sensorial sobre a participação em várias dimensões investigativas: Observar, fotografar e sentir o campo, através de encontros individuais com a artista e os acompanhamentos de suas produções estéticas fizeram desses momentos, oportunidades de grandes aprendizados. Assim, trago para esta reflexão entendimentos específicos desses momentos por mim vivenciados, especialmente descrevendo dois momentos que segui de perto desta ação artística. O primeiro, a observação e acompanhamento das produções artísticas, se deu dentro de um barco ancorado à margem do rio Amazonas, na cidade de Macapá. O segundo momento é um desdobramento da mesma exposição em outro dia no Circuito de vivência Poética promovido pela Universidade Federal do Amapá⁸⁷.

Embora ocorressem mudanças significativas, diferenciando os dois momentos, a ação artística em ambos manteve o eixo reflexivo que conduziu a exposição, ou seja, tratavam da proximidade com o rio, a relação poética com o barco e, sobretudo, levaram o público a se deparar com questões sociais que pouco são visíveis. Envolve, portanto, a his-

87. O circuito de vivência poética foi um projeto de extensão que ocorreu no ano de 2014 com os interlocutores desta pesquisa. O intuito era a aproximação com os interlocutores de maneira mais amistosa e a produção de dados.

toricidade, a cultura e a perspectiva da Amazônia. Assim, as questões que se apresentaram na exposição instalativa: **Estante do (in)visível** tiveram como eixo condutor de suas provocações os acontecimentos e a vida das pessoas que vivem às margens do rio/mar, o Amazonas.

Descrever, interpretar e analisar a partir e para além da exuberância da cidade em meio à floresta, ou, como colocado por minha interlocutora: “Mostrar o visível através do que é supostamente invisível”. Esta fala de Claras⁸⁸, foi o indicador para que eu nomeasse este capítulo, e orientasse a interpretação dos momentos em que acompanhei a exposição instalativa, a partir das narrativas de sua trajetória de vida, das peculiaridades de sua produção artística e de uma cena que ocorreu na abertura da exposição e que resultaram nas presentes reflexões.

A primeira versão da exposição ocorreu em um espaço no mínimo interessante: O Barco São José de Macapá no trapiche do bairro central Santa Rita às margens do rio Amazonas, na cidade de Macapá. Esta cidade é a única capital brasileira banhada por este rio, que mais parece um mar. Suas ondas, ora afáveis, ora bravias e revoltas, respectivamente nos acolhe e nos amedronta. Suas águas, portanto, se movimentam por toda a orla urbana da cidade e nos acompanham, nos seguem e nos velam o tempo inteiro. Em tempo de maré baixa a praia temporariamente surge, permitindo um abrigo lúdico para atividades coletivas: Jogos, festas, passeios, exercícios físicos, teatros, etc... Atividades religiosas também são recebidas por este rio. Em tempo de maré alta, assistir ao espetáculo das suas águas é instante vibrante. Quando as águas fortes se lançam e se espriam pelo asfalto é um show à parte para quem se permite e tem coragem de se aproximar ou talvez mergulhar, mesmo que seja num sonho ou no impetuoso desejo de entrar naquelas águas agitadas. O rio, portanto, vive em nós e nós vivemos com o rio, não há como viver na Amazônia, em Macapá e não se deparar, contemplar e sentir essa experiência.

88. Nome fictício da interlocutora desta pesquisa.

Imagem 16 - Vista da cidade a partir do Barco São José de Macapá no Trapiche Santa Rita.



Fonte – Silvia Marques - Acervo da pesquisa.

Com essa condição imaginativa, mas real, saí do asfalto e entrei no barco São José de Macapá ancorado no trapiche Santa Rita na orla da cidade de Macapá e tive algumas experiências: Olhei, senti, cheirei, ouvi e tateei pelas margens cognitivas do sensível e o dispositivo analítico da performance, práticas estéticas e culturais que são informadas, formadas e guiadas por dispositivos de performance/retórica (SHECNHNER, 2012).

Entre as margens das ribeiras do rio Amazonas – asfalto, rio e ações artísticas – pude perceber que nem tudo pode ser tão invisível ao olhar de relance. Neste sentido, a intenção etnográfica na qual qualifiquei a minha investigação tornou imprescindível levar em conta mais que um olhar técnico de quem faz pesquisa. Foi preciso mergulhar no desconhecido, apostar nos sentidos, se envolver nos detalhes particularizados que incitam a compreensão de práticas e saberes evocados por artefatos artísticos que não se limitam a uma estética do gosto, mas que dão visibilidades e expressividades aos sentidos e que se mostram ou instigam a comunicação simbólica dos sujeitos sociais.

A presença de um barco na orla da cidade de Macapá é uma paisagem constante e que, às vezes, de tão cotidiana, não a percebemos nem

sequer raciocinamos sobre o quanto este artefato integra e faz parte de nossas vidas na Amazônia. O barco faz parte da paisagem da cidade. Quando nos deparamos com ele, visto a partir do asfalto, ancorado no rio Amazonas em frente à cidade de Macapá, este artefato sempre é forte fonte de inspiração, mas é também ambiente de morada, comércio, transporte, escola, hospital, gabinetes de advocacia, inclusive sessões de fóruns jurídicos, delegacia, igrejas, espaço de festas e baladas, entre outras funções possíveis dependendo da inventividade dos sujeitos.

Diante de tantas possibilidades que o objeto “barco” pode abrigar, situação da qual aos poucos fui me dando conta durante a investigação, o barco São José de Macapá abrigou uma exposição artística. Sim, uma exposição de arte intitulada: **Estante do (in)visível**.

* * *

Foi no mês de julho de 2014 que me deparei nas redes sociais com um convite do Coletivo de arte Psicodélico⁸⁹, para a abertura e visitação da Exposição Instalativa: **Estante do (IN)visível**. Esta exposição aconteceu dentro de uma embarcação, o barco São José de Macapá, ancorado no trapiche Santa Rita no rio Amazonas em frente à cidade de Macapá. Ao me deparar com este convite, fui até a abertura da exposição às 19 horas do dia 14 de julho de 2014 no trapiche Santa Rita, ou na beira rio, como costumamos chamar a orla da cidade contornada pelo rio Amazonas em toda a extensão. Fui recebida pelas três artistas integrantes do coletivo psicodélico e organizadoras da exposição.

Ao me dirigir em direção ao Leste, seguindo a orla da cidade, eu poderia contemplar toda a extensão, com hotéis, restaurantes e algumas moradias do lugar, apreciando o vento aprazível que naquele dia

89. O Coletivo Psicodélico tem como componentes três artistas residentes na cidade de Macapá e que realizam produções artísticas experimentais voltados para as diversas vertentes que permeiam as Artes Visuais. Entre elas são: vídeo arte, performance, fotografia e instalação. <http://coletivopsicodlico.blogspot.com.br/> Acesso em: 25/11/2016.

soprava em direção à cidade. Meus pensamentos contrariamente a esta sensação de tranquilidade, ferviam de curiosidade. O que eu poderia encontrar nessa exposição?

O barco ancorado no trapiche Santa Rita, localizado ao lado da fortaleza de São José de Macapá e na diagonal do mercado público no bairro central da cidade, via-se ao longe, iluminado. Era enorme, imponente, mesmo estando rodeado de tantos outros. O trapiche Santa Rita é um dos portos urbanos da cidade que além de receber os moradores ribeirinhos das ilhas próximas do estado do Pará e distritos da cidade de Macapá promove o encontro da vida diuturna da cidade, um ambiente muito heterogêneo. Recebe turistas vindos de outras localidades e moradores da cidade para passear em seu entorno. Neste trapiche, durante a noite realizam-se festas e passeiam casais enamorados que veem na paisagem do rio, em noite de lua cheia ou de maré alta ou baixa, ambiente propício de contemplação e romance diante de belezas naturais da região. Neste cenário de diversidade, heterogêneo e instigante, eu cheguei como visitante e, de maneira curiosa, com meu caderno de anotações e minha máquina fotográfica, queria registrar e saber tudo o que aquela atividade a beira do rio poderia me falar.

A noite e a brisa suave do rio eram um convite à conversa. Encontrei as três artistas do grupo Psicodélico e ficamos um tempinho ali no trapiche Santa Rita, fora do barco, conversando. Uma das artistas me ofereceu um banco e eu pude apreciar a noite, o rio e o barco ancorado. Logo em seguida, juntas e com ajuda de uma das artistas, entrei no barco e diante da amplitude do rio e o mergulho no interior da Exposição instalativa: **Estante do (in)visível**, depressa pude constatar o despreparo de quem não é nativa para participar de qualquer atividade neste espaço. Ambiente peculiar, íntimo e singular de quem vive na Amazônia. Entrei no barco com muita dificuldade. Entrei naquele espaço e apesar de ser bem recebida e os espaços no barco estarem vazios fiquei muito desconfortável com o balanço do barco. A maré estava alta, provocando lançantes a todo o momento e ninguém ficou parado. As lançantes eram enormes e agi-

tavam todos que estavam em seu interior. Este balanço me causou fortes dores de cabeça durante toda a noite, não me deixando sentir à vontade naquele espaço tanto pela tontura quanto pelos enjoos. De modo que neste dia só foi possível visitar os espaços da exposição, mas combinei com Claras para voltar no seguinte para conversarmos com mais tranquilidade, já que eu esperava que a maré estivesse baixa.

Mesmo com o balanço intenso do barco e a minha dificuldade em ficar atenta devido às tonturas provocadas pelas lançantes, nesta noite de festa de abertura da exposição pude fazer uma visita intensa e identificar cada espaço organizado pelas artistas e, entre olhares e capturas de imagens, pude registrar na minha memória os ambientes e as experiências sentidas naquele momento, pois só fiz minhas anotações e considerações do que eu tinha experimentado ao chegar em casa.

A minha posição como visitante na exposição artística foi um elemento que tornou aquele momento especial, ultrapassou o simples campo, a produção dos dados e o acesso a minha interlocutora. Este momento não esteve circunscrito à ideia de observação neutra e passiva. A intenção era mergulhar neste mundo artístico como um espaço de ampla trama sensorial que tem na expectativa de pesquisa qualitativa elaborar tessituras do que se pode enxergar e perceber do campo. Ou seja, adentrar no mundo da poética do social como destacou Herzfeld (2014), onde mundos possam ser apreendidos por outras dimensões. Dimensões sensoriais que narram a vida e a cidade e que, de algum modo, mostram as relações do cotidiano e as implicações estéticas que se materializaram em produções artísticas.

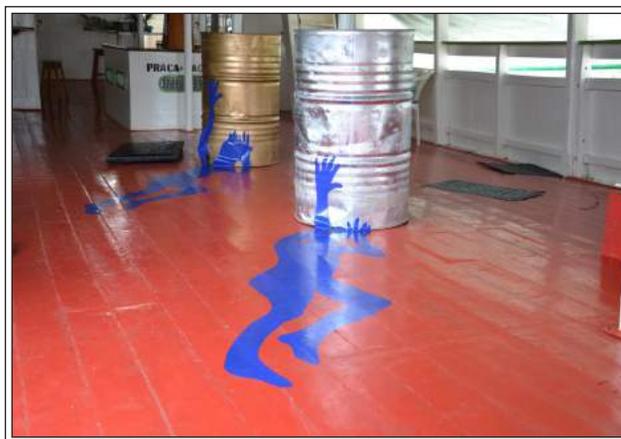
O barco, o rio, os artefatos que compunham a exposição instalativa, os visitantes, a luz, o dia, a noite, o mês, inclusive o esgoto de toda a cidade que desagua no rio formavam a atmosfera do lugar. Tudo isso e mais alguma coisa, estimulou o meu olhar e o pensar sobre a minha presença naquela cidade da Amazônia.

A condição de pesquisadora suscitou percepções, identificou tantas e diferentes sensações vividas em campo e permitiu algumas reflexões so-

bre a produção artística e seu alcance comunicativo. Neste desenho persistente de uma escritura de tese, faço um convite para a partir de agora por meio da grafia mergulharmos nas sensorialidades descritas da exposição e marear pelas lançantes do rio do Amazonas em constante questionamento: O que esta exposição falou, disse e expressou sobre este ‘cadinho’ da Amazônia, lugar que seduz, intriga e mobiliza cientistas e artistas?

Finalmente, entrei no primeiro piso do barco São José de Macapá, após me conformar com os movimentos causados pelas lançantes da maré. Logo na entrada do primeiro piso do barco, em seu lastro, estavam dispostos dois tonéis, um pintado com tinta prata e o outro com tinta dourada. Dentro desses tonéis, respectivamente, tinha açaí e farinha de mandioca. No lastro vermelho da embarcação, assemelhando-se a uma poça de sangue duas sombras humanas de cor azul espalhavam-se pelo chão em direção aos tonéis, pareciam agonizar ou derreter-se na procura de alcançá-los.

Imagem 6 - Piso inferior do Barco São José de Macapá.



Fonte: Silvia Marques – Acervo da Pesquisa

Um pouco a frente estava o banquete com as iguarias do Norte, culinária designadamente amapaense. Ou seja, comidas das ribeiras

amazônidas. Parei do lado da mesa do coquetel preparado para a exposição onde frutas diversas, raízes e bebidas regionais eram oferecidas. Um cheiro diferente entrava pelas minhas narinas: cupuaçu, banana da terra, mucajá, café, gengibirra, tucupi entre outras iguarias estavam dispostas na mesa. Ver e sentir aquelas comidas para muitos poderia soar ou parecer exotismo, mas para mim elas tinham um caráter artístico e estético, sensorial, sobretudo. Precisei comer cada comida que estava em cima da mesa, sentir as texturas, ver as cores e apreciar sensações. Era uma aventura gustativa.

É de praxe oferecer no dia da abertura de qualquer exposição, especialmente exposição de arte, um coquetel, porém aquele que estavam ofertando era diferente. Em vez de salgados e vinho, como costumeiramente vemos nos eventos de artes visuais, o cardápio dessa exposição instalativa compunha-se de comidas típicas da região: frutas, raízes, entre outros alimentos que estavam organizadas e constituíam de igual modo o espaço da instalação ou, como costume considerar, um conjunto de artefatos estéticos. As comidas dispostas em uma mesa enorme lembravam um cenário das cozinhas e da culinária nortistas, suas comidas típicas e bebidas da Amazônia enchiam os olhos os visitantes. A mesa, no canto do barco, próxima à cozinha, era colorida, cheirosa com ervas da região e frutas da época: Taperebá, murici, cupuaçu, manga, bananas e o açaí não podiam faltar. Pirulitos de açúcar, biscoitos bicolores chamados de Monteiro Lopes e chopes coloridos⁹⁰, eram a sensação do coquetel. Pupunhas cozidas e o café preto nos convidavam a uma conversa mais prolongada. Se não fosse o balanço da maré eu teria ficado mais tempo experimentando aquelas sensações. O enjoo e a tontura me impossibilitaram apreciar estas maravilhas ofertadas pelo coquetel regional. Os acompanhamentos líquidos para a tapioca, a farofa de castanha do Brasil, macaxeira

90. Em muitas regiões o chope é conhecido como dindin, sacolé etc. É um suco vendido ensacado e gelado.

e cascalhos retratavam e lembravam o convívio no cotidiano das pessoas na cidade de Macapá em frente a suas casas ou em festas tradicionais realizadas pelas comunidades afro-brasileiras. Respectivamente as bebidas servidas eram quentes, como o café ‘coado’ e a forte cachaça de gengibirra⁹¹. Esta última é reconhecida pelos seus feitos afrodisíacos da tradição afro-amapaense ao som do batuque e do Marabaixo ritmavam a interação dos visitantes com a exposição instalativa: **Estante do (in)visível**.

Embora estas iguarias parecessem diferentes, para mim elas em seus sabores, cheiros, texturas e cores eram, de fato, artefatos artísticos de outra ordem sensorial. Era possível ver e sentir para além da visão, causando outras impressões em seus visitantes. Era muito interessante ver e compartilhar as sensações vivenciadas pelas pessoas naquele instante quando descobriam e encontravam os sabores daquelas iguarias. Pude ouvir as felicidades relatadas nas histórias contadas pelos visitantes. “Eu comia isso na minha infância”. “Tinha um senhor que vendia e passava as tardes pela minha rua, eu esperava sempre por ele!” Meus amigos e eu fazíamos apostas de quem mais chupava os chopes! Aquele tempo que era bom!”, “Essa gengibirra é original, eu conheço, eu também sou preto”! As narrativas dos visitantes enchiam o ambiente com suas memórias, eram a presença de histórias, lembranças e referências do lugar. As sensações, sentimentos e lembranças foram materializadas pelas falas dos visitantes e eram provocadas pelo coquetel.

91. Nas casas dos festeiros e organizadores do Ciclo do Marabaixo, a gengibirra começa a ser preparada. A receita foi inventada há décadas, inicialmente para amenizar a garganta dos cantadores, que ficavam comprometidas com a falta de microfones.

Tia Biló conta que a receita original era uma espécie de remédio caseiro: mel, gengibre, água, cravinho. Com o tempo acrescentou a cachaça, que fez da gengibirra a bebida tradicional das festas de Marabaixo. Mestre Pavão pedia cautela para quem bebia gengibirra, por causa da borra que sai do gengibre e fica no fundo da garrafa. “É aí que tá concentrado álcool, tem que balançar a garrafa pra misturar”. Acesso pelas redes sociais Facebook Marileia Maciel em 18/11/2016

Imagem 07 - Coquetel dentro do Barco: São José de Macapá



Fonte: Acervo da pesquisa – Sílvia Marques

Embora não demorando muito na abertura da exposição, capturei algumas imagens. Andar, movimentar o olhar pelos dois pisos da embarcação que abrigava uma diversidade de produções artísticas, levando em consideração, sobretudo, cores, cheiros, volumes e o conjunto de formas tão próximas à visualidade de quem vive na Amazônia, fazia com que estas formas não fossem meros objetos, mas artefatos que mexiam com a percepção, a sensibilidade e a memória, tanto dos visitantes quanto a minha.

A mesa com o coquetel anunciava o próximo ambiente da exposição e serviu de cenário para uma composição artística. Panelas dispostas nas paredes, guardanapos, pratos, copos e talheres perfaziam a ambientação comum de uma cozinha, conferindo-lhe um tom familiar. Mas, automaticamente, esta visão aparentemente corriqueira e banal foi quebrada quando o meu olhar se dirigiu para os objetos que se encontravam dentro das gavetas. Semiabertas, as gavetas abrigavam artefatos com material de fibra de vidro esculpido como formas de partes do corpo humano. Eram braços, pernas, dedos, mãos etc... Estavam visíveis, ou talvez aparentemente visíveis. Para acreditar no que eu estava realmente vendo, precisei abrir mais um pouco as ga-

vetas e, então, a sensação que eu tive foi de uma cena bizarra, beirando o terror. Sim, foi esta a sensação que eu tive no primeiro momento. Os dedos, as mãos e pernas todos despedaçados e pintados com tinta vermelha me causaram estranhamento e sentimento de repulsa e ironia.

Imagem 08 - Estante do (in)visível a cozinha do Barco São José



Fonte: Sílvia Marques – Acervo da pesquisa

Mesmo sabendo que aqueles objetos não eram partes de pessoas reais, nem de perto eram material humano, causavam-me desconforto, talvez uma surpresa desconfortável, ao mesmo tempo que jocosa. Pareceu que eu estava no *set* de filmagem de Quentin Tarantino⁹². Manequins de material plástico vestidos com lingerie, manchados de sangue, em cima dos balcões da cozinha, completavam a cena de horror naquela cozinha, sendo que quase sempre este lugar me remetia a boas sensações, certamente contrárias àquelas que eu estava percebendo naquele instante. Ainda estavam expostos pedaços do corpo humano, cabeça, coluna vertebral, ossos, crânios entre outros objetos.

92. Diretor e roteirista de filmes.

Um poema colado na base da pia de louça ajudava a compor a imagética daquele cenário:

Imagem 09 – Detalhe da cozinha do Barco São José



Fonte: Sílvia Marques – Acervo da Pesquisa.

Parte de mim
Interrompidas
Pelo teu amor
Selvagem e doentio
Com sede voraz de sangue margenta...
Com de sal
De passar o sal!!!
Visceral... Efêmero... Rústico...
Esquartejado... Perfurado... Rasgado... Feridos... Corpos...
Corpos... Corpos... Corpos...
Femininos...

Em um cantinho da embarcação, por uma porta quase despercebida me deparei com o banheiro do barco, entrei bem devagar, estava receosa quanto ao que iria encontrar neste espaço, não queria ser

pega de surpresa e me sentir incomodada como fiquei no espaço da cozinha. Logo me surpreendi, em cima do vaso e da pia, roupas íntimas estavam pintadas com tinta vermelha e arrumadas sob a iluminação colorida. Esta ambientação não demonstrava terror, violência ou agressão, ao contrário do que senti ao entrar no ambiente da cozinha. O espaço do banheiro era vibrante e automaticamente fui acometida por uma sensação de alegria e celebração. O ambiente pareceu estar em festa e, entre espelhos, maquiagens, luzes, perfumes fortes e adocicados, a sensação só aumentou quando pude ouvir um suave som de batuque⁹³. Tudo se assemelhava a festa, nada era escuro e sim colorido e iluminado. Os objetos espalhados pelo recinto indicavam o universo feminino. A cor suave, misturada ao branco das porcelanas do banheiro criava uma atmosfera de aconchego, ternura, *glamour* e encantamento. Deixei aquele recinto ainda impregnada pelo cheiro, pelo som e pelo visual alegre. Subi as escadas e já no convés do barco São José de Macapá vi umas três a cinco dezenas de garrafas pet, todas penduradas nas grades de madeira do barco. Os recipientes continham águas amareladas que balançavam ferozmente ao compasso das lançantes do rio. Em seus rótulos traziam a seguinte inscrição; vende-se água do rio Amazonas e, em destaque grafado em tinta preta dizia que custava somente dez dólares. Passei por baixo dessa cortina de garrafas, olhei para cima, no teto da embarcação, e observei cuidadosamente dezenas de pequenos e delicados desenhos em papel A4. Os desenhos registravam figuras de minúsculas mulheres em linha fina e de execução precisa com tinta nanquim preta. O que parecia seduzir quem os contemplasse desafiou o meu olhar junto com a imobilidade corporal, pois os desenhos miúdos além de ocupar o centro do papel e sob os coletes de segurança laranja do barco que embaralharam a minha visão, cada vez mais o meu corpo se mo-

93. Ritmo musical muito executado em festas religiosas pelos afro-amapaenses. Este ritmo é considerado patrimônio cultural do Amapá.

vimentava de um lado para o outro. Olhei para cima e segurei nas treliças de madeira que guardavam os coletes de segurança com a ilusão de que assim meu corpo ficasse imóvel e eu pudesse ver o mais próximo possível os desenhos. Esta atitude foi vã, não consegui observar com tranquilidade os desenhos e a proximidade com tais artefatos por conta da miudeza dos desenhos, a cor quente dos coletes salvos vidas e o balanço da embarcação causaram uma maior instabilidade na visão. O que eu pude considerar dessa experiência com os desenhos, foi o desconforto e a irritabilidade causada pelo contraponto das pequenas figuras em preto e a cor alaranjada dos coletes salvos vidas. Esta situação produziu uma condição de apreciação daqueles desenhos também para além do visual. Naquele momento tudo era um balanço e os desenhos se misturavam entre as cores pretas e laranjas que a todo instante não me deixavam esquecer que eu estava dentro das águas do Amazonas. O que decerto recordo é de que essa experiência gerada pela exposição instalativa se constituiu de instantes inesquecíveis de fruição, como dito anteriormente, para além da apreciação visual.

No fim do barco, ainda no piso superior, havia uma última composição, aparentemente desordenada, lembro que logo que vi tal cena, pareceu-me que não estava concluída. Estava tudo inacabado, meio sujo, parecia inclusive lixo. Também pensei que aquele local era dedicado ao depósito dos materiais da exposição. Olhei aquela cena e de imediato causou-me um desconforto visual. Eram diversos objetos, todos dispostos com certo descuido. Todos misturados. Os materiais eram plásticos, papelões, luvas cirúrgicas, papéis, restos de galhos e folhas secas, pedaços de madeira e perucas completavam a cena. Olhei esta local sozinha. Não tive desejo de fotografar e sem constrangimento retornei para a escada na busca de Claras para avisar que estava indo embora.

Encontrei a minha interlocutora no primeiro piso da embarcação e me despedi com a promessa do retorno no dia seguinte no período

da tarde me despedi das artistas com uma vontade imensa de voltar à exposição e com a curiosidade peculiar que nutria a minha pesquisa: Que tramas de vida se expressam nas produções estéticas? O que nararam o que contam aqueles artefatos estéticos?

No outro dia, após a abertura da exposição, em um domingo, cheguei por volta das 15 horas da tarde no barco ancorado no trapiche do Santa Rita, antes da exposição ser aberta ao público. Eu tinha marcado com a artista no dia anterior este encontro e intentava realizar uma conversa mais intimista para saber como foram pensadas, produzidas e elaboradas as produções artísticas. A intenção das nossas conversas sempre esteve guiada por muita afetividade, mas todos que estavam presentes naquela embarcação, sabiam que os propósitos dos encontros eram para a realização de uma pesquisa. Ou seja, todos estavam cientes de que as conversas seriam dados que eu utilizaria para a minha pesquisa de doutorado. Claras e as outras componentes do Coletivo psicodélico, sempre demonstraram envolvimento e estiveram dispostas para que os encontros fossem agradáveis e mais compreensíveis. Nos reunimos por diversos outros momentos e Claras, sempre, de igual modo, esteve solidária e disposta para responder e relatar animadamente seus processos de criação e suas experiências de vida na Amazônia.

O dia estava iluminado, radiante, e para a minha felicidade a maré estava baixa e o barco não balançava absolutamente nada. Conversei com a minha interlocutora com mais tranquilidade e novamente pude apreciar os ambientes e os artefatos estéticos espalhados na composição organizada por Claras e o coletivo Psicodélico. Anotei cuidadosamente as sensações que experimentei na noite anterior e fotografei todos os ambientes silenciosamente. Procurei ângulos específicos, momentos expressivos que então me pareciam ser os mais interessantes para pensar visualmente, considerando, sobretudo a inventividade e a produção de sentido construída no processo investigativo.

Contudo, logo ao chegar ao trapiche, ainda fora do Barco São José de Macapá, encontrei Claras que me pareceu tensa. Senti uma atmosfera meio estranha, frenética e até mesmo pesada. Juntas, entramos na embarcação e também em sua companhia demos uma volta e paramos no segundo piso da embarcação. Claras naquele momento falava muito e às vezes de um lado para o outro colocava metade do seu corpo no alambrado da embarcação. A sensação que eu tive logo quando cheguei se tornou mais nítida quando ela me falou: “Hoje a minha mãe vem à exposição, será a primeira vez que ela vem ver meus trabalhos, assim desse jeito... e não vem só ela, vêm alguns tios e tias também.” Entendi que esta fala e a sensação que eu percebi desde o início da minha chegada ao barco São José de Macapá refletia a ansiedade em receber os familiares na exposição, sobretudo a sua mãe. Um detalhe importante sobressaiu quando Claras disse: “Assim desse jeito...”, referia-se aos artefatos estéticos dispostos em uma exposição de arte. Pois além de ser a primeira visita de sua mãe a uma exposição elaborada por ela, a produção estética era provocativa, especialmente pelo tema da violência doméstica que era muito evidente em quase todos os ambientes do barco. A combinação da visita de seus familiares, o tema expresso nas produções visuais e uma confissão de Claras na noite da abertura da exposição me fez considerar que os motivos pelo qual Claras estava ansiosa era esta combinação. Lembro que na noite da abertura quando estávamos na cozinha Claras me falou meio às pressas e por entrelinhas que:

Na família tivemos, um probleminha, ocorrido há muito tempo com uma prima, quando morávamos no baixo amazonas, ela passou por esse problema..., (silêncio prolongado), mas ninguém fala muito sobre isso na família. (pausa). Na real, ninguém fala abertamente sobre isso, mas uma prima sofreu uma violência dentro de sua casa, uma violência doméstica. (Julho de 2014)

Esta fala de Claras saiu espontaneamente na noite anterior e, do mesmo jeito que ela me relatou a situação me mostrando a cena da

cozinha, ela se calou. Eu não insisti no assunto, preferi ouvir. Confesso que naquele momento a confissão me deixou impactada e eu não soube o que dizer.

Na tarde de domingo quando encontrei Claras aparentemente tensa e ansiosa com a chegada de sua mãe e seus familiares, a conversa da noite anterior logo me assaltou a mente. Vi, portanto, na combinação entre a primeira visita de seus familiares a uma exposição e o tema expressivo da exposição acerca da violência doméstica, fato ocorrido com um dos seus parentes, o motivo que poderia lhe causar ansiedade e aflição. Levando em consideração a confissão de Claras e o entusiasmo da visita de seus familiares pela primeira vez numa exposição elaborada por ela, esse lugar não era apenas um espaço para apreciar artefatos estéticos, mas um encontro com lembranças desagradáveis para a família de Claras. Como Claras não sabia o que realmente poderia acontecer naquela visitação a apreensão não foi possível controlar. Ouvi um barulho no piso inferior do barco. Claras, desceu às pressas, olhei para baixo e vi que umas quinze pessoas entravam na embarcação, eram os familiares de Claras que haviam chegado. Fiquei ali contemplando o rio e, não demorou muito, logo ouvi vozes que se aproximavam e vi que as pessoas subiam as escadas. Claras vinha à frente, falando alto e gesticulando bastante, algumas pessoas me cumprimentaram com um aceno e, seguindo Claras, se dirigiram para o ambiente que eu julguei, na noite anterior, na abertura da exposição, ser o depósito da exposição. Prestei atenção no que Claras falou para aqueles visitantes, seus familiares e alguns amigos e, para minha surpresa, aquele espaço era uma instalação artística. Com muito entusiasmo Claras em voz alta explicou aquela instalação:

Gente este lugar é o espaço dedicado às vítimas de escarpelamento. Todos nós sabemos que estes acidentes acontecem muito, mas eu queria mostrar que pouco se faz ou pouco se vê e trata os acidentados. E também não se evita estes acidentes. E eu queria mostrar esta falta, este silêncio. Será

que ninguém se importa? E se importa, quem se importa? (ENTREVISTA EM JULHO DE 2014)

A artista ao conversar com alguns visitantes relatou a composição daquela instalação em detalhes, mostrando as perucas, ataduras, chapéus, restos de folhagens... A organização confusa daquela instalação remetia tanto às pessoas quanto ao descaso quando o assunto é escalpelamento. Considerei esta leitura após a explicação incisiva de Claras sobre os acidentes ocorridos nos rios da Amazônia com a seguinte fala:

Os acidentes de escalpelamento ocorrem por falta de cuidado com as pessoas que utilizam este meio de transportes aqui na Amazônia, as pessoas não vistas e não existem. Parece que as pessoas quando sofrem este acidente de escalpelamento e que poderia ser evitado, diga-se de passagem, se tornam invisíveis. Foi por este motivo que eu resolvi montar este espaço para que pudéssemos falar sobre este assunto.

As pessoas que estavam com Claras prestavam atenção no que ela dizia, mas não falavam, simplesmente a ouviam. Aproximei-me do grupo e a minha interlocutora me apresentou aos seus familiares. Ainda visivelmente agitada, Claras convidou a todos para um bate-papo, mas logo se apressou em esclarecer: “Quem não quiser participar não é obrigado. Vou conversar com minha professora e alguns amigos, aqui mesmo nesta parte do barco sobre a exposição. Quem quiser ficar e conversar, vai ser legal”. Senti que aquele convite em vez de acolher pareceu mais uma dispensa aos convidados ‘familiares’, pois meio tímidos, eles se entreolharam, e pareceu que não entenderam a proposta convite e, simplesmente, justificaram que não iriam participar, pois faltava a eles visitar outros espaços da exposição. Claras pediu que uma de suas amigas mostrasse a exposição aos visitantes. Passei pelos familiares da minha interlocutora com um sorriso, saudando e me despedindo de todos e me dirigi em direção às outras

duas componentes do coletivo psicodélico e outras amigas que já estavam sentadas no espaço próximo à instalação que tratava dos acidentes do escalpelamento. Claras pediu benção a sua mãe, beijando suas mãos e dizendo que chegaria cedo em casa. Mais tranquila, Claras sentou junto a nós no convés do barco São Jose de Macapá.

Aos poucos a atmosfera do ambiente ficou mais amena e eu falei para Claras sobre a impressão desagradável que eu tive na noite anterior ao olhar aquele espaço. E para a minha surpresa, o espaço que eu julguei ser um depósito era uma instalação que tratava de um assunto tão sério como acidentes de escalpelamento⁹⁴. Claras logo complementa:

Era esta sensação que queríamos causar, pois tudo muito bonitinho, organizado parecendo uma vitrine do comércio não da. Esse impacto, o sentimento de descuido, desprezo e tumulto é o que queríamos provocar. Estes acidentes pouco se ouvem falar por aqui, apesar de ocorrer com certa frequência, mas parece que não acontece. Trazê-lo para o visível é como trazer à tona o que está submerso, escondido pelas ribeiras da Amazônia. Falar e tratar acerca dos acidentes de barco, especialmente das vítimas de escalpelamento e do sofrimento que passam muitas mulheres nas ruas/rios da Amazônia é assegurar certos direitos é percebê-las sem exotismos e sem fantasias. (Entrevista no dia 15 de julho de 2014).

Olhei novamente a instalação com aquele material que tanto me desagradou na noite da abertura da exposição e agora ele pareceu mais interessante e bem mais potente, sugerindo, inclusive, elementos para um diálogo reflexivo sobre os acontecimentos e percepções da Amazônia. Para tanto tenho em perspectiva que percepções e sensações vivenciadas pelos sujeitos, especialmente quando estas expe-

94. <http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2013/09/prevencao-poderia-ter-evitado-acidente-diz-vitima-de-escalpelamento.html>.

riências impactam substancialmente a trajetória de vida tem relação com modos de ver e experimentar a vida e que podem substancialmente estar ou vir expressos nas produções artísticas, podendo narrar sensibilidades, impressões e identificações com a experiência do cotidiano.

Nessa tarde em que conversei com a interlocutora Claras, eu soube que a exposição: **Estante do (in)visível** tinha a intenção de ser itinerante, ou seja, intencionava percorrer alguns municípios e comunidades que, semelhante à cidade de Macapá, são margeadas pelo rio Amazonas. Porém, isto não foi possível devido à falta de recursos. Esta impossibilidade de fazer com que a exposição pudesse visitar comunidades ribeirinhas teve o maior obstáculo no custo financeiro para a manutenção do barco São José e sua tripulação. O barco teria que ficar por muitos dias com exclusividade para abrigar a exposição e como a embarcação servia de transporte de passageiros e cargas pelas comunidades da Amazônia o custo seria muito alto. As artistas não tinham patrocinadores para manter a exposição nem o projeto da exposição foi submetido a editais institucionais. Toda a exposição foi de inteira responsabilidade das artistas que compõem o coletivo Psicodélico. Ou seja, eram as artistas que além de pensar e realizar as produções artísticas organizavam e patrocinavam a exposição. Contudo, Claras disse que: “naquele momento a ajuda de um amigo (risos) é sempre importante. Meu amigo é dono do barco e ele me emprestou para que montasse a exposição, mas só por quinze dias”. A informação de que a exposição instalativa para acontecer teve ajuda de um amigo. Movida pelo desejo de ser itinerante, especialmente na intenção de que ela tivesse um alcance maior de público, estes estímulos iniciais que mobilizou Claras e o coletivo psicodélico para a realização da exposição foram também sedutores para articularmos uma mostra da exposição em terra firme.

Claras mencionou que: “seria muito bom continuar a exposição por algum tempo”. Assim surgiu o desdobramento da exposição e que

poderia ocorrer na UNIFAP. Sem maiores discussões decidimos que este seria o melhor lugar para atender a nossa expectativa naquele momento bem como manter a ideia anterior, que consistia em proporcionar maior circulação, alcance de público e provocar discussões mais ampliadas sobre a Amazônia como resumiu o desejo de Claras: Imbuídas deste sentimento, de imediato elaboramos um projeto básico para a realização da exposição que em seguida foi transformado em um projeto de extensão institucional para levarmos a exposição instalativa: **Estante do (in)visível** até a UNIFAP⁹⁵.

O mês de setembro do ano de 2014 foi o período para a realização da exposição instalativa na UNIFAP, porém devido à incompatibilidade de horários, agendas e pautas específicas da galeria do CLAV/UNIFAP, não foi possível apresentar as produções artísticas neste espaço como havíamos previsto. Resolvemos, portanto, com a ajuda de vários conhecidos, amigos e ex-alunos articular o espaço da Escola de arte Cândido Portinari na cidade de Macapá para realizar o projeto de extensão de modo que realizamos a exposição no mês de novembro de 2014.

Como sabemos, mudando o espaço a exposição modificou-se também a disposição dos artefatos distribuídos no ambiente do salão que a Escola Cândido Portinari reservou para a exposição instalativa. Porém, não retirou dela o seu caráter provocativo de falar sobre as questões da Amazônia. Todos os artefatos artísticos que estavam no barco São José de Macapá foram trazidos para o salão da escola: Os tonéis e as sombras que pareciam derreter-se, os minúsculos desenhos em cima dos salva vidas, as garrafas pet com a água amarelada do rio Amazonas e a instalação com vários objetos desordenados que discutia os acidentes de escalpelamento estavam distribuídos nesta nova

95. Projeto de extensão elaborado pela pesquisadora no espaço da galeria do Curso de Licenciatura em artes Visuais da Universidade Feral do Amapá. Como parte da metodologia da pesquisa este projeto de extensão foi previsto, além da exposição dos artefatos artísticos, um debate com alunos, convidados e participantes em geral da comunidade Amapaense.

organização da exposição. Porém dois dos ambientes que anteriormente, na embarcação, estavam no salão da escola Cândido Portinari foram agrupados nesta nova versão. Apresentados como uma única instalação, Claras, realizou a performance intitulada: Ocorrências.

Imagem 10 - Performance: ocorrências. Exposição: Estante do (in)visível.



Fonte: Silvia Marques – Acervo da Pesquisa

Apesar do meu envolvimento intenso com a exposição, pois todos os artefatos produzidos pela minha interlocutora e o Coletivo Psicodélico eu ajudei a transportar para a Escola Candido Portinari, não tive acesso à arrumação dos mesmos. E igualmente aos demais convidados e interessados na exposição, cheguei à abertura da exposição às dezenove horas.

Entrei no salão da Escola Cândido Portinari, dedicado à exposição instalativa: **Estante do (in)visível**, juntamente com os visitantes, e fui

acometia pela mesma sensação que vivenciei quando visitei a exposição no barco São Jose de Macapá no mês de julho de 2014. Para lembrar este episódio, destaco a sensação vivenciada de desconforto que senti na ocasião em que entrei no espaço dedicado à cozinha. Tanto a sensação de desconforto e o impacto visual que senti quando observei a cena na ocasião as sensações neste segundo evento que abrigou a exposição pareceram similares. Embora diferente pela falta de indicadores como pia e armários encontradas no barco, tinha-se a nítida referência de uma cozinha. Panelas, pratos, talheres e mesa junto com os objetos de plásticos representando pedaços de corpo humano pintados de tinta vermelha permaneciam na composição do cenário. Um pouco mais do lado, maquiagens, perfumes e algumas peças de roupas íntimas faziam parte do cenário. No encontro entre eu e Claras, perguntei à *performer* quando obre a inclusão da performance na segunda versão da exposição instalativa. Ela me revelou que gosta da linguagem da performance e enfatizou que:

As pessoas demonstram mais rapidamente seus sentimentos, é imediata a interação entre a obra, o espectador e o artista. Quando veem a performance automaticamente há uma energia entre nós, tudo é mais intenso e visceral, orgânico. A performance de algum jeito meche com as pessoas, elas participam, interagem querem fotografar, pegar e as vezes até conversam comigo. (risos). Há mais interação, sabe? Inclusive tenho outras ideias de performance quando estou fazendo uma, pois nas interações de rua, com as pessoas, geralmente surgem novas propostas para pensar e realizar outras ações performáticas.

Esta energia visceral e orgânica conforme elucidou Claras eu senti ao ver um aglomerado de pessoas junto à ambientação da cozinha e a performance de Claras. Aproximei-me para olhar mais vagarosamente aquele cenário e constatei que mesmo nesta nova composição o ambiente permaneceu a insinuar violência, era bizarro e aterradorante. No encontro que tive com Claras ela me explicou que: “a

condição impactante dos elementos que compõem a minha produção artística sempre vem acompanhada pela circunstância da provocação”. Sem dúvida alguma quando entrei no salão estes elementos eram evidentes. Todos que entravam no salão eram recepcionados de imediato por este cenário. Vi que os visitantes automaticamente se dirigiam e permaneciam ao redor desta cena. Muitos olhavam em direção à performer, deitada no chão. Eles a olhavam com um semblante de dor. A performer semicoberta por folhas secas e terra preta, com os olhos semiabertos estava imóvel e permaneceu por um bom tempo dessa forma. Da sua boca, nariz e ouvidos saía um líquido escuro. Em cima da mesa, estavam dispostos pratos, talheres e guardanapos pintados de tinta vermelha que contrastavam com o tecido branco que cobria a mesa. Ninguém conseguia ver nitidamente o que havia dentro das painéis, elas estavam encobertas por várias camadas de tecido fino e transparente que se estendiam até cobrir metade do corpo da *performer*. As painéis, por estarem cobertas por este tecido, não nos deixava ver o que estava escondido em seu interior. Apenas visualizávamos que eram pedaços de partes de manequins de plásticos pintadas com tinta também vermelha. Aglomeradas, as pessoas estavam próximas à cena que lembrava uma cozinha de uma casa. Instantaneamente elas começaram a fotografar. Outras permaneciam em silêncio e outras poucas pessoas conversavam baixinho, parecendo não querer se indispor com as demais, pois, em sua maioria, o grupo inteiro permanecia em estado de pura introspecção. A atmosfera que envolvia a todos naquele momento era de um silêncio expressivo, denso, fúnebre e inquietador. Os semblantes dos visitantes da exposição pareciam consternados ao presenciar a cena, refletiam em rostos inexpressivos e corpos rígidos. Desconforto, atração, repulsa, incredulidade e choque, eram algumas dessas sensações visivelmente perceptíveis. O semblante visível de desconforto tomou conta do ambiente, os visitantes pareciam desacreditar no que estavam vendo. Uma pessoa balançou negativamente a cabeça. Outra se afastou

compulsivamente balançando as mãos, mais uma colou as duas mãos em direção aos olhos na tentativa em vão de não ver a cena, até porque seus dedos estavam semiabertos. Um grupo de quatro a cinco rapazes e moças sentou no chão e começou a fotografar a performance de vários ângulos. Após concluir as possibilidades de captura de imagens que desejavam, eles permaneceram sentados, Olhos fixos e em silêncio, prestavam atenção minuciosamente. Não conversavam entre si. O movimento dos corpos cessou e o que vi foi o dinamismo do olhar que detalhava a cena numa serenidade envolvente de interesse e delicadeza. Em todo o momento que durou a performance, cerca de quarenta minutos, quase ninguém que estava presente visitou o restante da exposição e não se afastou da cena onde acontecia a performance. Pareceu-me que os outros artefatos não causavam tanta curiosidade ou não provocam de igual modo os sentidos dos participantes. As pessoas só se dissiparam para outros artefatos após a conclusão da performance Ocorrências. Ainda olhando aquele ambiente de quietude e envolvimento dos visitantes com a performance, notei uma moça, um pouco mais afastada, ela observava a cena com a mão no queixo e um olhar meio assombrado. A impressão que eu tive foi de que ela parecia envolvida demais pela situação e parecia não crer no que estava vendo. Num relance de descuido de minha parte ao olhar para o outro lado da sala, não vi que a moça tinha se afastado por completo da cena, não consegui identificar para onde ela tinha ido, só vim vê-la mais tarde, quase no término do evento, no mesmo local da realização da performance. A vi de longe, ela estava só e, em silêncio, os braços estendidos paralelos ao corpo denunciavam que estava relaxada e com o olhar fixo para a mesa onde estavam dispostos os utensílios de cozinha, manequins de plásticos representando partes do corpo humano, pintados de tinta vermelha sob o tecido transparente. Mas agora, sem a presença da *performer*, ela contemplava a cena. Aproximei-me silenciosamente. Ela não se moveu não se dirigiu e nem olhou para mim, nem sequer abriu um espaço para um cumprimento, per-

maneceu imóvel. Ela e eu, ficamos assim, juntas por um tempo e do mesmo modo que me aproximei me retirei, sem falar absolutamente uma palavra e sem uma troca de olhar. Deixei a visitante tomada pelo seu olhar, embevecida pela cena e com indecifráveis pensamentos. Em meio ao cheiro convidativo que instantaneamente modificou as sensorialidades do visual para o olfativo, quando fui seduzida pelo cheiro indescritível da maniçoba⁹⁶ que anunciava que o coquetel havia sido servido. Toda a cena que presencie naquela noite e o coquetel que se iniciava indicavam que a noite produziu espaços inesperados, grandes sensações, muitos encontros, brindados de muitas descobertas que me auxiliaram nas reflexões desta tese, pois muita coisa aconteceu entre um olhar, conversas e alegrias provocadas pela Exposição instalativa: **Estante do (in)visível.**

3.1 DESCOBERTAS E CURIOSIDADES DO OLHAR

As pessoas permaneceram por muito tempo acompanhando toda a cena e os minúsculos movimentos que a *performer*, Claras fazia. Eram apenas alguns pequenos movimentos para relaxar os músculos, sempre em silêncio, a *performer* às vezes com os olhos abertos, outras vezes semiabertos, executava este minúsculo movimento e permanecia imóvel. As pessoas permaneceram ali, em pé ou sentadas e ficaram a maior parte do tempo também em silêncio, olhando e fotografando. Não se viu ninguém querendo se colocar na cena, como costumeiramente vi em outras performances, quando alguns querem capturar imagens com o *performer* com *selfies*. Nem sequer as pessoas pediam para os amigos capturarem a cena com eles, porém as máquinas fotográficas não paravam de clicar o ambiente onde estava ocorrendo a performance, a cena, o cenário e o movimento da *performer*. Esta sim, era a atitude mais vista.

96. A maniçoba é preparada com folhas da maniva moídas e cozidas, por aproximadamente uma semana (para que se retire da planta o ácido cianídrico, que é venenoso). Depois adiciona carne de porco, carne bovina e outros ingredientes defumados e salgados. O acompanhamento e o arroz branco, farinha de mandioca e pimenta.

A frenética atitude *voyeur* de quase todos que estavam na exposição instalativa: **Estante do (in)visível** sem dúvida se viu através da captura de imagens e o olhar constante. Esta atitude silenciosa também foi demonstração de participação e interesse dos visitantes. Além de expressar interesse, evidenciou o envolvimento e uma participação efetiva dos visitantes, oportunizou um encontro coletivo entre os visitantes em torno daquela cena. Mesmo que no primeiro momento a cena tivesse causado um certo impacto e estranhamento, ela excitou os visitantes e fez com que o grupo se envolvesse em uma coletividade, uma *comunidade do instante*, pois todos, juntos, ao mesmo tempo, se encontravam em uma atmosfera de fruição estética coletiva.

Rios, barcos, igarapés, margem do rio, maresia, lançante, entre outros termos, são palavras que sempre estão no vocabulário e na percepção de quem vive na Amazônia. Algumas eu já sabia, outras aprendi e aprendi através das experiências sensoriais com o cotidiano em Macapá, às margens do rio Amazonas. Claras me explicou que sua produção artística é cheia de “devoramentos” em suas palavras, ela elucida que:

Os objetos que vêm das ribeiras amazônicas ou como os ribeirinhos chamam **do baixo Amazonas...** podem ser... comidos...bebidos...devorados... negociados...guardados no (in)visível da tua? Da minha? Da nossa? (co) existência! (pe)netrando - (mol)dando o vai e vem da memória deste comércio sem identidade.

Neste esclarecimento poético, quando Claras evidenciou as ações sociais dos sujeitos da Amazônia, para mim ficou clara a relação subjetiva da artista com sua experiência com o espaço vivido. Toda a disposição dos artefatos artísticos e a performance, levando em conta a fala da artista, incluíam, clareavam, mostravam ou tornavam visíveis os modos de ser, fazer e de se relacionar das pessoas da cidade de Macapá em meio à floresta Amazônica.

Igualmente, a articulação que Claras e eu fizemos para que ocorresse o segundo evento da exposição na Escola Candido Portinari remetia à força de produção artística e suas relações colaborativas na contemporaneidade. Claras ao dizer que: “os contatos de amigos são importantes, pois se não fosse esse amigo que me emprestou o barco eu não teria feito a exposição **Estante do (in)visível**”, deixa evidente que as redes de cooperação foram importantes para que a produção artística na cidade de Macapá enfim se efetivasse. Esta colocação mostra que a circulação de artefatos estéticos não depende tão somente da vontade, mas sobretudo da rede social em que os produtores estão imersos. A fala de Claras e a experiência vivenciada por mim, particularmente quando articulávamos outro lugar para realização da segunda exposição em terra firme, expressa que as redes de amizades foram os caminhos mais exitosos para conferir legitimidade ao desejo de realizar um evento desse porte, pois nos dois eventos foram os amigos que facilitaram o lugar para ocorrer a exposição. Através deles a tranquilidade e o sucesso da exposição se efetivaram. Estas redes de amizades foram destaque, mas segundo Becker (2010) a organização dos eventos artísticos sempre esteve atrelada e interdependente das redes de conhecimento dos produtores, curadores e historiadores de arte. Parto assim desse destaque inspirada pelo autor para requerer outros aspectos de compreender a dinâmica da produção artística envolvendo redes de relacionamentos, especialmente redes de amizades. Sem dúvida alguma hoje, mais fortemente, vemos que a produção artística ganhou novos contornos e sua efetiva presença não está mais nos espaços institucionalizados. A arte ganhou a rua, as praças, os mercados e, neste caso, as beiras dos rios. Toda esta elasticidade cênica que a arte obteve para circular e encontrar os sujeitos em seus lugares do cotidiano passou a ter peso e eles se tornaram mais expressivos nos apontando que não é mais possível nos relacionarmos com a produção artística, estética e simbólica com um vínculo fixo de alguma instituição ou determinações de algum *expertise*.

Estas considerações são pontos fundantes para deslocarmos a compreensão de que a produção artística foi e está eternamente vinculada a um sistema especializado da arte, ou seja, um sistema forjado que foi pensado no sec. XVIII.

Neste ponto de vista, amplia-se o alcance e a compreensão da feitura artística, na medida em que considero que para comunicar ideias, sentimentos, sensações e expressões estéticas não é mais possível levar em consideração apenas o objeto de arte ou objeto artístico, mas também o local, o público as relações sociais e a trajetória de vida do artista. Este ponto de vista foi, portanto, a perspectiva que acompanhou meus pensamentos a todo o momento da abertura da exposição no barco São José de Macapá, no segundo momento na Escola Candido Portinari e nos encontros em que estive a conversar com minha interlocutora: Claras.

A condição em que o barco operou, na primeira abertura no trapiche Santa Rita, de abrigo de uma exposição de arte, não foi um lugar qualquer. É um lugar que guarda uma expressiva participação na vida das pessoas, o barco e o rio são os catalisadores de sentidos que abrigam a vida na cidade de Macapá. O barco se relaciona com a dinâmica da cidade de Macapá e, nesta compreensão, penso que a percepção e a experiência dos artistas como moradores que vivem o dia a dia, a atmosfera e as dinâmicas desse lugar, sobretudo a relação com este espaço, fizeram com que eu percebesse outras referências de cores, de sentidos e dimensões do tempo e do espaço enquanto ela falava sobre este ambiente. Para Claras: “A cor verde que aparece como única e atribuída para representar e caracterizar a Amazônia apagou todas as outras cores do lugar”. Esta fala me levou a questionar que o verde tomado como verdadeira e única cor da simbologia da Amazônia em toda a sua plenitude e homogeneidade, mesmo assim não seria verde, pois à noite, na ausência do sol, ela é escura; pela manhã ganha uma diversidade de matização do verde e a luz esbranquiçada anuncia que o dia chegou. São cores

que devido à luz brincam com o olhar, sacodem as temperaturas e se divertem no espaço e tempo.

Para muitos a referência da cor verde em relação à Amazônia é comum, seja em discursos, imagens e na própria arte. Esta cor sem sombra de dúvida parece intocada, unânime. Quando percebi que a performance de Claras realizada no segundo evento na escola Candido Portinari estava repleta de tecidos finos que cobriam seu corpo e alguns objetos em cima da mesa, percebi que a cor verde desapareceu daquele cenário e o que se evidenciava era a cor branca que para Claras: “era uma segunda pele que cobre os mais íntimos pensamentos e sentimentos”.

Assim, entendo que ao falar sobre a disposição de tecidos brancos, elemento visual mais visível em vários artefatos da exposição instalativa a artista evidenciou e retomou questões sobre a ausência do ser humano nas discussões sobre a Amazônia, pois ao comparar tecido a peles, conforme dito por Claras: “peles do humano, do humano que vive em mim, do humano que está em nós na Amazônia. É incorporar, incluir as percepções, sensações e histórias dos sujeitos que aqui vivem”. Esta combinação reuniu percepção e materializou-se na produção de minha interlocutora numa performance artística.

A composição da performance Ocorrências pareceu indicar a experiência de Claras como contrária à paisagem do eterno verde da Amazônia. As camadas espessas de tecido fino que encobriram a *performer* na abertura da exposição lembravam o contraste entre o céu de azul escuro, cobalto, com um volume expressivo de nuvens de um branco límpido, ou, como diz Claras, “remete à possibilidade de outras peles”. Eu considero que esta organização elaborada pela artista advém de outras experiências com a vida e a paisagem da Amazônia. Quando olhei para o cenário produzido pela performance atentei para a composição de cor e a intensa luz. Uma luz aveludada, esbranquiçada e opaca. A impressão correspondeu a uma fala de Claras, quando ele relatou um momento de sua vida junto com seus familia-

res. Ela descreve a paisagem da Amazônia e sua convivência neste lugar da seguinte maneira:

Quando eu ia ficar com a vovó nas férias lá na ilha do Marajó, mas também quando morei com ela, ainda gatinha, lembro das brincadeiras, aquele calor enorme, a luz clara, esbranquiçada e aveludada das nuvens. Lembro dos banhos em igarapés, mururés e a proibição de entrar na floresta.

Assim ao contrapor a cor verde da mata e a luz excessiva do céu da Amazônia a artista criou, nas palavras de Claras: “um ambiente de explosão de luz e que às vezes não nos deixa ver o que está submerso, invisível, entre as ribeiras do rio, das histórias e vivências do lugar”. E é justamente neste jogo de palavras, de cores e de sensações que a artista se coloca, quase como uma catadora de resíduos das ribeiras amazônicas. Para ela: “catar estes fragmentos é compor a minha própria história e dar sentido a minha vida de artista e minha ação profissional como professora de artes visuais”.

Assim, o barco, o rio e a paisagem na cidade de Macapá, além de fazerem parte da mirada visual a todo o momento, seja pelas caminhadas ou pelos espaços geográficos desenhados pela movimentação das águas barrentas do Amazonas⁹⁷, contribui para que possamos entender a vida de seus habitantes. O barco, igualmente ao rio, é também uma referência visível dessa vida, expondo a cumplicidade entre o olhar, o sentir e a existência das pessoas nestas terras. O sentimento sobre o rio faz parte de um modo de vida que todos por essas bandas do Brasil celebram, pois o vivem em sua cotidianidade. Veem suas vidas dependentes, dispostas e conectadas constantemente por sua presença.

Para entender a vida de quem mora nas ribeiras de um rio é importante que se compreenda a dinâmica dessa vida e sua relação com o

97. O rio Amazonas é líder nesta seleção dos 10 maiores rios do Brasil e atravessa também a Colômbia e Peru. É localizado na América do Sul, e é considerado o segundo rio mais extenso com mais de 1000 afluentes. A origem do rio é na nascente do rio Apurímac, no sul do Peru, desaguando no Oceano Atlântico com rio Tocantins no Delta do Amazonas, norte brasileiro com 6937 km. Pelo seu percurso, o Amazonas recebe no Peru diversos nomes como Ucayali e Lloqueta.

<http://top10mais.org/top-10-maiores-rios-brasil/#ixzz41ZEfddHJ>

rio, uma vivacidade que se alia à cosmologia local e que implica nas relações culturais da vida na Amazônia. Loureiro (1995) em sua descrição e reflexão poética sobre a Amazônia, apresenta esta relação ao descrever que os rios da Amazônia têm uma composição labiríntica de uma estrutura fisiográfica humana:

O rio (...) **confere** um ethos e um ritmo à vida regional. Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e a destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política e a economia, o comércio e a sociabilidade. (p, 121).

O rio é o caminho por onde aquele que visita a Amazônia se aproxima da diversidade humana que ali reside. Por ele e com ele, as interações são singulares e estendidas desde a comunicação às mais complexas formas de informações e trocas. De esplendor tropical, o rio Amazonas é um palco flutuante onde se processam as mais diversas formas de mediações desde o comércio, oferta de serviços públicos e relações sociais, coisa vista somente por estas bandas, comportamentos singulares que só um olhar mais atento pode decifrar ou talvez compreender, de forma a traduzir a vida em narrativas visuais.

Desse modo, entendo que as produções artísticas que estavam em uma embarcação dentro do rio Amazonas e no salão na escola Candido Portinari forneceram e provocaram aos visitantes uma nova compreensão sobre a vida neste lugar. E para a pesquisa, ao observar as cenas e os artefatos estéticos de Claras, produziram dados que me empurraram para outras percepções sobre este espaço em que vivemos e o relacionamento com objetos simbólicos. Essas produções, como deseja Claras:

Quero que alguns problemas vividos na Amazônia sejam expurgados com toda sua dor e vergonha, pois durante anos as instituições e grandes empresas que vêm saquear a vida aqui vem nos calando, nos depreciando

até nos tornarem invisível, inexistentes e descartáveis. (ENCONTRO COM CLARAS EM DEZEMBRO DE 2014)

Em sua fala a artista considera e expressa que a dimensão da arte abre um diálogo potente sobre estas questões que, segundo ela, estão submersas e escondidas na Amazônia. Neste sentido, Claras enfatiza: “A arte tem esta dimensão de: embaralhar o que está nítido ou ainda de fazer ver o que está invisível”⁹⁸.

Em nossas conversas perguntei a Claras como surgiram os temas para materializar a exposição instalativa: **Estante do (in)visível**. Claras disse: “Eu gosto de falar sobre a Amazônia, mas não foi sempre assim”. Claras contou que: “um evento que reuniu vários movimentos sociais de base acadêmica na cidade de Belém do Pará estimulou e possibilitou uma rota diferente em suas percepções para ver, pensar e falar sobre a Amazônia”.

Para ela: “A participação no ano de 2009 no Fórum Social Mundial⁹⁹ como *performer* me levou a refletir sobre a região”. A citação abaixo, retirada do site do evento, referido pela interlocutora, mostra que na agenda de discussão vem justamente instigar a pensar o local em que se vive e decerto os inúmeros impactos que este local vem sofrendo em meio a globalização.

O fórum Social Mundial (FSM) é um espaço aberto de encontro – plural, diversificado, não-governamental e não-partidário, que estimula de forma descentralizada o debate, a reflexão, a formulação de propostas, a troca de experiências e a articulação entre organizações e movimentos engajados em ações concretas, do nível local ao inter-

98. Entrevista com uma das artistas integrante do Coletivo Psicodélico em julho de 2014.

99. De 27 de Janeiro a 1 de Fevereiro de 2009, a cidade de Belém sediou o Fórum Social Mundial – 2009. Durante esses seis dias, a cidade assume o posto de centro da cidadania planetária e referência mundial ao questionar a desigualdade, a injustiça, a intolerância, a devastação ambiental e o preconceito. A artista da instalação realizada em Macapá no ano de 2014 teve uma participação efetiva neste evento onde a partir de então começou seu processo de pesquisa para pensar a respeito da vida na Amazônia.

nacional, pela construção de um outro mundo, mais solidário, democrático e justo¹⁰⁰.

A compreensão da artista demonstra, após sua participação no Fórum Social Mundial, que as ações artísticas têm uma intenção social, talvez educar um olhar. Neste sentido, considero que as intervenções urbanas podem abrir espaço de diálogo e reflexão sobre temas diversos que, de outra forma, talvez, não fosse possível enxergar e debater no espaço mais amplo da sociedade.

Nas entrevistas realizadas com a artista posso considerar que a ‘inspiração’ mobilizadora da exposição instalativa, foi falar da vida na Amazônia. Neste ponto, Claras considera que:

As histórias e a vida das pessoas, como já falei, mas não custa repetir, nas ribeiras amazônicas ainda é muito generalista. Não identificam nem sequer consideram as individualidades da região e do local em que vivemos. Tudo se generalizou, igualmente ao verde da floresta. Quando estou fora da região Norte, as pessoas logo perguntam: Lá tem índios? E quando respondo que sim tem índios e tem também negros, quilombolas, japoneses e migrantes de muitos outros lugares do mundo (abre os braços e sorri), as pessoas se admiram, parecem não acreditar. (Pausa demorada) foi assim que as minhas pesquisas surgiram tanto para eu conhecer quanto para inspirar com as histórias comuns daqui de Macapá. Lavadeiras, empregadas domésticas, muitos migrantes (risos), crianças, homens, mulheres e jovens, todos, e suas histórias me inspiram. Também me interessei pelas histórias dos bairros daqui de Macapá: Igarapé das Mulheres, Vacaria e o Araxá. Estes por exemplo são citados nas obras artísticas que você viu na exposição instalativa: **Estante do (in)visível**. Então, a cidade de Macapá e as histórias das pessoas que aqui vivem é o que move as minhas pesquisas atualmente e se traduzem nas obras de arte que produzo.

100. <https://poavive.wordpress.com/2009/01/27/fsm-2009/> Acesso em 03/03/2016.

Ao descobrir a cidade, a artista faz desse momento um processo de exploração, mas ao mesmo tempo de rememoração e ampliação da própria percepção. Este processo é referido pela interlocutora na experimentação pelas ruas da cidade de Macapá, ou melhor, pelas andanças na área urbana, às vezes sozinha, mas também acompanhada por outros artistas. A artista compreende que este é o meio mais imaginável, poético e ético de acessar histórias, contrapor percepções e apreender sentidos simbólicos de quem vive no espaço da floresta.

A artista pontua os espaços visitados na cidade de Macapá que serviram para descortinar, alimentar, descobrir e ressignificar os elementos visuais contidos nas percepções e interações com o lugar. Essas descobertas foram o processo sensível para que a artista pudesse compor e propor a exposição instalativa Estante do (in)visível, como ela relata: “Visitei o igarapé das mulheres, mercado do pescado, comunidades do Mazagão e participei de eventos de arte em outros estados”. Estes momentos descritos por Claras foram instantes que além de ajudarem a orientar a sua produção artística, fornecendo dados para compor a exposição, revelaram as redes de sociabilidades e as problematizações tão escondidas quando se tem apenas uma versão da paisagens amazônicas.

Neste processo interativo de conhecer a cidade, fazer pesquisa e a participação da artista no Fórum Social Mundial em 2009, na cidade de Belém, com uma intervenção artística, a fizeram mergulhar e perceber a necessidade de falar sobre a vida na Amazônia. De modo que foi esta dinâmica envolvida no processo de pesquisa e mergulho com as sensorialidades da Amazônia, sobretudo com a cidade e o universo artístico, que a artista considerou: a potencialidade da sua ação para discutir sobre o homem e a mulher ribeirinhos. Nesta combinação a interlocutora considera que:

O Fórum Social Mundial, foi o marco para minha vida de artista, (risos).
Vida de artista? Se é que eu tenho uma... No fórum as conversas com ou-

tros artistas a minha intervenção no rio me fizeram entender que as coisas da Amazônia poderiam ser materialidades para dar visibilidade e refletir sobre a diversidade de como a vida por aqui não tem apenas uma única percepção. (ENTREVISTA EM DEZEMBRO DE 2014)

O sentimento de afeição e a pesquisa com a cidade é explícito na fala de Claras, mas o desejo da interlocutora em falar da vida e das relações das pessoas também e muito expressivo. Isso sinaliza nos artefatos artísticos produzidos por Claras. Dos quatro cenários montados na exposição: **Estante do (in)visível** três faziam referências às pessoas. Os cenários são: Cozinha, O banheiro e a instalação no convés do barco São Jose de Macapá. As referências traziam para a cena as vidas, costumes e problemas vivenciados pelas pessoas no ambiente da Amazônia. Este fato também vem ao encontro de outra fala da interlocutora quando esta ratifica seu desejo de tornar as pessoas e os seus modos de vida mais expressivos: “O que eu quero falar é da ausência e da invisibilidade das pessoas que estão nas ribeiras da Amazônia. Eu quero falar da ausência do ser humano que há muito tempo é desprezado”.

Para a artista a crença que sustenta a invisibilidade das relações culturais das pessoas no ambiente da Amazônia, sobretudo o “apagamento”, em suas palavras, das culturas locais é:

A crença de que a floresta é a esperança e sobrevivência do mundo, pois ela é fonte de oxigenação e climatologia pura, no dizer estereotipado de que a Amazônia é o pulmão do mundo. Outra coisa, muitos consideram que Amazônia possui inesgotáveis fontes de riquezas minerais e que devem ser descobertas e apropriadas. Estas crenças, além de dizimar as pessoas, simplesmente as rotulando, excluindo as mais básicas necessidades de manutenção da vida, impactando modos de viver os modos de relacionar de qualquer jeito com a natureza e melhor do que as nossas percepções sobre este ambiente. (ENTREVISTA EM DEZEMBRO DE 2014)

Para Claras estes dois aspectos, além de visibilizarem as pessoas que aqui vivem, tornam o relacionamento com a natureza propício para gerenciamentos de qualquer ordem e aqui eu menciono o gerenciamento movido pelo capital como ficou evidente nos artefatos artísticos dos toneis logo na entrada da exposição

Em outro encontro que tivemos, no dia 15 de janeiro de 2016, Claras falou com orgulho das pessoas que vivem na região. Para ela “Os amazônidas amam este lugar, não por suas riquezas monetárias. Elas não se entregam, sempre lutam em busca de condições para melhoria de vida e jamais esquecem do que é bom para elas”. Por fim estas declarações da minha interlocutora convergiram para pensar e problematizar a ausência do ser humano nas discussões sobre a Amazônia. O otimismo se faz presente nas pesquisas e nas produções artísticas como um aspecto de força e “tomada de voz” que se articulam à experiência, arte e vida.

Portanto, trago aqui a dimensão estética singular das relações e experimentações com a vida da Amazônia. Esta pesquisa, levando, ainda, em conta a narrativa das experiências e vivências da própria trajetória da artista. Na sua produção artística é possível ver e sentir a vida. Desse modo, a vida neste espaço se traduz, se faz e existe a partir dessas compreensões estéticas e artísticas que de um jeito sensorial tornam visível o que está supostamente invisível. Acidentes e a violência doméstica, desmatamentos, saqueamentos, devastação da fauna e da flora da floresta foram questões que a exposição: **Estante do (in)visível** intentou problematizar ou como Claras falou: “embaralhar percepções”

Acidentes de barco ocorrem com frequência nas embarcações, especialmente embarcações pequenas que transportam a grande maioria dos povos ribeirinhos. Contudo acidentes de escalpelamento poderiam ser evitados. Claras elaborou uma instalação tratando desde assunto conforme descrição nos parágrafos anteriores. Ela falou que: “algumas medidas simples, ou melhor, um processo de educação, divulgação dos

acidentes e ações intensivas seja pela informação, educação ou de vigilância institucional estes acidentes poderiam ser evitados”.

Porém Claras considera que “não é tão simples assim, os acidentes causam sofrimento físico e psicológico dessas meninas e meninos”. Esta fala sugere que há soluções para evitar os acidentes de escarpelamento, mas as próprias vítimas e seus familiares não falam sobre o assunto. É um golpe muito grande na vida dessas mulheres e homens que sofrem este tipo de acidente. Pois falar sobre este assunto não é algo fácil, muitos se escondem, os familiares evitam falar sobre isto e a sociedade civil parece estar alheia a tanto sofrimento, segundo ela.

A discussão que esta intervenção artística provocava, consistia em questões sociais e culturais presentes no contexto mais amplo da Amazônia. A violência doméstica contra as mulheres que no contexto nacional e internacional de discussão é marcada por grandes debates, porém, no Amapá, segundo a minha interlocutora “os debates que envolvem direitos da mulheres e políticas públicas ainda são pouco expressiva”.

Entre inúmeras justificativas para tal inexpressividade, penso que além da inoperância efetiva dos setores públicos do Estado nas comunidades afastadas da capital do estado Macapá e das agências intelectuais, da saúde e legislação de proteção à mulher, a dificuldade de acesso e comunicação com as comunidades mais distantes, faz com que a violência praticada não chegue a ser exposta amplamente para a sociedade e, portanto, fique circunscrita às localidades, de forma que dificilmente a discussão e os direitos dessas mulheres são debatidos e respeitados. Esta percepção foi dada pela artista em entrevista, quando fui observar a exposição e ela me esclareceu sobre o seu processo de criação:

A minha preocupação com as mulheres é bem recente, ao ir ao Bailique¹⁰¹ para fazer uma oficina de artesanato, passei dias com as mulheres ribeiri-

101. Bailique é um distrito da cidade de Macapá. São oito ilhas em média com 5 mil habitantes. Localizado a leste em direção ao oceano atlântico esta comunidade só tem acesso via fluvial. Sem energia elétrica, sem internet e, é considerada área urbana da capital Macapá.

nhas e pudemos conversar sobre muitas coisas. Elas me contavam de suas vidas, como era morar naquele lugar e que importância tinha para elas o espaço da casa. Entrei em várias cozinhas, as panelas eram maravilhosas! Todas muito bem cuidadas, areadas, sabe? Foi a partir disso que comecei a pensar a respeito da vida das mulheres, do lugar, das crianças... Mas especialmente das mulheres. E aí, montei a exposição, fazendo instalações com objetos significativos para aquela vida das ribeiras da Amazônia. Entre as... nem sei contar quantas conversas que tivemos, porque fiquei tão envolvida, e voltei algumas outras vezes para visitar a ilha.

O entendimento sugerido por Claras em relação à ausência de políticas públicas para as mulheres, diz respeito a que é um assunto muito específico vivenciado na Amazônia, porém pouco visto e debatido como objeto de ações que visem uma qualidade de vida para mulheres e familiares que foram acometidos por acidentes fluviais. Há poucas pesquisas que procuram discutir este assunto e que mostrem a vida de mulheres que sofreram o incidente de escalpelamento nos barcos que trafegam nos rios da Amazônia. Quanto a este assunto, Claras intervém, dizendo que “quase não temos notícias, não sabemos o número de mulheres que sofrem este acidente aqui em Macapá, elas desaparecem, mas sabemos que existe e, não são poucas”.

Como o traslado de um lugar para o outro, entre as muitas ilhas, bem como a prestação de serviços na Amazônia se faz por transporte fluvial, por barcos, os usos de motores nestas embarcações é comum, contudo a vigilância e a falta de cuidado que muitos condutores têm com seus passageiros, faz com que deixem os motores expostos. Esta exposição causa muitos acidentes nas rotas de viagem, e as pessoas têm os seus cabelos arrancados, o couro cabeludo e até parte da face de muitas crianças, jovens e mulheres que usam os barcos em suas viagens. A maioria dos acidentes acomete mulheres, por possuírem cabelos compridos, porém há relatos e estatísticas que em menor escala alguns homens também já tenham sofrido tal incidente.

Em outro espaço da exposição instalativa Estante do (in)visível foram retratados os problemas acerca da ‘pirataria’ da biodiversidade enfrentada pela região. Dois tonéis pintados com tinta dourada e prata nos convidavam a olhar para ver o que tinha dentro deles. Cada recipiente continha respectivamente açaí e a farinha, combinação de alimento que até hoje só vi por estas bandas do Norte. Este movimento de olhar para dentro é muito emblemático, tocante, pois os visitantes da exposição ao se colocarem com o corpo inclinado em direção aos toneis se deparam com dois alimentos que são por excelência a sustentação alimentícia da região. Ao mesmo tempo que o movimento lembra reverência, também remete ao movimento de mergulho, mergulho para focar e aprofundar nas questões que problematizam o ambiente em que vivem os Amapaenses. Estas reflexões foram possíveis quando encontrei na fala ácida de Claras uma crítica contundente sobre a comercialização do açaí. Para ela: “mesmo o fruto do açaí sendo hoje conhecido em praticamente todo o Brasil, e inclusive no exterior, da extração e venda desse produto, praticamente não há benefício para as comunidades daqui”. Ela ainda acrescenta que “o vinho do açaí, além de ser mais uma riqueza dos povos da floresta, é a nossa própria sabedoria de viver”.

Nesta fala a interlocutora, Claras se coloca no ambiente da Amazônia, se reconhece culturalmente no alimento que para muitos é um produto de exportação, fonte de energia e força nos quais as imagens publicitárias do corpo e do natural estão visivelmente atreladas à Amazônia. A produção artística, portanto, problematiza a relação mercadológica que na região, ao longo do tempo, vem tomando proporções incontornáveis especialmente quando vê na economia o seu maior propósito, ocasionando a desqualificação e inutilização da existência cultural dos sujeitos.

Para a grande maioria das pessoas a Amazônia é vista repleta de bens naturais, municiada de biodiversidade, flora, fauna e de recursos minerais inimagináveis que operam para celebrar a vida neste lu-

gar. Contudo, os artefatos estéticos produzidos pela artista com dois tons pintados de ouro e prata revelam que frequentemente estes bens naturais trazem problemas e que desde sempre eles foram cobiçados. Esses enfrentamentos apontam que as vidas dos moradores da Amazônia em distintos momentos da história quase sempre presenciaram e viam, de algum modo, expropriações de suas riquezas. Saqueados, violentados e desclassificados os moradores quase sempre não podiam intervir e muitas vezes sem outras opções de percepção mais crítica sobre tais ocorrências, simplesmente acreditavam na palavra de grandes empresas que se instalaram nas terras do Amapá. Outra instalação na qual Claras problematizou os bens naturais da Amazônia foi o espaço dedicado às garrafas pet com as águas do rio Amazonas, para venda. É muito comum a costa do Amapá receber enormes navios que vêm fazer negócios, levar e trazer mercadorias para a cidade de Macapá e para o Brasil. Quase sempre temos notícias, assim meio sem querer se comprometer, que os navios ao retornarem, levam em seu interior alguns metros cúbicos de água. A explicação técnica dada ao público é de que a necessidade de armazenar tal produto é para possibilitar o lastro do navio e tornar a sua navegação possível. Entretanto nesse volume de água e sem uma fiscalização adequada, julgo que a biodiversidade pode estar sendo trasladada sem darmos conta do que entra e sai das águas e das terras brasileiras. Para Claras: “Os bens naturais já foram e estão eternamente negociados e a transação é em dólar”.

“A dinâmica para a realização de uma exposição é muito cansativa”, me falou Claras, pois além de produzir e arrumar a exposição, a artista e interlocutora da minha pesquisa junto com o coletivo Psicodélico do qual ela faz parte, cuida da divulgação do evento. Sem esquecer-se do arranjo um pouco às pressas feito para ocorrer o evento, pois a efetivação dos dois momentos, tanto no barco São Jose de Macapá quanto no salão da Escola Candido Portinari, foi garantida pelas redes de amizades da artista. As redes de amigos ganham um peso muito grande na vida cultural e artística da cidade de Macapá.

Para a divulgação, o acesso e o convite para que o evento se realizasse as artistas contaram com uma diversidade de amigos que colaboraram com esta ação, ou seja, são mundos da arte (BEKER, 2010) que se entrelaçam em interesses não comerciais. São mundos de arte que vêm a considerar relações afetivas, trocas de favores e o vínculo de interesses com a coletividade e, não apenas, ao virtuosismo técnico e biográfico do artista, indicação institucional, premiações ou vendas e desdobramentos para o mercado. O que se enseja nestes moldes é um processo de interação horizontalizado onde o movimento é a interação entre as pessoas e os instantes de encontro para falar sobre a vida com arte.

O sentido construído na exposição instalativa Estante do (IN)visível buscou possibilidades de conexões com o universo da Amazônia e a comunicação com as pessoas que viram e sentiram os artefatos artísticos produzidos por artistas que têm na sua experiência com a região estímulos sensíveis de ressignificar, problematizar e provocar discussões sobre questões não tão visíveis sobre a vida em uma cidade na Amazônia. Mas a situação provocada pela performance Ocorrências criou um experiência entre os visitantes de coletividade dentro da exposição: Estante do (in)visível bastante interessante. Embora a performance pensada e articulada pela artista tivesse um caráter estético a ação gerou a participação do público mais intensamente. Os visitantes se reuniram junto a uma ambientação específica e espontaneamente ficaram lá até a ação performática terminar. O que presenciei foi uma sintonia coletiva que envolveu espontaneidade, comunicação, efemeridade e a imprevisibilidade. Esta última consideração torna o ambiente instável, libertador e ao mesmo tempo preocupante, pois as pessoas ao se reunirem no coletivo, numa atmosfera envolvente, não têm controle sobre o que pode acontecer.

De fato, essa imprevisibilidade foi sentida em meio a um encontro com Claras e os acadêmicos do CLAV/UNIFAP, atendendo a uma das atividades previstas no projeto de extensão: Circuito Poético, quando

uma acadêmica questionou a artista: “Por que esta arte que você fez é tão feia?”

Entendo que a dimensão artística na contemporaneidade, em especial a arte contemporânea, não indique nem determine comportamentos, interpretações ou percepções fixas sobre o artefato artístico. Claras foi pega de surpresa e, um pouco irritada, respondeu a indagação.

Claras, quando realizou um trabalho nas ilhas próximas a cidade de Macapá e conversou com algumas mulheres, ouvindo os seus dramas pessoais, vendo o cuidado com que elas organizavam os utensílios domésticos e, posteriormente, realizando pesquisa sobre o universo da mulheres ribeirinhas, sentiu-se estimulada a falar sobre este universo destacado desde o título da exposição: **Estante do (in) visível**.

Há aqui uma adição reflexiva entre a emoção e a razão que estão expressas nas produções artísticas quando narram a vida das mulheres e da própria interlocutora, especialmente quando a criação leva em conta a interação, vozes e saberes da comunidade. A este respeito, Claras disse, em continuidade à indagação da acadêmica:

Eu não trabalho só, gosto de trabalhar em grupo e ir às comunidades, ensinar artesanato como parte do trabalho... do meu trabalho, considero que ensinar é uma relação de confiança. A minha função enquanto artista, professora e pesquisadora das artes visuais é falar sobre as coisas do cotidiano e o que me incomoda. E neste momento o que mais me incomoda é a violência feminina.

Percebo nesta fala de Claras algumas pistas que me estimularam para interpretar e indicar a relação narrativa que vincula a produção artística a trajetória de vida ou seja, a experiência individual e coletiva, social. As experiências vividas intimamente com familiares e a experiência com o trabalho como artesã na colocação acima estão narradas na sua produção. Para lembrar, como já dito anteriormente, questões vinculadas à condição da mulher ficaram evidente na ex-

posição instalativa. O interesse por tal tema mostrou uma certa realidade submersa, escondida ou menos visível nas beiras dos rios da Amazônia. A produção de Claras mostra questões sobre o mundo das mulheres ribeirinhas que por muito tempo não são vistas e ouvidas, são temas sentenciados pelo desconhecimento ou mesmo circunstanciados pelas condições difíceis da geografia da Amazônia e não se apresentam nas estatísticas oficiais nem tampouco são expostos em discussões reflexivas sobre a visibilidade das mulheres.

A experiência de Claras tanto na vida particular quanto no trabalho como artesã se materializou e impactou suas produções estéticas viabilizadas por uma dupla necessidade subjetiva de agenciamentos. A primeira por tornar as questões sobre a mulher mais transparentes e visíveis neste universo da Amazônia e a segunda, a “tomada de voz” sobre as condições provenientes da inexistência de políticas públicas, a invisibilidade das relações entre vida e existência.

Para resumir as colocações, pontuei às reflexões a compreensão de que o caso de violência doméstica sofrida por um de seus familiares e o trabalho coletivo de artesã foram enlaces da experiência que resultam em processos de subjetividades e que objetivamente se enlaçaram pela convivência em toda sua trajetória. São histórias, lembranças silenciadas e percebidas nas contações das vidas das mulheres ribeirinhas, de suas tias, avós, amigas comuns, alunas e mãe. As produções artísticas, além de expressarem o vivido, produzem narrativas de sentimentos e ideias numa comunicabilidade que só a dimensão simbólica alcança.

Na tentativa de expandir e revelar toda esta sensorialidade expressa na experiência vivida da artista, atribuo a organização simbólica e estética das situações vividas narrando as particularidades do espaço e o tempo na Amazônia. Neste sentido, a experiência impactando a materialidade estética evoca percepções e referências sobre o vivido com o lugar em momentos distintos. Esta compreensão favorece uma comunicação com as pessoas especialmente

quando em situações extraordinárias como é o caso das apresentações das ações artísticas nas ruas e rios da cidade. As pessoas compreendem as discussões quando compactuam os sentidos produzidos coletivamente.

Claras, potencializou sua experiência nessas produções artísticas e fez da suas ações, individual e coletiva, uma interação comunicativa elevando as narrativas à história com o lugar. Este enfoque faz com que os mundos da arte ganhem novas posturas de ação considerando a produção simbólica uma maneira de existir e interagir com o social.

As reflexões potencializadas nas produções estéticas organizadas por esta artista além de mostrar os processos de silêncio em que muitas mulheres se encontram no contexto amazônico, provocam a melhor compreensão sobre a inserção de como a mulher ocupa e se insere no contexto social amazônico.

Penso que esta forma de olhar para objetos artísticos, simbólicos, artefatos culturais, é uma forma de compreender as redes de relações nas quais os sujeitos estão imersos, espaços de vivências e experiências. Considera-se, ainda, que são momentos de trocas e produção de sentidos ampliados, contextos especiais de uma vida de cruzamentos de percepções e suas complexidades a partir da quais os sujeitos vão se constituindo. Portanto, ao olhar para as ações artísticas tento encontrar correspondências entre uma vida, as percepções e entendimentos expressos nessas narrativas sobre uma experiência particular e o diálogo com as produções estéticas desses sujeitos, provenientes de uma vida vivida no espaço da Amazônia.

A exposição **Estante do (IN) visível**, portanto, sendo uma ação artística reflexiva me convidou e nos convida a pensar a partir de um conjunto de atos criativos. De modo que a investigação pressupõe vários processos de sociabilidades e sensibilidades constituídas nos processos culturais dos sujeitos. Assim, a produção artística e as confluências entre o olhar e o sentir de quem vivenciou e ex-

perenciou a vida na Amazônia pode ser um dispositivo, um incitamento para além de discursos e representações sobre o lugar e sobre os modos de feitura das produções estéticas, mas uma reflexão de que artefatos culturais são pontos de encontro entre imaginação, sentimentos, percepção e pensamentos da experiência urdidos na trajetória dos sujeitos.

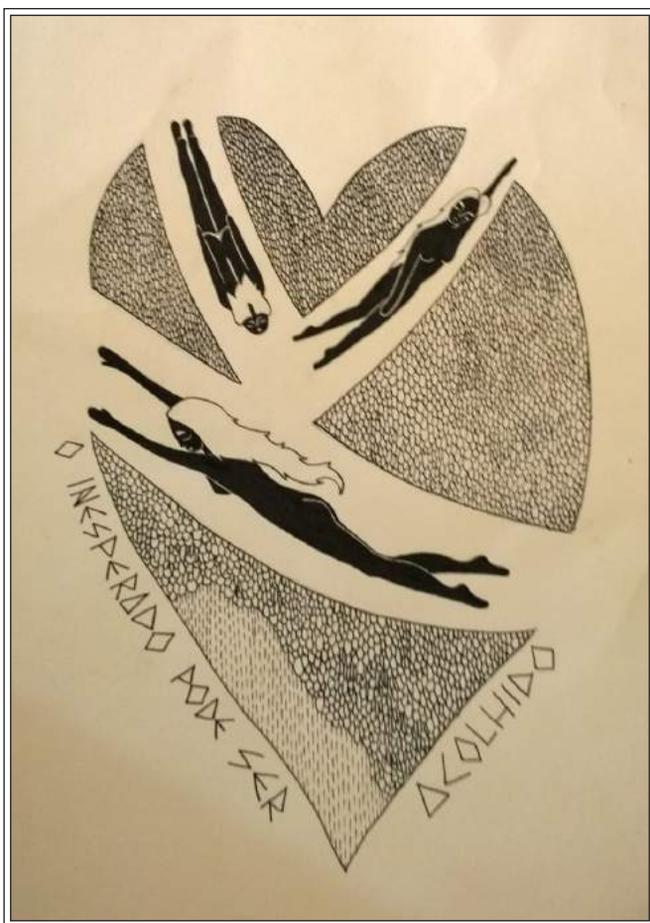
Estas abordagens me trouxeram elementos para me aproximar, enxergar e compreender as redes de sociabilidades nas quais a artista esteve envolta em sua trajetória cultural. Penso que os envoltimentos vivenciados e provocadores de experiências da trajetória cultural emprestam para as produções artísticas outras formas de se relacionar com o espaço e o tempo na Amazônia. São deslocamentos perceptivos, interpretativos e analíticos sobre o que e como o sujeito viveu a vida, os costumes e a diversidade desse espaço por vezes tão naturalizado e ainda muito desconhecido. Ou seja, tenho em perspectiva as subjetividades dos sujeitos e não as descartei, pois as tenho em alta consideração, uma vez que acessar esta via analítica é procurar nos campos semânticos uma compreensão ampla sobre as questões relativas aos contextos, no caso específico desta tese o contexto da Amazônia, e nunca um encaixe de estilo artístico ou uma determinação estética do imaginário naturalizado sobre estas terras.

Considero que ao narrar, os sujeitos constroem sentidos dando visibilidades aos seus modos de experimentar a vida numa lógica estética do lugar em outras dimensões e relações, implicadas nas subjetividades. Esta lógica estética emerge do vivido, dimensionada por valores, vivências e sentidos construídos dia a dia, percebidos no cotidiano. Onde se aproxima a experiência, lugar, trajetória, seu espaço na floresta e sua relação com a cidade de Macapá.

Procuro perceber estas subjetividades nos entrelaçamentos das experiências sensoriais que se revelam em redes de sociabilidades e circuitos de percepções, instantes vividos e momentos da memória.

São mundos possíveis, poéticos, ambientes, cenários, referências e referentes que se expressam nas produções artísticas.

Considerar que a produção artística é uma forma de articular sentidos da própria história e suas implicações temporais e espaciais do vivido é fazer com que estas produções sejam um dispositivo estético singular da experiência com as particularidades do perceber, sentir e fazer, no caso aqui estudado referindo-se à cidade na Amazônia.



4

EXPERIÊNCIA E INTERVENÇÕES URBANAS: GRAFITES E DESENHOS

4

EXPERIÊNCIAÇÃO E INTERVENÇÕES URBANAS: GRAFITES E DESENHOS

Este capítulo vem apresentar três momentos em que estive envolvida com produções artísticas urbanas realizadas pela artista **Vermelho**¹⁰². As produções que observei nas ruas da cidade de Macapá são mais conhecidas ou identificadas como a “genuína” arte urbana¹⁰³: grafites e pinturas nos muros da cidade.

Muitas das explicações sobre a arte urbana ou arte de rua consideram uma forma de comunicação, protesto de grupos oprimidos e ainda como uma maneira de estabelecer um status, uma marca em relação a um grupo e a construção de um sentimento de pertença. Contudo este capítulo encontrou estas produções artísticas sob uma outra percepção de que como artefatos culturais me levam a observar a produção de sentidos dos sujeitos. Essas produções não são isoladas do mundo e não são significantes por si mesmas. Passei a vê-las e compreendê-las na dinâmica de processos colaborativos entre o lugar

102. Chamo a artista pelo nome fictício de Vermelho por questões de ética na pesquisa qualitativa que venho realizando.

103. Este termo é muito polêmico e controverso ocasionando uma pluralidade de usos e entendimentos. A compreensão da pesquisadora Gloria Diógenes sobre o termo auxiliou a minha apreensão sobre as produções visuais que encontrei na cidade de Macapá. No jornal O Povo, ela explica: “Considero arte urbana qualquer intervenção que dialoga e intervém no urbano e que tenha linguagem e estética definidas”. <http://www.opovo.com.br/app/opovo/dom/2016/11/12/noticiasjornaldom,3669077/polemicas-arte-que-arte.shtml>. Acesso em 14 de dezembro de 2018.

e sua histórias, especialmente a relação com a cidade e os cidadãos. Ou seja, estes artefatos artísticos e estéticos insinuavam narrativas de vida de como as pessoas constroem, pensam e experimentam a vida.

Sigo ainda para este capítulo a construção de um caminho onde o tripé participação social, cuidado de si e cuidado do outro, conjugado aos verbos inventar, resistir e criar a compreensão de que a experiência de uma vida individual e coletiva produz singularidades e que os artefatos artísticos dão sentido à própria existência.

O projeto intitulado Projeções do Feminino circulou em toda Região Norte e ganhou o prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais em 2013¹⁰⁴. Dentre as artistas que estavam expondo naquela ocasião, uma era do Amapá e foi uma de minhas interlocutoras na pesquisa a partir de agora, chamarei de **Vermelho**.

Participar deste tipo de evento artístico tais como exposições de artes plásticas, intervenções artísticas urbanas e debates de artes na cidade de Macapá já é uma ação corriqueira e que faz parte dos meus circuitos de vivência profissional, assim como o compartilhamento coletivo do prazer estético. Entretanto, este evento especificamente tinha um sabor mais que corriqueiro uma vez que uma de minhas colaboradoras na pesquisa estava envolvida no evento artístico, integrando o grupo que teria suas produções artísticas projetadas na parede dos fundos da Igreja de São José de Macapá.

Ao chegar ao Largo dos Inocentes ou no Formigueiro¹⁰⁵, já era quase noite, ainda havia raios solares, lembrando que, na Amazônia,

104. De uma década para cá muita discussão em torno da produção artística de mulheres vem sendo estimulada. As discussões sobre a ausência da participação das mulheres no mundo da arte também vem há pouco tempo sendo discutida. Estímulo à participação de mulheres, sobretudo incentivos a editais específicos para este gênero tem sido a tônica de participação efetiva e protagonismo social.

105. O Largo dos Inocentes tem este nome por causa da Rua dos Inocentes que ligava a Rua do Lago (General Gurjão) e a atual Coriolano Jucá, que já teve a denominação de Braz de Aguiar e se estendia desde a Vila Santa Ingrácia até a estradinha que dava acesso ao “campo de pouso de aviões” da cidade. No Largo dos Inocentes eram realizadas as festas em louvor a Nossa Senhora Menina, ao Menino Jesus e aos pequenos Mártires Inocentes do início do cristianismo. Os festejos destinados a São Raimundo Nonato, São Luiz Gonzaga, São Benedito, São Sebastião e Nossa Senhora do Rosário aconteciam

anoitece mais tarde e, ao entardecer, aos poucos a luz se modificava em seus tons de cores e luminosidade. Neste processo de transformação temporal para que os equipamentos fossem ligados e as pessoas pudessem se aproximar do canteiro Central do Formigueiro¹⁰⁶ a iluminação era substituída pela penumbra da iluminação artificial da luz elétrica e a brisa suave da noite. Não tardava mais, já era ‘quase’ noite, estava escuro. O Formigueiro é um espaço muito frequentado por artistas, boêmios e turistas, é um dos espaços mais antigos da cidade de Macapá. Em tempos mais remotos, nas primeiras décadas do sec. XX quando a cidade de Macapá ainda era considerada uma cidade pequena, este espaço funcionava como um lugar de encontro. Realizavam-se festas religiosas e profanas¹⁰⁷ e até os dias atuais a memória deste espaço é referência bem como disputas simbólicas para o uso

no interior da igreja. A parte litúrgica em louvor ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade também. Porém, desde o tempo em que o Padre Júlio Maria Lombaerd foi Vigário da Paróquia de São José, a parte profana ocorria no Largo de São João e foliões embriagados já não tinham acesso ao interior da igreja dançando e conduzindo as bandeiras das duas divindades patronas do folguedo. Bem definido pelo aludido sacerdote, com a aceitação dos católicos praticantes, o evento ganhou o título de Festa das Coroas, desdobrada em duas quadras: Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade. Os festeiros e os foliões do chamado Marabaixo não dispensavam costumeiras visitas ao Largo dos Inocentes, principalmente no período em que faziam o recolhimento dos donativos. Ainda assim, tinham que prestar contas ao Padre Júlio. O local já abrigou o Arraial de São José e Feira dos Agricultores. E como O Largo dos Inocentes tinha então a maior concentração populacional de Macapá e as famílias mais numerosas, por isto dizia-se que o local parecia um formigueiro humano. Acesso em 18/04/2014 <http://montorilaraujo.blogspot.com.br/2012/01/largo-dos-inocentes.html>

106. Há muitas confusões e disputas institucionais para denominação no Largo dos Inocentes. Alguns insistem que este nome tem mais a ver com a história da cidade, negando o nome Formigueiro que foi nomeado pelos populares das festas profanas ocorridas naquele local, e a ocupação de muitos outros na atualidade. Houve brigas judiciais e até corporais para defender este nome. Contudo por simpatizar e conhecer mais este nome popular para este espaço, Formigueiro, na minha tese chamei por este nome.

107. As festas profanas vão desde o carnaval até a presença da festa de Marabaixo. Marabaixo é uma festividade folclórica de origem africana, realizada pelas comunidades negras do estado do Amapá. Consiste em homenagear o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade com missas, novenas, ladainhas (parte sagrada dos festejos) e danças de roda (parte profana dos festejos) puxada pela batida de tambores chamados de “caixas de Marabaixo”. Supõe-se que o nome venha do vocábulo árabe “marabut” (louvar) ou do fato dos negros terem sido trazidos mar abaixo, da África para o Amapá. Mistura a religiosidade da Igreja Católica Romana (pomba do Espírito Santo, coroa da Santíssima Trindade, etc...) com rituais de origem afro (levantação dos mastros, quebra da murta, etc...).

do ambiente. Na realidade o formigueiro, também chamado de Largo dos Inocentes é um espaço amplo com poucas residências e se situa entre as ruas São José e Tiradentes. Fica no centro da cidade no coração da cidade de Macapá.

Apesar desse espaço ser urbanizado e amplo, se restringe a alguns poucos frequentadores, refletindo tal condição do reduzido o número de pessoas que circulavam aguardando o evento do vídeo Mapping. Mas havia um número considerável de trabalhadores: tanto os que permaneciam como ambulantes e flanelinhas quanto os trabalhadores que faziam deste perímetro sua passagem. Alguns solitários, assim como eu, chegavam devagar e circulavam timidamente, outros, sentados nas calçadas, conversavam e outros, ainda, na sua maioria passavam apressados de uma rua para outra atravessando o quarteirão em direção à parada de ônibus que fica na Rua: Tirantes ou na Praça do Barão do Rio Branco, na Rua São José, em frente à Matriz – a Igreja São José de Macapá. Algumas pessoas saiam do Shopping Vila Nova, procuravam os carros que estavam estacionados naquele local. O Formigueiro, além de possuir referência comercial, como é o caso do shopping, também abriga o templo religioso da Matriz Católica: A Igreja São José de Macapá, a Biblioteca Pública Elcy Lacerda, o prédio da Secretaria do Estado do Meio Ambiente e três bares que já naquele momento, estavam abertos. O estacionamento construído no centro da rua com uma calçada central e as duas pistas que a ladeiam abrigavam vendedores ambulantes. Os três últimos estabelecimentos já estavam iluminados e a dinâmica de seu interior já revelava que as pessoas podiam se ‘aconchegar’ e aguardar os acontecimentos da noite que se anunciava. Escolher e se posicionar no espaço do Formigueiro

As festas são realizadas durante o Ciclo do Marabaixo, que começam sempre na Páscoa e termina sempre no Domingo do Senhor. As festividades populares acompanham o calendário litúrgico da Igreja Católica. Durante as rodas de Marabaixo, as mulheres se vestem com saias rodadas floridas, anágua, camisa branca e colares. Os homens vestem calça branca e camisa simples. O vestuário é alusivo às vestimentas dos antigos escravos. Em geral, os homens tocam as caixas enquanto as mulheres cantam versos improvisados chamados “ladrões”.

para ver e participar daquele evento e as projeções dos desenhos das artistas e da minha interlocutora, que ocorreria às 20h00 min, na parede dos fundos da Igreja São José, era a atividade mais aguardada naquele dia.

Imagem 11- Vídeo Mappin - Largo dos Inocentes



Fonte: Acervo da pesquisa

Ao me localizar bem em frente ao projetor eu podia enxergar quem chegava e quem saía daquele espaço e, confortavelmente, aguardava a projeção. Até aquele momento ainda não tinha conversado com esta colaboradora sobre a pesquisa e, embora já conhecendo algumas de suas produções artísticas espalhadas pelos muros da cidade, ver sua produção estampada no muro da igreja São José de Macapá era um momento de descoberta e exploração inicial.

Os desenhos realizados pela artista, como dito anteriormente, alguns estão espalhados pelos muros da cidade de Macapá e outros já foram apagados. Porém, naquele momento, vê-los projetados em uma parede com mais de dez metros quadrados é uma potencialidade cênica proporcionada pela técnica do Vídeo Mapping. Esta dimen-

são, mapeada poeticamente pela presença e ausência das imagens, rediscutia a cidade e redesenhava o espaço do Formigueiro entre suas paisagens e visualidades contidas nos desenhos. Os temas dialogavam com os sujeitos que assistiam a ação artística, gerando um efeito único, lúdico e iluminado que além de ressignificar o espaço urbano desenhava outras atmosferas para perceber e ver o entorno da cidade de Macapá.

Vermelho teve seus desenhos transformados em vídeo Mapping¹⁰⁸, uma técnica que fornece movimento às imagens paradas, como é o caso da extensa produção desta interlocutora, o desenho. A primeira imagem projetada na parede da Igreja São José, intervindo no espaço da rua, e que todos puderam apreciar naquela noite, inclusive eu, eram peixes, peixes que voavam e que tinham feições humanas como mostra a imagem abaixo:

Imagem 12 - Projeção dos desenhos da artista e interlocutora Vermelho.



Fonte: Sílvia Marques - Acervo da pesquisa

108. Vídeo Mapping ou mapeamento de vídeo é uma técnica que consiste na projeção de vídeo em objetos ou superfícies irregulares, tais como estruturas de grandes dimensões, fachadas de edifícios e estátuas (cuja projeção pode ser feita a 360°). Por meio da utilização de um software especializado os objetos de duas ou três dimensões são formados virtualmente, a partir dessas informações o software interage com um projetor para adaptar qualquer imagem à superfície do objeto escolhido. Pode-se dizer que há uma reconstrução do espaço real existente pela adição de espaço virtual. Com esta técnica os artistas podem criar dimensões extras, ilusões ópticas e noções de movimento em objetos estáticos. Normalmente são criadas narrativas áudio visuais pela combinação ou desencadeamento de vídeo com áudio. O *vídeo Mapping* ficou conhecido por sua utilização em campanhas publicitárias e vídeos de música eletrônica.

Ao olhar os desenhos a primeira coisa que eu considerava, ou as ideias que vinham a minha mente, era que aqueles peixes tinham uma vida, uma vida que remetia à cosmologia da Amazônia, especialmente atreladas à compreensão de que humano e não humano vivem em dimensões não do outro mundo, mas de um mundo paralelo, em plena harmonia. Nesta compreensão o pensamento de Viveiros de Castro (1996)¹⁰⁹ vem dizer que:

Numerosas referências, na etnografia amazônica, a uma teoria indígena segundo a qual o modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos —, é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem. (p. 116)

A explicação de Viveiros de Castro (1996) sobre esta aproximação entre humanos e não humanos percebi de imediato na obra de **Vermelho**, embora não pudesse afirmar, pois como dito pelo autor essa percepção “é muito recorrente nas mitologias da Amazônia” (p 116). E em Macapá elas são parte dos conteúdos educativos nas escolas, nos contos de amigos e de narrativas dos mais velhos para explicar e às vezes justificar determinados acontecimentos e situações ocorridas nas localidades. Entre eles, os que mais ouço são: a cobra grande que guarda os povos das marés e muitos acreditam que esta cobra está em frente à cidade de Macapá, abaixo da imagem/estátua do protetor da cidade, São José. O curupira, que apesar de ser visto como do sexo masculino, por conta do artigo que antecede seu nome, para alguns ele é misto de ser sobrenatural com predicados femininos, pois a sua função é guardar, cuidar e manter o equilíbrio da mata (LOUREIRO, 1995). Estas narrativas explicam de certa forma a relação que os ribeirinhos, caboclos e índios têm com a floresta, e embora para muitos elas possuam um caráter sobrenatural para algumas pessoas que aqui

109. Ver Viveiro de Castro e o perspectivismo Ameríndio.

vivem no espaço da Amazônia esta é uma explicação plausível para justificar sua experiência e ligação humana com o cosmos e ambiência por excelência, a natureza.

O segundo desenho de **Vermelho** que foi projetado corresponde à imagem abaixo, e mostra os cabelos de uma mulher em movimento, lembrando o obelisco erguido no complexo do Marco Zero no meio do mundo. Este espaço é uma referência para as pessoas da cidade de Macapá. Mas não só para as pessoas que vivem, mas também para as pessoas que visitam a cidade. O obelisco é um patrimônio cultural da cidade e tem forte apelo publicitário atrelado ao turismo, o apelo de um capital simbólico e também as expectativas dos movimentos religiosos, geralmente religiosidades alternativas e holísticas por sua conexão com os cosmos e os dinamismos climáticos da região amazônica, como é o caso do equinócio¹¹⁰.

Imagem 13 - Projeção dos desenhos da artista e interlocutora Vermelho.



Fonte: Sílvia Marques – Acervo da pesquisa

110. Para alguns adeptos as questões holísticas referentes a este lugar geográfico onde se situa o obelisco, por cortar a linha do equador, justamente na linha imaginária do equador, é um ponto de conexão com o cosmos.

O terceiro desenho apresentado no evento, correspondente à imagem abaixo, apresenta uma mulher de cabelos negros e com nítida feição indígena.

Imagem 14 - Projeção dos desenhos da artista e interlocutora Vermelho.



Fonte: Sílvia Marques – acervo da pesquisa

Os quatro desenhos apresentados no Vídeo Mapping e descritos nas imagens acima expressam em si ‘personagens’ fictícios por vezes míticos.

4.1 ENTRE SOMBRAS, DESENHOS E FESTA.

O segundo contato que tive com a produção artística de **Vermelho** foi em uma festa organizada e realizada pelo coletivo Catita Clube do qual a minha interlocutora faz parte. Coletivo Catita. A festa intitulada *Achei Dark* tinha como propósito, além de reunir pessoas do circuito alternativo da cidade, divulgar a produção artística dessas artistas, através da produção de um Fanzine¹¹¹. A compra do Fanzine era uma produção deste coletivo e dava o direito de participar da festa.

111. A palavra Fanzine se tornou sinônimo de qualquer publicação livre, apesar da tentativa de se diferenciar um veículo do outro. O primeiro zine a ser publicado no Brasil foi “O Cobra”, manifesto do Órgão Interno da 1.ª Convenção Brasileira de Ficção Científica, que teve palco em São Paulo, de 12 a 18 de setembro de 1965. O Fanzine é uma edição sem qualquer pretensão, de vez em quando um pouco mais

Cheguei à festa sentindo-me um tanto quanto deslocada, escolhi a última mesa do bar para sentar, estava com uma roupa preta, imaginando que esta vestimenta poderia parecer mais integrada aos frequentadores da festa, o que, de certo modo, também me permitia tornar-me invisível, pois aquela cor parecia-me que era a mais usada pelo público que viria participar da festa e mais adequada a uma festa intitulada Achei Dark. Não errei na escolha, porém não passei despercebida. Ao sentar em minha mesa ‘exclusiva’ pois o período em que passei naquele ambiente ninguém veio sentar ou conversar comigo, fiquei isolada, sozinha, e embora tentasse ficar calma senti-me um pouco incomodada, pois mesmo no canto escuro daquele salão a minha presença destoava e eu me senti observada quando, vez por outra, se deparavam comigo e me olhavam estranhamente. Eu realmente era uma estranha naquela ambiente, não sabia ou não tinha desenvoltura para me comportar nem sequer me locomover pelo espaço. Contudo o meu olhar estava atento e registrava tudo que meus olhos podiam capturar. Neste sentido, em meu mundo particular, compreendi que era melhor permanecer naquela condição. O local onde se realizava a festa tinha dois pisos e o salão reservado para a festa se situava no segundo. Logo na entrada fui recepcionada pelas meninas que percebi eram as pessoas que organizaram e conduziam a festa. Recebiam os ingressos e trocavam pelo Fanzine. Do lado esquerdo ficava o bar e na frente, no lado direito, ficava o *dancing*, que com luzes coloridas, som eletrônico e guitarras, bateria e outros instrumentos enchia o espaço de uma atmosfera de *rock and roll*. Ao fundo havia um grande espelho que nos permitia ver a rua, a beira rio, o rio Amazonas, mas não sentíamos a

refinada na composição gráfica, condicionada apenas aos recursos financeiros de seu editor. Normalmente, porém, é publicada segundo parâmetros com a experiência dos artistas sem uma técnica ou estética determinada. A maior parte dos Fanzine é produzida e consumida por um público mais jovem, mas também está presente entre pessoas de todas as idades. Acesso em 18/04/2016. <http://www.infoescola.com/curiosidades/fanzine/>

brisa, pois o vidro fechado favorecia a acústica da música que estava tocando no ambiente interno.

Imagem 15 - Intervenções na festa Achei Dark



Fonte: Silvia Marques – Acervo da pesquisa

As transparências do espelho, com alguns desenhos dispostos no vidro, as luzes de fora do bar e a de dentro, completavam a ambiência de exposição, ao mesmo tempo de proteção. O espelho fazia um ângulo de 90° permitindo um suporte improvisado para receber a produção artística feita naquele instante e, entre a segurança do ambiente e a apreciação das produções dos desenhos poderíamos participar

da festa com tranquilidade e segurança. A impressão era deliciosamente sensória, pois ver as artistas desenhando, apreciar os desenhos prontos e também desenhar, ler o Fanzine, escutar a música era perceber ou sentir a articulação dos sentidos, todos juntos e misturados.

Chegaram enfim alguns conhecidos e me cumprimentaram. Entre eles estava outra colaboradora da pesquisa e este fato me ajudou a relaxar, pois pude conversar um pouco. E mesmo quando esta colaboradora se afastou eu já me sentia melhor. Aos poucos eu ia me acostumando e ficando mais à vontade no ambiente. Entre uns goles e outros da bebida que adquiri logo na entrada da festa, meu olhar percorria aquele cenário. Não anotei nada, só quando retornei a minha casa pude elaborar algumas ideias. Imagens até aquele momento também não ousei capturar, naquela situação de solidão e em um ambiente pequeno me pareceu invasivo demais e seria estranho me levantar e sair capturando imagens do espaço e de todos que estavam ali. Contudo, no momento em que percebi que **Vermelho** se posicionava em frente ao espelho e começava a desenhar me aproximei e capturei algumas imagens, pois já havia falado com ela acerca de registrar aquele momento.

Imagem 16 - Projeção dos desenhos da artista e interlocutora Vermelho.



Fonte: Silvia Marques – Acervo da Pesquisa

Era interessante aquela atividade, quase que num ritmo espontâneo o convite estava implícito e quem quisesse desenhar poderia. Cada pessoa que quisesse poderia desenhar e intervir tanto no espelho quanto nos desenhos já colocados anteriormente.

Os desenhos dispostos desde o início da abertura da festa eram de alguns desenhistas conhecidos na cidade de Macapá, desenhistas de História em Quadrinhos (HQ), tatuadores, grafiteiros e muralistas, todos estavam participando da intervenção. As canetas, pinceis brancos e coloridos estavam em cima de uma mesa, livres, quem quisesse poderia pegar e desenhar. Lembro que por um bom período da noite poucos se atreveram a desenhar, porém já mais tarde alguns se sentiram estimulados, à vontade e puderam rabiscar suas linhas naquele painel que se tornou um grande mural coletivo com texturas e movimentos partilhados. Eu também contribuí com aquele painel.

Imagem 17 - Intervenção com desenhos na festa achei Dark



Fonte: Maria Cordeiro – Acervo da Pesquisa

Os artistas e o público em geral se revezavam na frente do espelho e entre momentos e desenhos diversos completavam o cenário da festa Achei Dark. Num instante o espelho do bar estava com uma diversidade de impressão e desenhos, todos de certa forma abstratos,

mas figuravam algo de sombrio, íntimo, particular, inexplicável e absorvente. Mesclado ao som, às luzes e ao nosso olhar o ambiente se tornara estético. Ao olhar aquele mural eu sabia que no dia seguinte aqueles desenhos não estariam mais ali. Entre linhas, traços e pontos os desenhos iam se movendo, dando vida ao cenário da festa, interagindo o olhar e outros sentidos, cheiros, som, conversas e a percepção visual.

4.2 PASSEIO DO OLHAR E OS MUROS DA CIDADE DE MACAPÁ

Após observar dois momentos em que a artista vermelho apresentou algumas de suas produções artísticas fui seduzida a procurar outras produções artísticas espalhadas pela cidade. Andei pela cidade de Macapá, procurando pelo traços e cores encontrados no vídeo Mapping na festa Achei Drak, e me deparei com paredes, muros, postes, bancos nas praças com os contornos, linhas e figuras que eu reconhecia.

A ocupação expressiva dos muros da cidade de Macapá por desenhos e pinturas conhecidas como grafite teve início expressivo no ano de 2005. O coletivo de artistas Catita Clube talvez seja o mais conhecido nessa modalidade artística, tanto pelas intervenções nas ruas da cidade de Macapá quanto pela organização de festas e convites para participar dessas intervenções nas redes sociais. Os grafites realizados por este grupo ocupam lugares diversos no espaço urbano: praças, canteiros, prédios abandonados, calçadão de passeio público entre outros. E foi a partir desse olhar para as paredes desenhadas, sobretudo pela participação no Vídeo Mapping e a festa Achei Dark, que me interessei por três artistas desse coletivo. Juntas as três idealizaram e convidaram outros amigos do coletivo Catita Clube. Segundo **Vermelho** a:

Vontade de convívio, falar sobre arte e socializar as produções artísticas foi o motivo para criarmos o coletivo Catita e também uma forma alternativa¹¹² de articular uma produção artística na cidade de

112. Esta última fala foi bem pausada da minha interlocutora, demonstrando ênfase.

Macapá de forma independente, alternativa, sem vínculos institucionais que não viesse delegar ou impor concepções de arte.

A intenção do coletivo era realizar várias intervenções de arte na cidade de Macapá bem como em outras cidades, assim que fosse oportuno. No ano de 2011 o coletivo realizou durante todo o ano ações em praças públicas. Reuniam pessoas que queriam fazer da cidade um espaço de convívio mais próximo e afetivo com a cidade. Este momento foi relatado na apresentação deste texto quando me ajudou a me aproximar e desenhar o projeto inicial de pesquisa e algumas reflexões de tese.

Diante da diversidade de formas de grafitar deste grupo, um tipo de desenho me chamou atenção pela sua simplicidade de forma e da ausência de cores, ou seja, o uso contrastante do preto no branco do muro. Embora também encontrei desenhos coloridos com menos frequência. Os desenhos figuravam ‘personagens’ fictícios e se assemelhavam a imagens mitológicas, surreais. A priori, na minha inquietação perceptiva sobre os desenhos, observados aleatoriamente pelas ruas da cidade de Macapá, eles remetiam às histórias mitológicas da Amazônia. A mãe d’água, a cobra grande e a matinta perêra eram figuras que remetiam ao imaginário das festas e contos da Amazônia que ouvi desde que cheguei a Macapá. Entre os meus encontros e andanças pela cidade com as três artistas, na imagem 17 nos deparamos com um desenho estampado em um dos muros, elaborado por uma delas. Para a artista:

Vontade de desenhar não tem hora, este mesmo eu fiz quando ia para o trabalho, olhei para o muro e me deu uma vontade imensa de desenhar. Aí pronto tá aí o desenho. (ENCONTRO COM TRES INTERLOCUTORAS NA PRAÇA BEIRA RIO MACAPA/AP EM 16/01/2016)

As três artistas concordam que não há um dia, uma hora específica para desenhar ou sair às ruas grafitando “é uma vontade que dá, parece mais forte que eu mesma” conclui uma das artistas. E outra acrescenta;

Mas a sensação de grafitar no coletivo é muito gostoso, sair às ruas, conversar, pensar na vida, antes mesmo de desenhar também faz parte do processo de estar nas ruas, de estar pintando. (ENCONTRO COM TRES INTERLOCUTORAS NA PRAÇA BEIRA RIO MACAPA/AP EM 16/01/2016)

A relação de proximidade com a rua e com o público e o prazer exercido por esta condição, demonstra claramente que as artistas buscam e veem nestes espaços bem como nas pessoas ou seja, a cidade e a rua, como um lugar de troca e circulação de saberes. Um lugar plural, difícil de identificação e imprevisível. A compreensão das artistas parte da consideração de que a rua é um lugar de encontro. Para Agier (2011) este enfoque vem questionando a validade do modelo da “cidade histórica” para a compreensão e a visibilidade das realidades urbanas atuais. O, autor em seus estudos sobre migrantes, exilados e refugiados considera que o espaço urbano deve ser observado e compreendido justamente pelos deslocamentos, efemeridades, provisoriiedades e mobilidades que sugerem entrelaçamento, interação e materialidade dos espaços surgidos desses movimentos.

A conversa animada entre nós quatro suscitou uma curiosidade. Eu queria saber como estes desenhos se concretizam se materializam nos muros pela cidade. No caso de **Vermelho** ela diz que:

A introspecção é sempre combustível para as produções, seja em casa ou na rua a introspecção é vetor. Mas depende, as vezes levo o material pronto e grafito ou ainda levo já no papel e colo na parede tipo lambe, sabe! Mas quase sempre quando estamos na adrenalina vamos criando na hora mesmo. Fica bom também, visceral, energia pura, contato direto com o agora, isso é muito bom. (ENCONTRO COM TRES INTERLOCUTORAS NA PRAÇA BEIRA RIO MACAPA/AP EM 16/01/2016)

O comentário feito por **Vermelho** não só diz sobre a sua ação artística, mas indica a intimidade e a relação com o espaço urbano. Esta

colocação também reacende a discussão de como os sujeitos ocupam, participam e fazem a cidade de modo que a intervenção artística na cidade passou a descolar da ideia de que a cidade é um espaço fixo de exclusividades econômicas ou de determinações da tradição. Nem se quer que a produção artística se limite ao belo ou ao ativismo social em prol de uso e ocupação urbana. Venho ampliar esta reflexão no questionamento de Diógenes (2016) quando a autora diz que: “A alma da arte de rua nasce quebrando a ideia dos ‘donos’ da cidade” (p. 01). Nesta alternativa perceptiva considere que as texturas, cores que estampam as ruas da cidade de Macapá e são impressas nas produções da interlocutora **Vermelho** apresentavam as tramas de sua trajetória de vida, suas experiências com o vivido, as referências sócio históricas com o lugar, comunicando e interagindo com as pessoas que se deparavam com aqueles artefatos.

A consideração da autora com as observações que realizei na cidade me levou entender que este espaço, por ser feito por muitas pessoas, as experiências dos artistas e dos cidadãos com o lugar, tornariam o espaço urbano mais significativo e também espaço de sociabilidades.

Passei então a olhar as produções artísticas de **Vermelho** para além do que a obra em si pudesse indicar ou mostrar. Passei a observar e acompanhar as produções dessa artista, atentando para o questionamento: “A quem pertence a cidade?” (DIÓGENES, 2016) com o interesse sobre os lugares que suas produções estéticas estavam gravadas, pintadas, grafitadas. Pois apesar da intervenção nas paredes de edifícios públicos e de forma geral na arquitetura da cidade ter características de crime, Machado Pais e Souza (2016) parte do questionamento de que as pessoas constroem a sua experiência com a cidade tendo como referência o sentimento de insegurança. Embora tal sentimento sendo o mais plausível ele ocasiona visualidades sobre a ação artística urbana, especialmente desenhos que se encontram em muros, colorindo a cidade. Para muitos, tais ações vinculam a imagem de

quem as produz, como sujeitos não gratos no convívio com a cidade. Para evitar as pessoas com a disposição de ‘poluir’ a cidade é preciso criminalizá-las e evitar que as mesmas interfiram, ocupem e participem da cidade com autorização prévia de gestores públicos¹¹³.

Mesmo diante de tamanha violência que a produção urbana vem sofrendo no país, no início do ano de 2017 na capital de São Paulo com apagamentos de alguns grafites e pichações, esta ação nas ruas da cidade de Macapá é diferente. Uma das experiências destaca pelas artistas seu depoimento, quando se encontravam pintando os muros com alguns amigos, é antagônico às afirmações de que há uma proibição ou violência quando alguns representantes do poder público as encontram nestas atividades. Uma delas afirmou que: “grafitar as paredes, apesar de não ter uma autorização prévia dos órgãos públicos é realizada com ‘certa’ tranquilidade”. As três artistas com quem eu estava nesta ocasião passeando pela cidade, me relataram que certa noite estavam grafitando na rua quando a polícia as abordou. Era um grupo de mais ou menos oito “meninas” como gostam de falar. Os policiais perguntaram o que faziam e elas relataram suas atividades artísticas. **Vermelho** comenta a ocasião:

Por incrível que pareça os policiais foram bem amáveis acharam bonitos os desenhos e até nos ajudaram a registrá-los, só advertiu para que não ficássemos até tarde na rua tanto pelos perigos da rua para as meninas quanto por não preocupar as nossas mães. Esta situação rimos muito muito! (ENCONTRO COM TRES INTERLOCUTORAS NA PRAÇA BEIRA RIO MACAPA/AP EM 16/01/2016)

113. A cidade de São Paulo e o Brasil de modo geral, no mês de janeiro de 2017 viveu das maiores violências sobre a paisagem urbana da cidade. O apagamento de vários grafites, tags, pixos, inscrições nos muros da rua 23 de maio. Com a autorização do atual prefeito, além de causar uma comoção e debate nas redes sociais sobre o feito, demonstra claramente a arbitrariedade e desconhecimento que a administração e gestores públicos — esta e outras tantas - tem coma arte de rua. Com o slogan cidade Linda o prefeito considera pinturas velhas, rabiscadas e que podem pintar, contanto com a autorização da instituição pública. <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/em-dia-de-cidade-linda-homem-e-de-tido-por-pichar-prefeitura-de-sp.ghtml> - Acesso em 23 de janeiro de 2017.

Ao parar para observar com mais cautela alguns desenhos nos muros, observei que os desenhos em preto e branco em sua grande maioria eram destaques e que certas formatações se repetiam: olhos, cabelos e a ausência de cores. A composição temática no meu entender remetia a uma perspectiva mitológica. Estas observações no momento de passeio e observação desses desenhos pela cidade me indicavam que era preciso realizar um encontro mais demorado com a artista **Vermelho**, sobretudo para saber suas referências para a produção estética. Eu já desconfiava de algumas identificações do espaço amazônico nas suas produções, especialmente aqueles ligados ao patrimônio da cidade como ficou explícito no desenho apresentado no Vídeo Mapping na ocasião da apresentação das produções na parede da igreja São José de Macapá e alguns desenhos espalhados pelos muros e nas minhas andanças pela cidade.

Embora desconfiando desta identificação, não poderia afirmar tal ligação sem, contudo, ouvir e observar mais de perto as impressões, inspirações e articulações que **Vermelho** constrói ou busca convergir no seu desenho em particular. O que me impulsionava era conhecer pontos, histórias e nuances de sua produção com sua trajetória de vida, pontos que convergiam ou não em expressões simbólicas, cercados ou intuídos de uma lógica proveniente da mitologia amazônica, o espaço da natureza, a questão climática e os aspectos de ocupação desse lugar ainda cheio de mistérios, encantamentos e imaginários. Foi justamente no nosso encontro em seu atelier que pude afinar as minhas percepções iniciais sobre abordagens mitológicas presentes nos desenhos de **Vermelho**.

A impressão que eu tinha, ao olhar os desenhos de **Vermelho**, sobre a semelhança dos desenhos e uma dimensão simbólica no nosso encontro em seu atelier foi enunciado. Segundo a artista, ao se referir aos seus desenhos, ela lembra que eles:

São assim, fantásticos, irrealis, uma mistura humana e não humana. Pois apesar de frequentemente nós nos afastamos da maior essên-

cia que é a natureza, a mãe terra e o universo, não há como negar, esquecer-se da sua presença em nossas vidas.

Imagem 16 - Desenho da artista e interlocutora Vermelho.



Fonte: Facebook da artista - acervo da pesquisa.

4.3 INTERVENÇÕES URBANAS, GRAFITES E DESENHOS

No dia 18 de dezembro de 2014 as 16h00min horas me dirigi ao atelier de vermelho para realizar um encontro e conversar com tranquilidade. Vermelho tornou-se uma das quatro interlocutoras que contribuiu diretamente com esta pesquisa. Este momento foi necessário, pois mesmo estando com **Vermelho** em mais três ocasiões, o tempo não foi o suficiente, uma vez que sempre estávamos acompanhadas de outras pessoas e conversas paralelas e interesses por outras coisas sempre levavam a dispersão e interferências que dificultavam minha imersão nas questões que eu gostaria de conhecer, saber e compreender sobre a produção de **Vermelho**. Este momento foi propício, pois dispusemos de um tempo expressivo para nossas conversas. O encontro, com duração de quatro horas, oportunizou um vasto material de

informações, contações, experiências valiosas e detalhadas no tempo e no espaço de sua trajetória de vida, de modo que se tornou crucial para acessar as subjetividades, as vivências, sensações e percepções que convergiriam analiticamente entre a trajetória e a produção artística dessa colaboradora em minha discussão investigativa. Devo considerar ainda nesta descrição os outros momentos em que estive com **Vermelho**, pois também foram significados e constam nesta composição textual. Embora estas falas tenham ocorrido em outros momentos as menciono no texto, pois julgo importante uma vez que esclareceram determinados momentos da vida de **Vermelho** e da dinâmica sociocultural da cidade, me ajudando, sobretudo, a construir uma narrativa sobre a discussão de tese que consiste em compreender as produções dos artistas embebidas de experiências e vivências com o local.

Antes de entrar no atelier, **Vermelho** já me aguardava em frente ao prédio e saímos dali para dar uma volta no quarteirão. Precisávamos comprar algumas guloseimas para acompanhar o café que estava sendo preparado. No retorno me deparei com um ambiente organizado e com ‘quase’ tudo à mostra. Tintas, spray, papeis, pincéis, canetas, lápis de cor, grafites, borrachas estavam dispostos em cima de uma mesa; no canto da sala um abajur com a luz acesa indicava um desenho sem concluir. O espaço tinha mais ou menos seis metros quadrados e funcionava como sala de estar, biblioteca, ambiente dos desenhos e cozinha. Este local tinha dois pisos, sendo o de baixo um local mais social, pois enquanto estive por lá recebemos três visitas inesperadas, uma vez que também funcionava um circuito de venda e troca de tintas de spray para grafite. Ao piso de cima, não tive acesso, era o local de descanso e de dormir da artista. Este espaço ela divide com uma amiga. Enquanto Vermelho organizava as guloseimas em cima de um balcão eu olhava seus livros e ela descrevia a história de alguns. Livros de arte e de educação eram expressivos, porém livros dedicados à cultura holística eram os mais ‘queridos’ de Vermelho. Ela me

falava o quanto é fascinada pelas questões do cosmos, da vida inteligente em outras galáxias e que é urgente que “o ser humano tenha uma conectividade maior com as questões naturais e da ecologia”, em suas palavras.

Sentei no sofá e pedi autorização para gravar nossa conversa. De início pedi para **Vermelho** me relatar sua relação com a arte, sua primeira lembrança. Ela me falou que sempre esteve envolvida com a arte, em momentos distintos da sua vida, ainda quando morava na capital do Pará, Belém. O envolvimento com o balé foi à primeira linguagem a que se aproximou e que teve grande influência de sua mãe. O seu irmão mais velho também a influenciou com a linguagem musical, “Ele era meu herói” sorriu Vermelho enquanto pronunciava estas palavras. Inclusive, **Vermelho** já na cidade de Macapá, na adolescência, montou uma banda de rock, chamada MINIBOX. O retorno para a cidade de Macapá na ocasião em que seus pais se separaram também foi um momento de intensas mudanças em sua vida. Embora tenha nascido em Macapá Vermelho viveu a sua primeira infância na cidade de Belém do Pará. A música teve grande importância em sua vida e muito mais que as artes visuais, pois a projetou no circuito local de bandas de rock. Teve também uma experiência considerável nas estradas brasileiras, já que a banda foi até a região Sudeste e ao centro do país mostrar seus trabalhos.

Os deslocamentos geográficos realizados por Vermelho remetem a ideia de arte e experiência, considerando que o engajamento da artista em toda a sua trajetória faz com que sua relação com suas produções se aproxime do que Dewey falou sobre a consciência do processo. Ou seja, ao participar e compreender seus processos a artista visualiza as conexões em sua produção artística. De modo que a ideia de arte passa a ser observada ou melhor apreendida com referências das suas interações sociais. Esta compreensão faz com que possamos olhar a arte sob novas formas e modos de percepção e compreensão na atualidade, sobretudo distanciando dos pedestais dos museus e instituições, propiciando sobretudo exercícios da sensibilidade.

As considerações acima, tendo Dewey como impulsionador desta reflexão, ainda permite outro entendimento que une o conceito de experiência ao conceito de agência. Acredito que limitar-se a ver a produção artística somente por códigos exclui toda uma experiência vivida, seja ela individual ou coletiva. Isso implica em homogeneizar toda uma interação social dos sujeitos em suas potencialidades de existência, fazendo com que outros modos de perceber este universo sensível sejam excluídos e, muitas vezes, considerados inapropriados.

Empresto às minhas reflexões o posicionamento de Lagrou (2010) quando a autora fala sobre a impossibilidade de olhar para as produções indígenas conforme olhamos para a produção ocidental. Eu diria que atualmente é impossível olhar para a produção que encontramos na rua com as mesmas indicações e ordenamentos que foram instituídos tempos atrás ou por um circuito de especialistas, teóricos que institui um único modo de fruir esteticamente. Vale lembrar que tal posicionamento já também foi criticado por Becker (2010). A autora além de questionar tal intento faz um apanhado histórico da arte ocidental que se contrapõe as estas premissas e vai além considerando que “a obra de arte não serve para ser contemplada na sua pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas produzindo reações diversas (LAGROU, 2010, p. 02)”. Neste sentido, a trajetória é imprescindível para não só compreendermos a sua suposta inspiração ou imaginação, mas sobretudo as relações sociais, referências e os sentidos construídos nas interações com as pessoas e seus processos de sociabilidades na dinâmica da rua. Esta dimensão faz da experiência em Dewey saltar para a compreensão de experiência de Víctor Turner (2005) na fluente explicação:

É somente quando relacionamos a preocupante experiência atual com os resultados cumulativos de experiências passadas - se não semelhantes e de potência correspondente - que emerge o tipo de estrutura relacional de significado (TRADUCAO - HERBERT RODRIGUES, p. 179).

Portanto, a ideia de experiência única e singular apontada por Dewey e a noção de entrelaçamentos de experiências entre passado e presente, remetida a Turner, prevê que a agência dos sujeitos são processos, experiências do vivido que se organizam na trajetória dos sujeitos e impactam suas ações. Especialmente quando estas ações, são observadas como agenciadoras da própria existência social. Percebê-las dessa maneira é dizer que a produção artística se refere a “[...] objetos que condessam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo (LAGROU. 2019, p. 02)”.

Seguindo estas perceptivas de experiência e a noção de agência posso concluir com o posicionamento de Martins (2010) quando nos convoca a pensar e olhar os artefatos artísticos elucidando as articulações sociais. Para o autor:

“(...) a arte deve ser vista e pensada como um dos fazeres entre as diversas práticas da representação visual criadas e elaboradas pelos seres humanos. Nesse contexto, como uma prática social e culturalmente instituída que gera significados de circulação pública, a arte deixa de ser considerada um fazer superior único, ou melhor. (p. 20-21)”

Em relação ao desenho, especificamente, **Vermelho** fez o curso completo na Escola Candido Portinari, escola de desenho bem conceituada na capital do estado do Amapá e hoje, após prestar concurso público no Estado do Amapá para lecionar a disciplina de artes visuais, ela é professora na referida escola. Ela lembra que o período em que frequentou a escola Candido Portinari como aluna, por quase três anos, foi muito paradoxal em sua vida uma vez que de um lado havia a importância em conhecer várias técnicas de desenhos, estilos artísticos e a história da arte ocidental. Sua desenvoltura em relação à criação era limitada, vivia em busca de copiar àquelas técnicas aprendidas, não conseguia criar seus próprios traços e impressões sobre a

linguagem do desenho. Após constatar e refletir sobre tal paradoxo concluiu o curso e nunca mais voltou a desenhar. “Por muito tempo fiquei parada em relação ao desenho; ele para mim era passado, larguei de mão o desenho”. Quando proferiu esta declaração, senti certa apreensão na voz de **Vermelho**. Depois que ela deixou a produção do desenho, em seguida passou no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá (CLAV/UNIFAP), envolveu-se com as demandas conceituais e teóricas acadêmicas, ajudando a ampliar as reflexões sobre arte. Em especial novas linguagens artísticas, entre as quais o vídeo, tiveram expressividade nas suas produções atuais. No nosso encontro ela me revelou o quanto a universidade foi importante para sistematizar a ideia e o gosto pela pesquisa e que, portanto, para ela o espaço dedicado a pesquisa naquela ocasião foi o melhor aprendizado e a maior contribuição da instituição para a sua vida, pois a atitude de pesquisadora favoreceu um modo de acessar e refletir sobre suas produções. Porém, **Vermelho** considera que junto à pesquisa e com a mesma proporção de importância para pensar e realizar seus desenhos, os sonhos vividos por ela nos momentos de descanso do corpo e da mente são também momentos expressivos para materializar suas ideias e sentimentos com o entorno e colocá-los no papel.

Tomando como foco este relato, algumas das experiências na trajetória de **Vermelho** junto a universidade – CLAV/UNIFAP se evidenciam: “dar um tempo” para pensar sobre a produção do desenho, expressão muito forte desde o início de sua vida e, posteriormente, no final do curso de Licenciatura em Artes Visuais, fazer a relação entre o desenho com o vídeo é muito expressiva. Essa condição demonstrou que há mudanças significativas neste processo vivido pela artista, pois o espaço acadêmico funciona não só como uma instituição que transmite, informa ou forma modos de pensar, mas também instantes – talvez mais potente – de provocar deslocamentos e posicionamentos reflexivos sobre a própria ação social do sujeito. E, neste caso, na

própria narrativa da produção artística, revelando processos de consciência, agência e por que não da própria existência.

Apesar de frequentar a Escola Candido Portinari por dois anos, **Vermelho** se sentia ‘frustrada’ por não saber criar suas formas de pensar os desenhos, pois as técnicas a limitavam neste sentido de criação. Ainda rememorou que no período da graduação no CLAV/UNI-FAP também esta condição não foi resolvida; ao contrário, seu receio aumentou, pois o desinteresse pelo desenhos se instalou nos quatros anos. **Vermelho** explica esta situação quando comentou que no “período que estive na universidade os discursos sobre desenho eram demasiadamente negativos ora pelo excesso de virtuosismo técnico e que esta posição técnica nos dias atuais é demasiadamente ultrapassada devido às tecnologias.” Devido às posturas ‘negativas’ em relação ao desenho, linguagem que **Vermelho** considera mais apropriada para articular suas ideias e sentimentos no papel, ela enveredou na graduação para a fotografia e o vídeo, especialmente para as novas percepções e demandas da arte contemporânea.

Esta sensação de impedimento fez com que **Vermelho** não experimentasse o desenho em suas produções naquele período. Contudo ela lembra com muito prazer que ao final do curso, quando precisou mergulhar no universo da pesquisa para concluir a graduação, a produção de artes visuais se materializou através de um vídeo arte. “E não seria a arte do vídeo, também uma forma de desenhar, especialmente quando o processo de registro vem do dinamismo, do tráfego e do trânsito da cidade?” questiona **Vermelho**. Esta circunstância fez com que ela fizesse um mergulho nas questões identitárias do local, o patrimônio arquitetônico e material da cidade de Macapá. Para ela esta nova postura frente a produção artística correspondente a utilização da máquina e da observação sistemática do espaço da cidade “causou grande impacto na minha forma de desenhar e de observar as coisas da Amazônia, da cidade e suas relações com este universo que é a mata e as formas das pessoas em se relacionar com os outros,

também”. É interessante lembrar que **Vermelho**, ao longo de sua vida, esteve sempre ligada as artes, dança, artes visuais e música. Sua trajetória, desde a primeira infância, foi pavimentada com as questões simbólicas e que tinham a mediação das referências com a cidade, a Amazônia e a questão do feminino. Posso afirmar que as composições das letras e performances no palco das bandas de *rock and roll* que **Vermelho** integrou andavam no mesmo ritmo e evidenciavam a condição e as referências à mulher. Quase todas as bandas das quais **Vermelho** participou tinham na sua composição “amigas meninas”, como ela gosta de frisar. Mas foi o nome de sua penúltima banda que me inquietou, ainda no período em que ela estava no curso de artes visuais onde sou professora, pois mesmo que de certa distância eu tinha notícias de sua atuação. A banda intitulada MINIBOX me causou fascínio reflexivo à época para além de suas apresentações musicais. Esta banda circulou por alguns municípios de Macapá e outros estados da Região Norte e foi também destaque no circuito alternativo de bandas iniciantes em São Paulo e Goiânia. Este nome é muito peculiar, diria instigante para pensar o simbolismo deste espaço na cidade de Macapá. Até os meados de 1995 Macapá não tinha supermercados de grande porte e sim pequenos estabelecimentos que atendiam na maioria das vezes a população da cidade, inclusive a área urbana do centro da capital. Embora dois estabelecimentos em estilo mais moderno do que entendemos como supermercados já possuam uma estrutura razoável, os Minibox sem dúvida eram os estabelecimentos que dominavam a cena de venda de produtos na cidade de Macapá. Os estabelecimentos Minibox vendiam produtos de qualquer ordem, inclusive aqueles que necessitavam de uma fiscalização mais especializada como é o caso dos medicamentos e combustíveis, porém a maioria desses produtos eram alimentos e de higiene, mantimentos para a subsistência dos moradores da cidade. Os estabelecimentos Minibox continuam prestando serviços na cidade e os encontramos em grande número, porém com mais expressividade nos bairros mais

distantes do centro. Estes estabelecimentos ocuparam e desenharam a paisagem urbana da cidade de Macapá. Os proprietários na sua grande maioria são nordestinos, imigrantes que chegaram à região na década da terceira onda de incentivo ao progresso dessa localidade, no final dos anos 1980. O nome, portanto, da banda de **Vermelho**, Minibox, guarda e expressa parte significativa dos acontecimentos sócio políticos da convivência social negociadas no espaço da cidade, ou seja, dos sujeitos que fazem e vivem em Macapá.

O aconchego do ambiente do atelier de **Vermelho**, o café quente e a boa conversa faziam desse encontro regado pela conversa agradável sem obstáculos de qualquer ordem. Era um diálogo amigável, embora soubéssemos com clareza que a minha intenção era a produção de dados para uma pesquisa acadêmica. Neste diálogo a artista me descreveu um de seus sonhos, atribuindo a este o marco, o princípio criativo e a sua coragem para desenhar e mostrar suas produções. **Vermelho** levantou-se e mostrou um quadro na sua parede lembrando que aquele foi seu primeiro desenho no papel e foi estampado nos muros da cidade.

Imagem 17 - Desenhos da artista e interlocutora Vermelho.



Fonte: Redes sociais – acervo da pesquisa

Para ela:

Este é o desenho, além de ser o primeiro é o mais expressivo de minhas ideias, sentimentos e percepções. Nele se encontram os mais íntimos sentimentos e que até hoje me acompanham quando eu apresento e compartilho com os outros. (ENCONTRO NO ATELIE DA ARTISTA EM DEZEMBRO DE 2014)

Vermelho já com o desenho na mão narra o sonho que teve e que encorajou para iniciar seu processo criativo com o desenho.

Um dia eu tive um sonho, sonhei que me aproximava de uma coruja gigante, ela olhava para mim e balançava a cabeça de um lado para o outro e, mesmo sem conversar com ela, eu sentia que ela me pedia para subir em suas costas. A paisagem por traz da coruja era do tipo japonesa, sabe? Daquelas meio aquareladas, com árvores de copas coloridas e com arquitetura das casas peculiar àquela cultura. Ao lado desta coruja havia dois grandes tigres brancos, em posição de alerta! Pareciam ou me fez pensar que estes tigres eram os guardiões e não parceiros da coruja, mas eu não tinha medo deles, tudo era muito tranquilo, pelo menos era isso que eu sentia. Apesar de entender o que a coruja queria dizer para mim, mesmo sem falar (risos) eu me senti confortável com a situação, mas não consegui subir nas costas da coruja, pelo menos naquele momento, apesar da vontade. Ao acordar, falei o sonho para meu namorado, e ele disse; por que não desenhavas? Eu desenhei. Mas desenhei com um detalhe que não ocorreu no sonho, eu já estava sentada nas costas da coruja. Este desenho, fiz para uma amiga que ia ter bebê, mas nunca cheguei a entregá-lo. Quando faço meus desenhos gosto de desenhar e presentear as pessoas.

Vermelho após acordar do sonho e contar para seu namorado sentiu-se estimulada por ele quando foi indagada, por que não desenhavas este sonho? Paralelo a este incentivo **Vermelho** conta que realizou, qua-

se que aleatoriamente, uma pesquisa na internet. Não resta dúvida que assuntos ligados aos mitos antigos, aspectos da natureza, origem da vida e do ser humano e morte acompanharam o interesse da artista. Diz ela sobre estes temas que “sempre, desde muito pequena fui fascinada por temas de deusas, mitologias e explicações sobre a vida e a morte”.

Posso considerar que a ideia de morte destacada nos estudos antropológicos de Turner (1974) quando ele explicita sobre rituais de passagem que **Vermelho** vê nesta dimensão de pensar a morte como um processo de transformação, ou melhor, de compreensão sobre o próprio vivido. Ou um abandono, um deixar para traz do que ocorreu, uma mudança. A metáfora de morte é desejar uma transformação na relação com a própria condição de vida e persistir numa outra forma de lidar com o ambiente com a existência e com a vida, como veremos a seguir.

Suas pesquisas apesar de terem um caráter espontâneo e de uma curiosidade particular sem nenhum vínculo mais científico ou sistemático, vinham acompanhadas de satisfação e diversão. Foi neste processo de pesquisa que **Vermelho** se deparou com uma deusa dos povos Sumérios, chamada Ishtar¹¹⁴. Após se deparar com a imagem desta deusa, as leituras foram ficando mais intensas. A imagem da deusa era composta pelo que **Vermelho** surpreendentemente reconheceu em seu sonho. Para ela:

Este momento foi de grande susto e de interrogação, mas o que tenho de certeza é que ele foi o momento divisor de minha consciência com a minha criação, os meus desenhos e foi também que redimensionei formas, linhas numa repetição simplificada que aos poucos busquei articular minhas impressões iniciais sobre a vida dos seres vivos preocupações pessoais que me fazem olhar para o mundo e me sentir com ele. Os meus argumentos sobre o que eu desenho ou pretendo desenhar se tornaram mais claros. Os meus argumentos tem a ver com descobertas sobre o universo feminino

114. <http://global.britannica.com/topic/Ishtar-Mesopotamian-goddess> - Acesso em 08/04/2016.

e questões mitológicas para explicar porque e de que forma podemos viver melhor neste planeta. A noção da mãe natureza, da mãe terra com o ecossistema que habitamos. Por isso os desenhos são simples, traços definidos. (ENCONTRO NO ATELIE DA ARTISTA EM DEZEMBRO DE 2014)

Abaixo, trago a imagem de Ishtar com a qual **Vermelho** se surpreendeu ao se deparar com ela em sua pesquisa, tanto pelas semelhanças com seu sonho, pois a imagem da deusa está acompanhada de corujas e tigres, quanto por trazer a informação de que esta deusa carrega perspectivas das noções de natureza e fertilidade, convivência e partilha de ensinamentos vinculados ao feminino. Para **Vermelho**:

Estas dimensões são contrárias ou diferentes das formas de lidar e viver com a natureza, a ganância, arrogância e prepotência do homem as maneiras mais afetivas e harmônicas para se viver no mundo foi excluído ou talvez esquecido. Hoje o que temos é uma reação predadora tanto da natureza quando com os seres humanos, o que vemos é a destruição a desconfiança acho que o interesse capitalista vem antes de tudo.

Imagem 18: Deusa suméria Ishtar



Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=Ishtar&espv=2&biw=1920&bih=921&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewibk0Z547MAhWfKJAKHWrMB5UQsAQIMA&dpr=1>

Para **Vermelho** a noção de mulher que se apresenta em seus desenhos ainda vem sendo maturada, misturada e ressignificada. Pode ser a “iara, as Amazonas, deusas egípcias e sumérias ou a si mesma, numa disposição e conversão de inteligência e sentimento”. O destaque dado por **Vermelho** à mulher na composição dos desenhos se manifesta pelas características das três “faces/fases da vida: A infância, a donzela e a anciã”. Ao desenhar estas três faces ela diz que: “só consigo representar a primeira face, as outras estão em processo, as percepções são de uma temporalidade infantil”.

Os três desenhos apresentados no Vídeo Mapping e descritos nas imagens 27, 28 e 29 expressam em si ‘personagens’ fictícios por vezes míticos e que me levaram a pensar que eles podem refletir sobre as conexões entre a vida na Amazônia e suas inferências nos modos de viver neste espaço. Um lugar que embora deslumbre, amedronte e intrigue é um lugar sobre o qual há ainda muito a pensar, sentir e perceber na invenção de suas peculiaridades, em especial ao vínculo com a dimensão da natureza.

Imagem 19 – Desenho da artista



Fonte: Imagem cedida pela artista **Vermelho**

A artista considera que a relação violenta que existe no planeta, sobretudo na exploração do meio ambiente e o descuido irracional do ser humano com a vida na terra é um dos aspectos que mais a instiga a falar e a produzir. As intervenções e o uso da forma simples, objetiva e subjetiva são uma maneira estética de provocar a pensarmos sobre como estamos lidando e nos relacionando com o universo, conclui a minha interlocutora. Para a artista, além dos sonhos, pesquisas sobre vidas extraterrestres, dimensões espirituais e de outras culturas não ocidentais são referências constante no seu desenho. Para ela, esses desenhos falam de uma relação que foi esquecida por todos: a relação do homem com a natureza.

A artista traz uma questão muito complexa em relação à dicotomia homem e natureza, porém não podemos nos furtar de considerar que embora o homem e sua proximidade biofísica com a dimensão da natureza tenha há tempo permeado ou negado a sua presença neste espaço a distinção entre o que é selvagem e racional, atributo caracterizado para o humano contornou toda uma proposição de vida. Para Viveiros de Castro “a universalidade da distinção cultural entre Natureza e Cultura atestava a universalidade da cultura como natureza do humano” (p. 124) implicando na sobreposição do ser humano em relação a toda e qualquer modo de percepção que viria a desconsiderar os pilares positivistas.

Em razão dessas declarações e conjeturas realizadas pela pesquisa, penso que as produções artísticas que acompanhei na minha pesquisa, dialogam com uma simbologia estética e o vínculo perceptivo da trajetória cultural experienciada na Amazônia. Isto implica e abre possibilidades para pensar as produções artísticas como narrativas que entoam reflexões e problematizações sentidas e vividas pelos sujeitos como seres inventivos e que traduzem a sua existência em materialidades artística.

Vermelho e mais duas artistas são minhas colaboradoras nesta pesquisa. Cada uma com suas produções específicas, hoje circulam

seus desenhos na cidade de Macapá e Santana¹¹⁵. Porém suas produções, a priori não foram ou estão ligadas à temática regional, nem local, nem às problematizações em que a Amazônia ao longo dos séculos viveu e vive imersa. Para estas duas artistas a sua produção “tem mais a ver com a vontade de experimentar o suporte para a apresentação artística e o desejo de circular pela cidade” (encontro com outras interlocutoras no processo de produção de dados, em Macapá, 2014).

A imagem me parece ser emblemática sobre este vínculo, convergência ou proximidades com os entendimentos sobre mitologias, imaginários e uma lógica cosmogônica de explicar as relações sociais dos sujeitos que vivem experimentam e frequentam o ambiente amazônico. Para a artista esta imagem “se assemelha a um portal que cuida, resguarda e protege as pessoas, suas vidas e acima de tudo, suas sintonias com a terra”.

Imagem 20 - Frente da Cidade de Macapá



Fonte: Sílvia Marques – acervo da pesquisa

A imagem acima, foi pintada no muro em frente à via urbana mais movimentada da cidade de Macapá. Similar à ideia de um portal, este

115. Santana é o segundo maior município do estado do Amapá e fica uma distância aproximada de 16 km.

desenho protege e conecta as pessoas com as duas margens que separam a via pública, o asfalto, e o rio Amazonas. Para **Vermelho**: “O que deve estar em jogo em nossas vidas são as relações contidas em cada espaço compreendido entre a terra, as águas e o cosmos”. Penso que esta compreensão expressa a conexão das produções artísticas e a trajetória da artista com o espaço da Amazônia.

Nas minhas observações, que se preocuparam com registrar imagens, notações das falas e das minhas impressões sobre o que eu via, este momento era ambivalente, pois ao mesmo tempo que registrava as imagens e anotava minhas impressões sobre o que via, eu pensava a respeito de como estas produções artísticas poderiam imprimir reflexões sobre a dinâmica social, cultural e histórica da cidade de Macapá. E nesta empreitada reflexiva via e compreendia que a produção artística seria um caminho para mostrar ressignificações sobre a vida na Amazônia. Então olhar para a produção de **Vermelho** e ouvi-la discorrer sobre sua trajetória de vida seriam os indicadores ou talvez termômetros possíveis de se relacionar e identificar com um espaço repleto de ensinamentos e possibilidades de organizar a vida diferente do que está posto na atualidade. Portanto ao realizar a produção de dados que considerou, sobretudo, a dimensão simbólica e a trajetória de vida expressa nas produções artísticas espalhadas pelas ruas da cidade de Macapá, pude me convencer e compreender a relação e identificação que esta artista, bem como os outros, possuem na sua forma de criação, estimulados por temas, percepções, sensações, lembranças, projeções e experiências que não podem deixar de ser mencionadas em detrimento de perspectivas que homogeneízam a vida moderna.



5

**CIRCUITO POÉTICO: LIMIAR DE UMA EXPOSIÇÃO
DE ARTE, IMAGEM E A EXTENSÃO DA RUA**

5

CIRCUITO POÉTICO: LIMIAR DE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE, IMAGEM E A EXTENSÃO DA RUA

Este capítulo centra sua atenção analítica em duas situações específicas: A primeira diz respeito à observação de campo de uma situação de interação social e a segunda é um olhar sobre uma série de três fotografias intitulada Lembranças Alegóricas, exposta na Exposição **PERMUTAS**. As situações se baseiam no momento de elaboração e execução de um projeto de extensão ocorrido no mês de setembro e outubro de 2014 na galeria de arte do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá – CLAV/UNIFAP.

Estas situações de interação foram previstas no projeto de extensão e o encontro com a série de três imagens, ou tríptico fotográfico, foram observados em um ambiente fechado e não no espaço da rua como as outras ações artísticas, descritas nos demais capítulos. Porém, a combinação entre o encontro com as imagens e uma situação específica de interação entre visitantes na exposição **PERMUTAS**, indicou determinadas afinidades analíticas com perspectivas da dinâmica urbana.

A partir desse posicionamento ocorrido percebi que o espaço da galeria que abrigou a Exposição **PERMUTAS** potencializou processos limiares de interação. Neste entendimento, a ideia de liminaridade impulsionou abordagens metodológicas e analíticas que me orientaram na observação e na compreensão de como são tecidos e mobi-

lizados os sentidos sensórios e a percepção dos sujeitos que produzem artefatos artísticos, especialmente quando se tem em perspectiva as experiências vivenciadas por eles em suas trajetórias de vida como narrativas que expressam, revelam e problematizam acontecimentos na Amazônia. Esta é, portanto, a questão que procurei perseguir desde o início da pesquisa, que intensifiquei com as reflexões deste capítulo.

* * *

Na noite do dia 16 de setembro de 2014, às 19 horas, a exposição iniciou. Na ocasião da abertura tive a oportunidade de conversar com todos os artistas que estavam expondo seus trabalhos, ao todo sete artistas. Devo acrescentar que todos os onze interlocutores da pesquisa participaram do mesmo projeto: Circuito Poético só que em outras exposições, com outras nomenclaturas, outras datas e outros locais¹¹⁶.

A quantidade de pessoas que estavam no evento e que se esbarravam para ver e comentar os trabalhos expostos naquele dia de certa forma impossibilitou uma conversa mais íntima com todos os interlocutores. Isso também impediu um olhar mais demorado e tranquilo sobre os artefatos expostos.

Como a exposição foi coletiva a galeria recebeu uma diversidade de trabalhos e com diferentes técnicas artísticas. Embora sem preocupar-se com a correspondência e identificação de estilos artísticos, era preciso olhar com cuidado e com disponibilidade de tempo para ver, compreender e detalhar quais eram as possibilidades reflexivas daqueles artefatos estéticos.

As técnicas de produção dos artefatos eram: duas séries de desenhos, duas composições fotográficas, duas instalações, um vídeo arte,

116. A Exposição instalativa: Estante do (in) visível também fez parte do Projeto de Extensão: Circuito Poético apresentada no capítulo II desta tese.

uma performance com intenção para vídeo, uma série de quadros com recorte e colagem e um mural também com recorte e colagem só que a intervenção de colagens para *web* com o auxílio do computador. Neste mesmo dia um dos participantes apresentou antes da abertura uma performance. Somaram-se, portanto, doze trabalhos artísticos na Exposição **PERMUTAS**.

Após a abertura das portas da galeria do CLAV/UNIFAP a sala ficou lotada, todos se acotovelavam para entrar e ver os artefatos estéticos. A atmosfera naquele momento em meio à curiosidade e entusiasmo me lembrou uma festa e eu me senti particularmente bem. Com satisfação, lembrei-me do objetivo principal para a realização do projeto de extensão Circuito Poético que era de aproximação com os interlocutores da pesquisa sem a pressão e a posição que ocupo como professora da universidade. E diferente de outros momentos tensos quando observava as ações dos artistas em outros lugares, neste dia eu via a espontaneidade em seu comportamento e, em meio à integração entre artistas, visitantes, amigos e professores que estavam presentes na exposição a minha presença não era notada.

Ao observar a movimentação de todos na galeria do CLAV/UNIFAP vi artistas e público em conversas animadas. Alguns artistas sorriam enquanto posavam para fotos, davam entrevistas, circulavam e olhavam com admiração para as obras de seus colegas. Com autonomia e espontaneidade se dirigiam uns aos outros e solicitavam entre si, cada um e a cada momento, que falassem a respeito das produções artísticas e contassem brevemente o que os tinha motivado e o que eles tratavam na sua produção. O público também circulava naquele espaço e se aproximava dos artistas, pedindo alguma informação ou ainda em silêncio apreciava as obras. Eu, no meu canto de observadora atenta, apreciei a cena e aquela atmosfera.

A maioria do público era de alunos do CLAV/UNIFAP. Mas notei também um número expressivo de alunos de escolas públicas, os identifiquei porque eles estavam uniformizados. Sou afeita à partici-

pação em exposição artística, porém a movimentação que eu presenciei na exposição **PERMUTAS** foi peculiar. Apesar de abrigar obras de artes, todos os artistas eram velhos amigos de quando faziam o Curso de Licenciatura em artes Visuais CLAV naquela instituição algum tempo atrás. Não havia uma separação tão caracterizada de comportamentos, isso quer dizer: uma estrutura rígida e conservadora de estar e ver a exposição. Em outras palavras, quando eu observava aquela situação não vi nenhuma preocupação como regras para que as pessoas interagissem no espaço, como, por exemplo, o impedimento de tocar nas obras ou fotografar. Também a maioria das obras não tinha legendas autoexplicativas determinando ou conduzindo uma possível explicação. O momento era de interação, participação e envolvimento dos artistas com outros artistas e com o público. Verifiquei que aquele momento, além de ser interativo, se mostrou intenso no sentido coletivo, igualmente a festividades, proximidades e possibilidades de envolvimento no espaço da rua, onde os diferentes se encontram (AGIER, 2011).

Coloquei-me como uma observadora sensível que comporta a antropologia dos sentidos de Herzfeld (2014) já que as situações que observei me revelaram momentos não esperados para aquele espaço. Anotei ideias e sensações que pudessem se articular entre a disposição de apreciadora das artes e pesquisadora iniciante. Assim, me aventurei numa visita completa pela galeria, ou seja, circular por todo o circuito artístico, olhando, anotando e capturando algumas imagens da abertura da exposição. Participando desde o início desse movimento, isso quer dizer: da elaboração do projeto à execução, apoio logístico dedicado ao traslado dos artefatos artísticos e o acompanhamento da montagem da exposição, neste processo, de certo modo, tive acesso a quase todos os trabalhos.

Ao transportar as peças para a UNIFAP pude ver algumas delas, mas foi somente no momento da abertura da exposição que pude ver o conjunto desses artefatos em sua potencialidade expressiva. Ou

seja, a disposição de todas as obras nas paredes, instaladas no salão. E como os outros visitantes fui envolvida em sentimentos de ansiedade e curiosidade para ver a exposição completa.

Devo confessar que senti um prazer extraordinário ao me sentir imersa e integrante àquele grupo de pessoas que visitavam o evento que, a princípio, funcionaria como acesso aos interlocutores de uma pesquisa acadêmica. Mas a condição de pesquisadora e as responsabilidades de organizadora da exposição impulsionou a compreensão de redefinição do campo de pesquisa como um lugar que exige esforço de teorizar e compreender os sentidos das relações entre pessoas.

Porém não me deixei, ou pelo menos tentei não me deixar levar por outros pensamentos que não fossem foco da pesquisa. Antes e durante toda a exposição me coloquei numa postura de invisibilidade, pelo menos foi esta a intenção e foi o esforço empenhado em todo o momento que estive naquela condição. Visitei os diferentes ambientes da sala, olhei os artefatos simbólicos e estéticos, tentei anotar e registrar o que ouvia. Observei algumas reações a cada fala e a cada ação realizada por eles e pelos amigos que perguntavam ou chegavam para cumprimentar e conversar sobre os artefatos artísticos. Considerei o dia de abertura da Exposição **PERMUTAS** um dia de festa, talvez uma celebração particular e merecida para cada envolvido com o evento.

Posso considerar que a importância da exposição não se restringiu a minha pesquisa, mas como atividades de extensão também funcionaram como trocas de informações e divulgação da arte produzida na cidade de Macapá.

Observando a dinâmica da sala e a movimentação das pessoas distribuídas no ambiente da galeria do CLAV/UNIFAP, um aglomerado me chamou atenção ao mesmo tempo que me causou estranhamento pelo barulho que faziam. Eram alunos do ensino básico que estavam todos em frente a uma série de três fotografias. Três imagens que apresentam resíduos de carros alegóricos depois da apresenta-

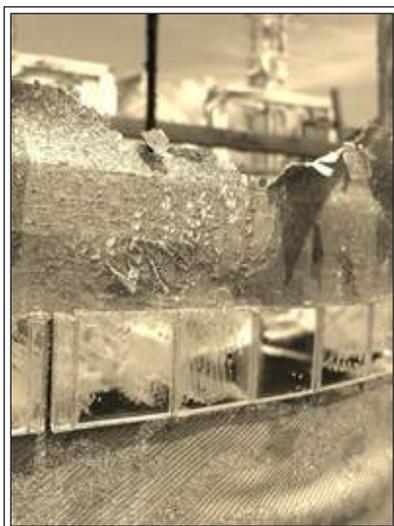
ção carnavalesca do desfile na avenida do samba na rua Ivaldo Veras na cidade de Macapá. Esta informação do vínculo das imagens com o carnaval obtive quando me encontrei com a artista que tinha produzido este tríptico artístico¹¹⁷.

Prestei atenção aos estudantes, eles anotavam e fotografavam aquela série e, curiosamente, me aproximei um pouco mais, para ver o que eles estavam falando. Aquele burburinho festivo comumente visto quando adolescentes se reúnem tornava o ambiente alegre e barulhento, e provocou em todas as pessoas que estavam naquele ambiente uma atenção para aqueles estudantes, ou seja, todos centralizaram a atenção no que eles estavam fazendo. Cheguei mais perto e pude presenciar o interesse e o entusiasmo quando eles debatiam sobre o que podiam ser aquelas fotografias! Conversavam entre si, às vezes baixinho, mas nem sempre, e retomavam aquele alvoroço com as vozes altas e estridentes. Chamavam outros amigos que estavam mais distantes, do outro lado da sala, para ver a série de fotografias. Comparavam com outras fotografias que também estavam na exposição e andavam freneticamente para lá e para cá. Pediam a opinião dos colegas e de quem se aproximasse. Pediam a opinião e sequencialmente anotavam em seus cadernos. Igualmente aos alunos também observei outros grupos de visitantes que fotografavam as mesmas imagens, acredito pelo incentivo do barulho dos estudantes que chamavam atenção e que certamente, penso eu, levaram este grupo a fotografar aquelas imagens.

As três imagens, abaixo, formam o tríptico que provocou aquela reunião de estudantes e fez com que os visitantes voltassem a sua atenção para aquela situação extraordinária. Ali um grupo de estudante e suas reações e interações sociais se evidenciaram e ele se tornou o centro das atenções.

117. É comum na cidade de Macapá neste período de festa: O carnaval. As pessoas ao desfilarem jogam suas fantasias, utilizadas no desfile no sambódromo e abandonam no complexo arquitetônico próximo à avenida do samba: A Rua Ivaldo Veras. Neste mesmo espaço, também são abandonados pelas agremiações das escolas de samba, os carros alegóricos após o desfile.

Imagem 21 – Tríptico fotográfico – Lembranças alegóricas



Fonte: Doação da artista

Mais próximos aos estudantes, dois visitantes fotografavam aquele grupo de estudantes! Mais afastado, outros visitantes, parados, acompanhavam o movimento; alguns até comentavam que aquele movimento e barulho todo incomodava e que tais comportamentos, além de desnecessários, eram desproporcionais para um evento daquele porte. Cheguei mais perto desse grupo e ouvi um rapaz dizer: “Não aguento

barulho em exposição de arte!” Mais afastado um senhor filmava a situação em seu celular. Achei muito interessante aquela situação, o envolvimento dos estudantes na galeria do CLAV/UNIFAP e o quanto eles estavam à vontade, como eles se posicionavam naquele ambiente convencional e institucionalizado. Não precisei fazer nenhum esforço para ouvir as conversas dos estudantes e eles também não se importavam em ser ouvidos. As conversas giravam em torno da curiosidade em descobrir quem era o produtor daquelas imagens. Eles também questionavam: o que eram os objetos nas imagens e onde elas foram tiradas. Sem sombra de dúvidas a pergunta mais ouvida era: Quem tirou estas fotografias? Alguns balançavam a cabeça com tom negativo e outros em silêncio, pareciam não querer se comprometer. Um mais afoito gritou em meio aquele aglomerado e disse: “Eu sei quem tirou a fotografia, foi a professora Flora.” Todos meio surpresos, mas ao mesmo tempo considerando tal possibilidade, animadamente sorriam. E o mesmo afoito disparou: “Hum, mano a professora é artista!!! (super enfático)”. E todos balançavam a cabeça concordando e com um som único, ecoavam: Sim, sim, sim... Ele logo se colocou à frente do grupo, parecendo organizar uma convenção e disse: “Vamos chamar a professora Flora para explicar para gente! A professora Flora se aproximou e os alunos gritavam seu nome, pulando, batendo palmas, às vezes alternando com o nome da artista! Era muito divertido ver aquela cena, os alunos eufóricos, a professora um tanto quanto tímida e a exposição interrompida para ver tanto entusiasmo. Os alunos queriam saber muitas coisas e quase ao mesmo tempo perguntavam: “professora como você fotografou? A senhora é fotógrafa há muito tempo? É artista?” Olhei para Flora. Ela me pareceu atordoada a princípio e em meio a tanta pergunta acenou com os braços para cima pedindo calma. Contudo, em vez de Flora responder, fez mais perguntas: “Vocês acham que é onde? Vocês gostaram? O que vocês acham que é?” Ai não teve outra, iniciou novamente o burburinho, as vozes aumentavam cada vez mais e se misturavam tons, timbres e volumes ao falarem ao mesmo tempo na tentativa

de responder a solicitação de Flora. Um arriscou: “É um lixão”. A professora artista Flora, concordou e propôs uma brincadeira: “Bom, vamos fazer uma brincadeira: vou dar umas dicas e se vocês se aproximarem das respostas corretas, dos lugares que as imagens foram tiradas, eu direi está quente ou está frio, vamos lá.”

Os estudantes, animados, expressavam alegria. O grupo de adolescentes adorou a situação. Seus corpos não se aquietavam, se balançavam, batiam palmas e gritavam: Manda ai Flora! E uns três assobiavam, pedindo silêncio para ouvir a dica da artista: “É um lugar muito divertido, mas quando termina toda a diversão, todos vão para casa e tudo fica jogado no chão, abandonado”. Observei que as pessoas que estavam próximas olhavam entre si e aparentemente ficaram sem entender o que Flora dizia, pois, o silêncio que emitiram e as trocas de olhares com os parceiros a seu lado, sinalizavam o desentendimento daquela situação. Outros demonstravam interesse em participar da brincadeira. Flora andou suavemente pela sala, agora não se concentrava só com o grupo de adolescentes uniformizados, ela se dirigiu também para os demais visitantes. Alguns se esquivavam quando Flora se aproximava, alguns sorriam, outros davam de ombros e outros olhavam para outro lugar quando sentiam a proximidade. Alguns visitantes com a aproximação de Flora baixam a cabeça, desviavam o olhar e outros se afastavam, sinalizando que não estavam confortáveis para responder ou explicar o que significava aquelas imagens. Ela se dirigiu para as imagens e ficou bem próxima a elas, e de costas para os visitantes ficou um tempinho e, surpreendendo a todos prosseguiu:

Neste lugar que as imagens foram tiradas, todos participam de algum jeito, dançam, cantam, torcem, mas quando termina simplesmente vão embora e não tem cuidado com o que fica para traz.¹¹⁸

118. Conversa com os visitantes da exposição PERMUTAS/UNIFAP/MACAPA em 2014.

Um aluno respondeu baixinho: “É a festa do búfalo do Marajó¹¹⁹. Flora sorriu com espontaneidade, parecendo concordar, e respondeu: “É parecido, mas não é a festa das aparelhagens. Mas está quente, já acertou que é uma festa!” Flora naquele instante ficou em silêncio. Olhando os grupos que se distinguíam no ambiente e se dirigiu para o grupo de adolescentes, pois era o grupo mais próximo e o que participava mais efusivamente da brincadeira. Sorrindo para eles, delicadamente, falou:

Vou dar mais uma dica, que acho que todos vão saber o que é, e onde é. É uma festa no início do ano e que as pessoas deixam suas fantasias no meio da rua! Às vezes, de tão lindas e deslumbrantes, aquelas fantasias as pegamos e as levamos para casa.

Quase todos responderam ao mesmo tempo: “É o carnaval! É no sambódromo.” O entusiasmo foi imenso e Flora disse: “Agora sim, pegou fogo, isso mesmo, todos acertaram”, respondeu Flora sorrindo! “É o carnaval”. Flora, então a partir da resposta certa dos alunos e da identificação de onde aquelas imagens foram capturadas, pediu aos alunos para que escrevessem sobre aquelas imagens. Ela solicitou: “Digam o que vocês acham dessas fotos, se gostam, o que elas dizem pra vocês e o que vocês acham que veem nas imagens”. Os alunos automaticamente, e ainda eufóricos, retornaram para apreciar a imagem e se concentraram nos seus cadernos, anotando... Flora saiu vagarosamente, em silêncio, de perto daquele grupo de alunos. Ela veio em minha direção e o nosso olhar se cruzou. Aquele momento, de forma meio inesperada, nos conectou, pois pareceu que sabíamos o que tinha ocorrido naquele instante e parecia que sentíamos as mesmas coisas. Sorrimos uma para outra com satisfação e nos abraçamos. Fiquei ali, assim um tempo enlaçada, eu nos braços de Flora e Flora enlaçada nos meus.

119. Um estilo musical: Melody muito conhecida na região Norte do Brasil. Com uso de aparelhagens. Verificar em: <https://www.youtube.com/watch?v=vWAoo6C55qw> - acesso em 14/10/2016

Particularmente eu me senti tão acolhida e tão bem naquela situação que não recorro quanto tempo aquele momento durou ou se alguém prestou atenção, nem sequer se o grupo de estudantes continuava ali, fazendo barulho, tampouco se os restantes dos visitantes observaram este encontro. Para mim foi muito comovente aquele abraço calmo e silencioso. O que sei e que tive a certeza é que foi bom e intenso. O que recorro e o que ainda permanece em mim foi o calor daquele abraço!

Imagem 22 - Galeria do CLAV/UNIFAP



Fonte: Sílvia Marques- Acervo da Pesquisa

5.1 COMUNIDADE DO INSTANTE E A EXPOSIÇÃO PERMUTAS

A exposição **PERMUTAS** foi um evento coletivo que apresentou trabalhos artísticos de alguns artistas da cidade de Macapá e colaboradores da minha pesquisa de doutorado. Estes artistas e também professores de artes de escolas públicas e privadas da cidade têm em comum o fato de que todos realizam suas obras artísticas no espaço das ruas da cidade, utilizando de uma poética visual¹²⁰. Além disso,

120. Poéticas Visuais é uma modalidade de pesquisa em arte, bastante recente no Brasil, com especificidades próprias, condizentes com a atividade do fazer artístico. As bases da pesquisa em Poéticas Visuais se encontram na elaboração teórica do escritor e poeta francês Paul Valéry que. Quando con-

a exposição deu uma amostragem da multiplicidade, da diversidade e da singularidade da produção da arte contemporânea¹²¹, que comporta de modo não excludente, as mais variadas formas de manifestação e linguagens artísticas. Os trabalhos expostos iam desde pinturas e desenhos a vídeos, fotografia e diversas ações performáticas.

O evento não figurava como um acontecimento de premiação ou identificação de artistas ou estilos artísticos da cidade de Macapá, mas como uma possibilidade de campo de pesquisa, ou seja, um lugar de aproximação com os interlocutores da pesquisa. Assim, a exposição como uma atividade do projeto de extensão Circuito Poético teve como premissa a tentativa de me aproximar e quebrar uma atmosfera desagradável quando observava meus interlocutores em suas ações artísticas na rua.

Para tanto elaborei e executei o projeto de extensão Circuito Poético, visando exposições e debates com os alunos da UNIFAP. Contudo este momento se transformou muito mais do que um momento de desfazer as sensações desconfortáveis que eu senti quando fui observar os eventos artísticos que alguns artistas executavam na cidade de Macapá. A exposição, especialmente se transformou no cenário que me conduziu a produção de dados e de contato com a produção artísticas dos colaboradores da pesquisa.

Embora este projeto de extensão Circuito poético tivesse a princípio uma proposição metodológica para acessar os colaboradores da investigação, ele se tornou um ambiente por excelência de campo de pesquisa. A dúvida era como tratar e ver este espaço fechado de uma

vidado para ministrar a cadeira de poética no Collège de France, em 1937, propôs que o escritor pudessem pesquisar sobre o seu processo de criação e, para defender essa ideia, ele vai até as origens gregas da palavra poética e, a partir do radical poiein, mostra como esse termo significava muito simplesmente fazer. Para Valéry, então, nada pode ser mais contraditório que a ação de fazer uma obra em relação à produção de valor que se aplica sobre essa obra depois de pronta. <http://galeriaiad.blogspot.com.br/2009/10/texto-de-apresentacao-da-exposicao.htm> Acesso em 10/10/2016

121. Algumas ideias indicam uma explicação e a relação multifacetada que este gênero se apresenta nos mundos da arte, eles são: dissolução das grandes narrativas; micronarrativas, a percepção e referências do cotidiano; desidentidades modernas e identidades múltiplas; inclusão das diferenças; cultura das minorias e a participação das minorias na construção social; globalização; a fragmentação e a efemeridade.

exposição de arte que me possibilitasse considerações e diálogos entre as situações de interação social e os artefatos artísticos como dispositivos narrativos da trajetória dos artistas.

Foi após afetar-me pelo momento em que alguns visitantes integraram na Galeria do CLAV/UNIFAP, descrita acima, que pude ver que este lugar, o espaço da galeria intensificou momentos de interação inesperadas ou de interações extraordinárias como dito por Agier (2011) quando propõe a proposta sobre o estudo de situações extraordinárias: “sejam elas acidentais, raras ou simplesmente imprevistas, acionam códigos e ligações na relação indivíduo/sociedade sem que o espaço desempenhe um papel estável. (p, 94)”.

Assim, aquela situação fez com que o ambiente da galeria se transformasse em um lugar de encontros, de interações ambíguas entre conhecidos e desconhecidos que se encontraram em um lugar. Alguns convidados, outros que simplesmente passavam por ali, naquele horário e que resolveram entrar na Galeria do CLAV/UNIFAP e simplesmente participar da exposição. Estavam todos envolvidos na cena, eram curiosos, amigos, interessados, jornalistas, professores, artistas etc..., e foi entre tanta diversidade que os dinamismos e as interações daquele momento, em menor proporção evidentemente do que no espaço urbano, este pequeno cenário se assemelhou aos encontros de rua. De todo modo situações que envolvem as interações, práticas e ações sociais que revelam forças e dinâmicas do agora, especialmente em espaços coletivos. Encontros coletivos que são instantaneamente efêmeros, inesperados e sem prévio controle. Portanto a situação observada no ambiente institucionalizado da exposição se apresentou nessa proposição de que os encontros entre diferentes por conta de alguma situação extraordinária são tidos como *comunidades do instante*¹²², comunidades que vivenciam e experienciam coletivamen-

122. Para Agier (2011) *comunidades do instante* “são formadas na atividade (seja ela política, estética ou ritual) e não das identidades comunitárias supostas eternas, primordiais e não contextuais. (p. 173)”.

te situações inusitadas, flexíveis e circunstanciais únicas, ou seja, situações extraordinárias observadas na abertura da exposição

Ao observar a situação extraordinária na abertura da exposição, a cena indicou, e de certo modo me convenceu, que a dinâmica entre as pessoas diferentes e sua relação com o espaço da galeria não correspondiam comumente a um local de exposição de artefatos artísticos. A situação revelou uma série de códigos locais, especificidades de comportamentos, segredos não ditos, gestos, olhares sobre o espaço e a vida dos sujeitos em suas localidades, ou seja, seus modos de ver e agir. De modo que considerei a situação observada como um lugar de ações sociais performáticas que implica na interpretação e compreensão do pesquisador a partir das teias de significados que se organizam e produzem sentidos.

Na ocasião as interações entre pessoas e o encontro com artefatos estéticos me levou a aprofundar o estudo das formas de sociabilidade nos mundos da arte sob a perspectiva de uma poética social que acessa e considera a experiência e vivência sociocultural dos sujeitos como narrativas que se vinculam ao vivido. Dizendo de outro modo, considerei que o espaço institucional, o que abrigou a exposição **PERMUTAS** não é um ambiente especial, intocado e segregado do mundo social, mas lugar de intensa interação, surpresas e provisoriiedades da ação dos sujeitos, uma vez que em interação com outras pessoas e ainda estando diante de artefatos artísticos pode-se observar que artefatos artísticos carregam e expressam inúmeras narrativas do lugar, do vivido e da experiência de quem o produz, fazendo com que todos pudessem se integrar e pensar a respeito da própria existência e experiência. Especificamente, isto se deu quando a minha pesquisa tentou compreender na dimensão artística e simbólica ponderações sobre como considerar as dimensões sensoriais, estéticas e da singularidade dos sujeitos como impulsionadores do fazer e viver a cidade. Mote que problematizou o início da minha pesquisa e conduziu minhas reflexões nesta discussão de tese.

É notório que o projeto de extensão Circuito Poético funcionou como instrumentalização metodológica, mas tenho plena convicção que além desse propósito ele também atuou como retorno e reconhecimento à generosidade dos interlocutores, uma vez que eles sempre se mostraram disponíveis quando dedicavam seu tempo e sua paciência às minhas inquietações, curiosidades e intrometimentos em suas vidas, ou seja, a disposição amigável com a minha pesquisa.

Todos os artefatos apresentados e expostos na exposição traziam questões que evidenciavam proximidade com questões e temas como gênero e afro. Em conversas com alguns dos interlocutores, eles me falavam que suas bases reflexivas estavam na fronteira mais crítica entre arte e outras disciplinas tais como – antropologia, filosofia, geografia, psicanálise, sociologia, etc. Vale observar que esta amplitude de reflexões e temas delegados ao universo da arte é relativamente recente no âmbito de produção artística.

Diante de tamanha diversidade, revelou-se um panorama artístico amplo que, de certo modo, evidenciou o quanto hoje o acesso aos materiais tecnológicos, trânsitos intensificados de produtos e relações múltiplas dos sujeitos nos possíveis mundos de existência da arte e as produções dos artistas incentivavam inúmeras possibilidades de reflexão e de criação de um diálogo com questões mais ampliadas do envolvimento dos mundos da arte e os conceitos de estético, artístico e simbólico.

A exposição **PERMUTAS** configurou-se como gênero da arte contemporânea que se intensifica pela flexibilização possibilitando diversas interações mais próximas com o público tais como se permitir tocar nos artefatos e em alguns casos, poder levar para casa partes das obras. Alguns anotavam, outras observavam e mais algumas debatiam sobre o que os temas interpelava. Muitas desses artefatos eram efêmeros e com os quais somente naquela ocasião o público poderia ter contato.

Todas as obras expostas na exposição **PERMUTAS** tem um valor excepcional, não valor de mercado, econômico ou de venda, mas va-

lores de teor substancial e qualitativo para que eu optasse para uma análise nesta tese. Mas a situação que relatei acima, do grupo de estudantes com a artista e o artefato produzido por ela, fez com que este modo de interagir ocasionasse dentro do espaço da galeria uma situação extraordinária de comunicação e partilhas numa relação direta, cara a cara. Igualmente a processos ritualizados que renovam transformam e produzem sentidos.

Esta situação peculiar encontrada nesta exposição além de ter chamado atenção naquele momento, assinalou ao movimento que Agier (2011) considera que a interação social nas ruas não tem preocupação com os territórios institucionalizados, ou seja, embora a exposição tenha vínculos institucionais, por ser parte de um projeto de extensão elaborado por mim na UNIFAP, o propósito não era de levantamento da arte contemporânea exposta na cidade de Macapá nem tampouco catalogar artistas e seus estilos nem sequer desenvolver uma curadoria educativa; o objetivo primordial era de aproximação com meu interlocutores sem que a minha presença causasse um desconforto. Assim, além do projeto de extensão funcionar como um meio flexibilizado para nossos encontros serviu para produzir dados para a pesquisa. Assim, pensei em tratar aquela situação extraordinária no espaço da galeria do CLAV/UNIFAP como as que ocorrem no espaço da rua.

A situação extraordinária com que nos deparamos na rua, e no meu caso uma situação extraordinária na galeria de arte onde público, artefatos artísticos e o artista interagiram, oportunizaram acessos a outras formas de envolvimento e de produção de sentidos na vida social. A situação extraordinária se intensificou quando vi o aglomerado de pessoas em frente a um tipo de artefato e que começaram a constituir uma comunidade particular, íntima e, como dito por Agier (idem), uma *comunidade do instante*, especialmente quando em uma instituição cultural aqueles comportamentos observados de longe não correspondiam a um formato que geralmente atribuímos às ins-

tituições com esta proposição. Eu presenciei que o grupo de estudantes e todos que ocupavam a galeria do CLAV/UNIFAP para abertura da exposição, todos estavam densamente envolvidos entre amigos e desconhecidos naquele espaço. A interação não foi mediada por etiquetas ou maneiras certas de se comportar, eles simplesmente criaram um espaço de interação entre a série fotográfica que observavam com o espaço público da galeria.

Nem eu, nem meus companheiros de elaboração do Projeto de Extensão Circuito Poético havíamos previsto uma atividade específica de mediação educativa naquela ocasião. E neste caso a própria artista havia feito esta ação. Embora ela em nenhum momento tentasse explicar a série fotográfica e sim, em tom provocativo, orientou as possíveis respostas por dicas, significa que eram mais do que perguntas e sim estímulos à participação de todos pela ludicidade e curiosidade das pessoas e dos grupos de visitantes.

A exposição na realidade trazia na própria palavra que lhe dava título, permutas, uma intenção de troca, compartilhamentos tanto no que se refere à percepção contemporânea de que a arte é um gênero relacional que se destaca por redes de convívio e reciprocidade e também na mediação entre a academia - entenda-se universidade - e os mundos experienciados por cada artista envolvido na exposição. Isto porque dentro do projeto de extensão os artistas iam permutar experiências de produção artística com os demais acadêmicos do Curso de Licenciatura em Artes Visuais.

Ainda no processo de organização da exposição, quando reuni os colaboradores da pesquisa, fiz a sugestão do nome da mesma que se chamasse **PERMUTAS** e pedi que eles me falassem sobre esta ideia. Um dos meus interlocutores, o Antônio, aquele da performance O Batedor, falou que vê nesta palavra permutas sentimentos de agregar-se. Ele continuou, explicando que “uma exposição ou qualquer outro nome que seja que a arte esteja envolvida o eixo dessa coisa deve ser

sempre o de partilha e trocas, não pode ser diferente”. Outro colaborador da pesquisa interveio e disse:

O interesse é sempre as trocas quando estamos juntos e a partir dessas trocas também se leva em conta a extensão do espaço e do tempo que estamos vivendo, pois `vamos nos` tornando mais e mais conscientes do que estamos fazendo.¹²³

Estas palavras e os sentimentos contidos nas explicações dos interlocutores, ouvidas ainda na ideia inicial do projeto de extensão Circuito Poético se materializam nesta escrita e ao escrever tais palavras também compartilho momentos que vivenciei como pesquisadora na exposição **PERMUTAS** e posso considerar que o nome escolhido não poderia ter sido tão feliz, pois ainda estou nesta atmosfera de trocas, embora provisórias e instáveis, de compreender os sentidos de estar com o outro. São reelaborações criadoras do vivido e da ação coletiva de idas e vindas pelo mundo.

A situação de envolvimento, próxima e tão cativante dos alunos com a artista/professora foi o primeiro motivo que me sensibilizou para a escolha desta série fotográfica: Lembranças Alegóricas bem como o encontro com a artista Flora, quando conversamos sobre sua produção, em momento posterior à exposição. Aquela situação foi recordada por nós duas com muitos risos, sempre em torno da série fotográfica. A série fotográfica orientou praticamente toda a nossa conversa e reforçou a minha escolha por reunir nela várias possibilidades da trajetória, vivência e experiência da artista na Amazônia, expressas naquelas três imagens.

Flora me contou na ocasião da entrevista o quanto gostava de fotografia:

123. Encontro com a interlocutora na praça do coco em frente a cidade de Macapa. Na orla da cidade em frente ao rio Amazonas.

Lembro que escolhi o presente do dia das crianças, uma boneca que vinha com uma máquina fotográfica que funcionava! Eu sabia que queria aquele presente, a máquina fotográfica e, não a boneca (risos).¹²⁴ (ENCONTRO COM A ARTISTA EM NOVEMBRO DE 2014)

Ao perguntar a Flora a sua primeira lembrança que renunciasses seu envolvimento com as artes ela lembra que:

Ainda muito pequena o meu pai era uma espécie de incentivador sabe, quando penso em artes, as minhas companhias para falar e viver todo este universo não vejo outra pessoa que tenha tanta presença em minha vida quando o assunto é arte. Lembro que ele trazia revistinhas e me levava para comprar, andávamos a pé ate a birosca de revistas. Era um passeio longo íamos conversando com as pessoas com aquele sol, mas eu não me importava, era bom estar com ele. Não conversávamos muito, mas era bom o silêncio e a calma do passeio. Eu não tenho como não considerar a presença física do meu pai. Sim, e ainda tinha as nossas conversas em casa, ele me mostrava as imagens do LPs, ficávamos olhando as imagens das revistas, às vezes recortando (risos)! Sim, meu pai foi uma companhia das artes na minha vida (Entrevista dia 15/11/2015)

Quando transcrevi esta fala percebi as pausas, suspiros, voz eufórica e humorada quando Flora falava sobre fotografia. Em uma dessas ocasiões, a fotografia estava aliada às suas lembranças. Entendi que este era um motivo forte para escolher aquela produção fotográfica para a discussão.

Dizendo de outro modo, percebi que as lembranças com o objeto da máquina fotográfica e momentos de captura de imagens estavam presentes em sua trajetória desde a infância e que a aproximaram

124. Encontro com a interlocutora na praça do coco em frente a cidade de Macapá. Na orla da cidade em frente ao rio Amazonas.

deste universo imagético e visual da fotografia. A captura da imagem em momentos distintos do dia que Flora vai em busca de uma luz específica posso considerar que tais ‘aventuras’ revelariam as cores e a intensidade da experiência de viver com o ambiente da Amazônia. Esta percepção será destaque em outro momento do texto. Por enquanto sinalizo esta condição para me arriscar na interpretação de que as compreensões das percepções expressas nos artefatos vão além do que é visto ali na disposição da imagem e me indicaram, ainda, envolvimento com os acontecimentos vivenciados singularmente neste universo.

Flora, calmamente narrou a sua mais longínqua lembrança com a fotografia:

Eu ficava horas com o olho no orifício da máquina fotográfica, escolhendo, procurando, enquadrando, simplesmente olhando as coisas de outro lugar. Era gostoso, parecia que eu podia criar um mundo, só meu e que só eu via. Um mundo que só eu via! (Entrevista dia 15/11/2015)

Assim estes dois motivos: A situação observada na exposição e a relação da artista com a máquina fotográfica desde a sua infância me fizeram ver neste artefato cultural, a imagem, um meio de acessar os saberes e as relações possíveis de entendimentos sobre o ambiente em que estamos imersos.

Na observação do campo onde muitas imagens foram capturadas tanto por mim quanto pelos visitantes, considero que o caráter de imersão reflexiva, especificamente com recurso do uso das imagens surge como concentração emergente no cenário contemporâneo de pesquisa¹²⁵. Pois o fácil acesso e a possibilidade de registro é um fato

125. “Nas últimas duas décadas uma perspectiva que foge à lógica da representação e que, por isso, amplia as possibilidades de lidar com as imagens como seres vivos, nos abre os horizontes da nossa antropologia das e com imagens. Essa é a perspectiva que Etienne Samain traz em seu ensaio “Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman.” As fronteiras entre

além de que atualmente o cenário em que estamos imersos estimula percepções plurais que requerem problematizações e abordagens para uma clareza de metodologias e análises conectadas ao fazer/saber antropológico, bem como os estudos visuais e a produção de imagem. Isso tudo enseja uma reorientação de acesso ao universo complexo das imagens com as realidades sociais situadas que a pesquisa se insere. Infelizmente não é difícil encontrar ainda hoje argumentos que desconfiam do seu uso, argumento atrelado a uma hierarquização e preconceito sobre a relação entre a escrita e a imagem enfatizando que “teorizamos o que vemos” (CHAPLIN, 1994).

Em contraposição a ideia da supremacia da linguagem escrita em detrimento às imagens como um processo de comunicação mais efetivo, Samain (2012) já advertiu que as imagens possuem um maior alcance para outras realidades e, que de outro modo não seria impossível acessar as sensorialidades, subjetividades produzidas em sua trajetória é de certo modo compreender a força de suas relações e as singularidades vividas. A imagem impulsionaria outras estruturas sensoriais do humano. Assim, tomar as imagens de Flora para acessar estes saberes e de fato concordar com o autor quando diz que “não é somente possível como necessário livrar-nos dessa epistemologia da comunicação, que ignora, enquadra e reduz a indizibilidade e a riqueza polissêmica do sensorial humano” (p, 17), resultando numa aproximação dos mundos sociais e da arte desta interlocutora.

História da Arte, imagens e Antropologia foram felizmente abaladas. Na virada cognitiva visual da qual participamos, essas ciências — Antropologia e História da Arte — outrora distintas, vão redescobrimo a natureza e os horizontes de seus próprios começos. Neste ensaio, o autor retrança algumas das etapas de sua própria descoberta e exploração das relações entre antropologia, imagens e arte, remetendo às importantes contribuições de Gregory Bateson, Claude Lévi-Strauss, Alfred Gell, Hans Belting, William J. T. Mitchell. Abre, em seguida, um novo espaço crítico, que conduz à obra humanística de Georges Didi-Huberman, quando, na linhagem de Aby Warburg e de Walter Benjamin, esse filósofo e historiador da arte trata de situar as imagens e o saber visual como sendo um campo privilegiado de questionamentos sobre nossa história, apelos e gritos para tomar posição em nome do porvir de nosso planeta.” Ver: <https://cadernosaa.revues.org/770> - acesso em 28/12/2016

Assim, entendo que as imagens envolvem uma diversidade de sentidos vivenciados pelo sujeito, evocando a dinâmica cultural do vivido, sobretudo quando se deseja conhecer e ter acesso por uma “poética social” (HERZFELD, 2014 p. 78) a dinâmica da vida singularizada dos sujeitos.

Compreender a poética social é não ver tão somente o óbvio ou o aparente e, embora atrelado ao real, é um movimento em processo contínuo do rico jogo de múltiplas histórias em processo intensivo e relacional entre vida, cotidiano, experiência e produção de sentidos.

Falar de imagens implica uma conexão com grande carga de posicionamentos e ideias, pois elas como fenômenos são “portadoras de pensamentos e como tal nos fazem pensar” (SAMAIN, 2012, p. 14). Diz ainda o autor que além de dados serem referenciais que nos ajudam a pensar por este motivo mesmo não deveriam ser negligenciados no exercício acadêmico científico ou tratados como meros instrumentos de ilustração do texto. Tourinho e Martins (2011) explicam esta relação e que pesquisadores ou não pesquisadores são a todo o momento interpelados por imagens uma vez que:

Estamos saturados por monitores, painéis e telas de diferentes tamanhos, em que as imagens e objetos atraem e repelem olhares, cobram e desviam atenção. Nosso trabalho também está sendo mediado por estes aparatos imagéticos que exigem, cada vez mais, tempo e habilidade aguçada para interpretação e negociação. (p. 52)

A operacionalização do uso das imagens se encontra nas presenças incompletas que insinuam e conseguem “aprofundar a distância com a realidade que investiga, mas sem jamais negá-la, sem jamais romper o fio que a conecta” (ENTLER, 2012, p. 136). Olhar para as produções estéticas e artísticas nesta proposição de que elas como imagens fenômenos são apropriações da ação humana, realidades tangíveis e intangíveis, concretas e simbólicas, artefatos e sentidos re-

sultantes da percepção, experiência e vivência dos sujeitos em sua trajetória de vida, leva à conclusão que as imagens possuem referenciais de espaços-tempo amplificados pela memória e a trajetória de vida.

Portanto, esta breve discussão sobre imagens serviu para advertir que as imagens tanto como uso metodológico ou como artefatos artísticos, respectivamente, não são compreendidas por essas novas condições tecnológicas apenas como ilustração, e que a ação artística da captura da imagem é uma facilidade técnica. Trata-se de uma nova configuração epistêmica articulada entre a antropologia visual e os estudos visuais¹²⁶.

As conversas e os encontros que eu tive com Flora foram momentos maravilhosos. Recordo que em um desses momentos levei ocasionalmente algumas fotografias impressas capturadas por mim na abertura da exposição e mostrei a Flora. A produção de Flora, Lembranças Alegóricas estava em meio a tantas outras, evidentemente. Dispostas numa mesa, elas estavam ali com acesso fácil. Flora pegou as fotos e sorrindo relembrou aquele momento fornecendo-me, ainda, outras informações:

Eu pedi para que os meus alunos fossem a exposição, mas não imaginei que fossem tantos (risos). Eles gostaram muito dessa série de imagens, eu gosto muito delas. Fiz este trabalho quando estava realizando meu Trabalho de Conclusão de Curso. Queria fazer umas experimentações com fotografia. Algo não convencional, sabe? Nem óbvio demais. Lembro desse dia, fui com um amigo em pleno meio dia na avenida do samba. Sabes que este horário não é muito propício para tirar fotografias, mas eu estava determinada para experimentar. Passava sempre por lá quando ia levar o

126. O termo Estudos Visuais é destacado por Campos (2011) para identificar a esfera de estudos uma vez que há desentendimentos sobre o protagonismo da imagem nas pesquisas. O autor explica que “Os Estudos Visuais à semelhança dos estudos culturais, onde normalmente são incorporados, correspondem a um conjunto de abordagens multi e interdisciplinares que, em comum, possuem unicamente seu objeto a imagem, a visão e a visualidade”. (p. 21)

almoço para minha mãe. Por muito tempo ela trabalhou como costureira nos barracões do sambódromo, aqueles enormes na avenida mesmo do samba: A Ivaldo Veras. Aquele espaço sempre me chamou muito atenção. Quando era o período de carnaval, aí nem se fala o quanto impressionada eu ficava. O tamanho dos carros alegóricos e as fantasias todas espalhadas pela avenida, jogadas no chão. Tudo espalhado e, quem quisesse poderia pegar as fantasias. Os carros enormes, todos decorados, ficam ali esperando o tempo fazer o processo de desgastes. Chuva, sol, sereno... Era tudo tão chamativo, tão impressionante e tão bonito!¹²⁷ (ENCONTRO COM A ARTISTA EM NOVEMBRO DE 2014)

A lembrança e a percepção do desgaste parecem remeter ao período que Flora via os barracões do carnaval e os adereços para o desfile quando ia levar o almoço para sua mãe, no passado. Esta experiência de olhar e perceber toda a deterioração sofrida por aquele material ou a sensibilização pelo aspecto de desgastes foi na minha compreensão que aquela situação expressou onde a experiência de estar em meio ao abandono dos carros alegóricos na avenida do samba se completa ao transformar-se numa forma de expressão (TURNER, p.164). A cor sépia, toma toda a superfície das imagens e ao mesmo tempo insinua um tom de velho evocando de algum modo a condição de brilho e *glamour*.

Em outro momento Flora destaca que foi muito tocada por esta situação que envolvia o carnaval. Mais uma vez, recordando, ela diz:

Minha mãe trabalhou na cidade do samba, ela era costureira e eu ia sempre deixar o almoço dela no trabalho. Ficava vendo o trabalho dela como costureira e o trabalho que dá a confecção de uma fantasia. Também ficava prestando atenção por horas à confecção dos carros alegóricos, eram

127. Encontro com a interlocutora na praça do coco em frente a cidade de Macapá. Na orla da cidade em frente ao rio Amazonas.

enormes e montar aquilo tudo era uma correria sem fim. E quando vai se aproximando do carnaval aí e que aumenta a pressão. No período do carnaval mesmo, do desfile é uma beleza e ninguém sabe o trabalho que dá. Vi minha mãe chegando cansada, às vezes sem dormir direito. Lembro que ela chegou a passar quase 48 horas sem dormir, só dando umas pescadas de leve na cadeira do meu quarto. Mas, o que mais me comovia era no dia seguinte do desfile no sambódromo, era que tudo ia passar tão depressa. As fantasias todas espalhadas, jogadas mesmo nos terrenos baldios. Às vezes tinham fantasias inteiras, jogadas. Em segundos eram lixo! A Avenida Ivaldo Veras ficava tomada por tanto brilho e eu em vez de me incomodar me comovia com aquilo, achava lindo aquilo era de uma beleza impressionante! (ENCONTRO COM A ARTISTA EM NOVEMBRO DE 2014)

O depoimento acima parece contraditório quando falamos ou lembramos do carnaval e a própria Flora, embora considerando que o momento “no período do carnaval mesmo, do desfile é uma beleza”. Em vez de irritar-se com o amontoado de lixo que após o desfile se forma na avenida do samba, Flora se vê atraída. Explico em outras palavras: é corriqueiro que todos se incomodem com o descarte do material utilizado no período do carnaval. Há reclamações e protestos sobre como as agremiações que patrocinam o evento conduzem o momento pós-desfile. Para muitos, estas instituições deveriam ter mais responsabilidade sobre este rejeito. Flora, ao contrário de tal posicionamento que considera incômodo o lixo na avenida do samba, vê nesta disposição de lixo, algo que lhe impulsiona a criação. É pertinente considerar que a experiência de cada pessoa está interligada às mais diversas circunstâncias da trajetória de vida e que, portanto, lhe garante uma interpretação singular do vivido. É preciso, contudo, ter em perspectiva que as experiências que Flora viveu com aquele lugar, na minha interpretação, marcam e expressam naquelas imagens a poesia do social, das subjetividades e das temporalidades envolvidas,

sem deixar de provocar e problematizar os desassossegos vividos pela população amapaense quando o período do carnavalesco termina.

Assim, quando vi aquele material com as imagens não tive dúvidas de que aquele artefato e a situação observada tinham conexões importantes para compreender as narrativas expressas de trajetória sensível daquela artista. O fato de que a imagem expressa sensorialidades e pensamentos vieram à tona, justamente por sua dimensão visual contraditória, contrastantes e ambíguas das disposições da imagética da Amazônia. Lugar expressivamente verde e com a natureza em abundância como ficará claro nas próximas reflexões.

5.2 TRAVESSIAS REFLEXIVAS DO OLHAR: IMAGENS E A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL DE VIVER NA AMAZÔNIA

Após visitar a exposição **PERMUTAS** por três vezes e ler e reler a transcrição da fala da artista visual, sua fala no momento da conversa com os acadêmicos do CLAV/UNIFAP, no encontro realizado no mês de setembro em 2014, quando ela tratava do espaço e do tempo da captura da imagem para a produção do tríptico fotográfico, a artista se referiu àquele conjunto de imagens como uma composição relacionada à cidade de Macapá no período do carnaval. Aparentemente a imagem, representação e identificação, não fazia nenhuma menção ao período carnavalesco vivido com muita ansiedade e esperado por muitos. Ela me confessou que:

Olha Silvia, mesmo que a fotografia para muitos tenha uma preocupação com o estético ou o que a fotografia quer dizer, sofri muito na UNIFAP com estas noias de que a fotografia tem normas, formas e ideias específicas. Ou seja, uma regra por excelência para representar esta linguagem. Eu fiz estas imagens do jeito que eu quis, me dei o luxo de não me preocupar com isso nem seguir as regras, juro, não me preocupei em nenhum momento com isso. O que fiz foi sentir e criar possibilidades visuais para compor uma imagem. Pode-se chamar uma proporção sensível, senso-

rial, estética ou de estesia ou sei lá mais o quê, mas eu não pensei em nada disso – insiste a minha interlocutora - Só sei que aquele ambiente da avenida do samba após o carnaval,... era só depois dos desfiles com tudo jogado pela rua que sempre foi provocativo.¹²⁸ (ENCONTRO COM A ARTISTA EM NOVEMBRO DE 2014)

A ideia de regras, posturas e técnicas aparece evidente na fala de Flora. Ela aponta para uma discussão ampliada sobre as maneiras pelas quais a organização dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais vem se consolidando ao longo do tempo da educação brasileira. O enfoque demasiadamente técnico e histórico, penso, interfere e aprisiona outras formas de perceber e produzir realidades. Esta compreensão fica clara na consideração feita pela interlocutora:

Nunca tive também uma preocupação em apontar, sugerir uma discussão sobre o lixo que se forma nas ruas, após os desfiles das escolas de samba no carnaval no sambódromo. Eu fiz esta imagem porque aquele lugar me provocava e me seduzia de algum jeito, eu passava por lá e ficava por horas olhando, olhando, olhando. E dizia assim pra mim: vou fazer um trabalho com isso, não sei o que, mas vou. Esta ideia ficou mais ou menos na minha cabeça por um ano. Esqueci o que estava falando... sim a criação das imagens não foi algo para dizer o que era, foi uma percepção um olhar, assim,- Flora aponta para as imagens impressas como está aí nas imagens, não sei explicar (Flora sorri meio envergonhada), acho que é isso. (volta a sorrir timidamente). (ENCONTRO COM A ARTISTA EM NOVEMBRO DE 2014).

Neste depoimento observei que mesmo que Flora não comente a sua formação em artes visuais, ela desconsidera toda uma instrução,

128. Encontro com a interlocutora na praça do coco em frente a cidade de Macapá. Na orla da cidade em frente ao rio Amazonas.

como fica claro e se complementa no depoimento abaixo que a sua produção artística tem muito mais a ver com a maturidade ou talvez uma consciência da experiência vivida com aquele espaço. Esta consciência não quer dizer que o sujeito conhece e classifica historicamente sua vivência, referências ou impressões em determinado tempo e lugar, mas o fortalecimento de outras percepções sobre o mundo e sobretudo sobre a noção de experiência¹²⁹.

Em outro momento da entrevista, Flora é contundente quando se posiciona a respeito da sua produção fotográfica não ter nada a ver com questões polêmicas que indiquem discussões com o social. Para ela:

A minha produção, está aí - aponta para as imagens lembranças alegóricas - ela, não está atrelada a nenhuma corrente crítica ou de consciência com o social, é só olhar para as imagens! (pausa). Em nenhum momento eu não pensei em discutir, denunciar ou evidenciar a beleza do carnaval, tipo do lixo ao lixo (risos) e nem sequer demonstrar a sujeira e o des-caso que aquelas fantasias, jogadas como lixo, pelas pessoas que brincam o carnaval na cidade fazem com o espaço da rua. Nunca imaginei que a avenida do samba era uma área de depósitos e lixões, mesmo sabendo que esta atitude provocou um lugar que parece um lixão a céu aberto, mas também envolve um monte de coisa. Entre esse monte de coisa, acho que a questão do meio ambiente e a mais forte.¹³⁰ (ENCONTRO COM A ARTISTA EM NOVEMBRO DE 2014)

129. Atribuo à discussão empenhada por Dawsey (2013) sobre a ideia de experiência. Ao tecer aproximações reflexivas entre Turner e Benjamim, o autor atribui estas conexões as explicações para considerarmos a experiência como processos que implicam em grandes transformações individuais e coletivas. <http://www.periodicos.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50264/54377> - Acesso em 14/10/2016.

130. Encontro com a interlocutora na praça do coco em frente a cidade de Macapá. Na orla da cidade em frente ao rio Amazonas.

Embora Flora afirme que suas produções artísticas não estejam atreladas diretamente aos acontecimentos específicos do lugar em que as imagens foram capturadas, ou seja, o descarte das fantasias e carros alegóricos jogados após o desfile de carnaval na cidade do samba, ao permanecerem por dias, meses nos terrenos próximos ao evento, quando se tornam lixos, não há como desconsiderar o fato de que a dimensão do meio ambiente tem hoje um impacto substantivo na vida e nas relações sociais dos sujeitos com as cidades, especialmente em uma cidade da Amazônia. Ademais, quando a cidade, como é o caso de Macapá, em sua visibilidade discursiva e turística tem como referência a distinção em relação aos outros estados da região Norte, justamente por possuir a certificação da sua área ambiental de maior e melhor conservação e preservação do meio ambiente dos estados brasileiros.

Numa disposição aparentemente contraditória Flora não nega a correspondência da sua produção com o meio ambiente e admite que é possível que sua produção artística tenha um caráter de provocar reflexões sobre o meio ambiente. Na mesma entrevista ela diz que:

Elaborar uma composição de arte não é congelar o tempo e o espaço, mas colocar toda uma impressão que eu acredito ser ideal para provocar a minha alma. Eu acho que as minhas produções têm um pouco disso. Olhando as três imagens de Lembranças Alegóricas eu posso sentir isso, minha compreensão sobre o lixo produzido pelo carnaval, mas não é denúncia, não é revolta nem também quero conscientizar ninguém sobre isso! Como de ter respeito, amar e se relacionar com o meio ambiente, é meio piegas. Mas a partir das imagens eu também posso falar do meio ambiente, mas o quê? Eu não sei. (ENCONTRO COM A ARTISTA EM NOVEMBRO DE 2014)

Neste sentido Flora diz que a imagem foi capturada em meio a rua e a composição revela a preocupação com o meio ambiente, para ela:

Mesmo sendo nascida e criada em Macapá nunca questioneei se a região, e ainda mais se os desenhos e as fotografias que capturo, têm influência nas minhas produções. Mas de um tempo para cá o contato com o lambe nas ruas e o grafite, especialmente no contato com a cidade e com as pessoas, esta relação tão próxima vem me dando outras orientações em relação à questão do meio ambiente. (ENCONTRO COM A ARTISTA EM NO- VEMBRO DE 2014)

Nesta fala ela deixa claro este posicionamento:

Não tinha a intenção de condenar ou denunciar aquela situação, só acreditava que aquele lugar, aquele material e aquela atmosfera do lugar me inspirava me sacudia a percepção e eu queria registrar de algum modo. Foi aí que decidi fotografar e compor uma cena para remeter a minha forma de olhar o mundo e com isso a fotografia foi a melhor forma que encontrei para evidenciar aquela situação e a sensação que eu sentia ao me encontrar com o material produzido após as festas de carnaval na cidade.¹³¹

De modo que este assunto tem expressividade na vida dos sujeitos que aqui residem e também na discussão que a produção artística de Flora suscitou na exposição **PERMUTAS** quando o grupo de estudantes foi atraído para aquele artefato. Falo dessa atração pelo tríptico devido ao fato de que eles não pararam da mesma forma frente aos outros artefatos que a artista também expôs na exposição . Em frente ao tríptico, ao se manifestarem por entender e saber o que era aquilo, sem dúvida alguma a imagem de algum modo os impactou e eu pude considerar a situação como uma *comunidade do instante*, como definida por Agier. (2011)

131. Encontro com a interlocutora na praça do coco em frente a cidade de Macapá. Na orla da cidade em frente ao rio Amazonas.

Em nosso encontro Flora destaca “que a vida na Amazônia tem uma relação forte com a coisa do meio ambiente e ver os carros e as fantasias alegóricas do carnaval como lixo é no mínimo vergonhoso”. Em se tratando deste ambiente ela lembra que:

Quando eu morei perto do centro em uma casa muito grande minha brincadeira favorita era buscar sombras e luzes. O quintal era cheio de árvores e o meu quarto tinha três janelas. Eu podia ter companhia do tempo e ele era a minha companhia e eu o tinha só pra mim. Lembro-me que quase todas as tardes em baixo daquelas árvores, quando o sol já vai embora, eu ouvia meu avô tocando violino.” (ENCONTRO COM A ARTISTA EM NOVEMBRO DE 2014)

Às tardes na cidade de Macapá o pôr do sol em um tom fechado de cores terrosas confunde o dia e a noite, quando os pássaros em revoada se recolhem, o silêncio acompanha melancolicamente o fim do dia. Esta descrição vem apontar o tom sépia das tardes embaixo das árvores e as lembranças de Flora com relação a sua casa e a chegada do seu avô e entre a cor pálida da imagem e as lembranças daqueles momentos parecem insinuar uma saudade melancólica e não a alegria infinita do carnaval.

Considera-se o meio ambiente um tema importante em qualquer cidade, especialmente quando esta cidade se glorifica que tem a sua área com maior preservação e conservação ambiental da Região Norte do Brasil¹³². Entretanto, voltando à compreensão de Flora e a sua produ-

132. Antes de acreditarmos que a palavra preservação e conservação são sinônimas devemos ter em perspectivas que quando se fala em preservação de uma determinada área, este deve ser entendido como aquela área que não poderá sofrer qualquer tipo de alteração antrópica, ou seja, a área estará em regime de proteção integral. Quando se tratar em conservação, este deve ser entendido como uma determinada área que será reservada a um regime especial de proteção diferente da anterior, neste caso já poderá haver intervenção antrópica, desde que seja de forma sustentável. De acordo dados do Atlas das Unidades de Conservação do Estado do Amapá, cerca de 62% do território do Estado do Amapá está sob regime especial de proteção exclusivas de unidades de conservação. No total são 19 unidades de conservação, que totalizam 8.798.040,31 hectares, 12 das quais são federais, 5 estaduais e 2 mu-

ção artística, na minha observação as imagens produzidas por ela revelam uma contradição com o que é esperado para o carnaval, como dito anteriormente, e, por outro lado, não remete à atmosfera da Amazônia.

Penso que tais perspectivas da artista levam a acreditar que este entendimento perceptivo sobre o tríptico leva em conta o processo cultural no qual estamos imersos na cidade. A artista intensifica e clarifica esta relação sugerindo as referências pessoais de quem a observa. Para a artista esse seria o ponto central de sua discussão com respeito àquelas três imagens para provocar a reflexão nas pessoas que moram e visitam a exposição.

Penso e percebo que as imagens ali dispostas em três momentos não congelam o tempo do descarte do material após a realização das festas carnavalescas no sambódromo, ou somente como restos, lixos, pois se as olhássemos separadamente esta condição seria a que mais se destacaria e por conta disto olhar as imagens em seu conjunto narrativo estimularia uma discussão ampliada das imagens. Acrescento as suas considerações de saber onde a imagem foi capturada, seu contexto e sua produção. A imagem tem uma relevância para a comunicação das ideias, dos sentimentos e das conexões possíveis. Contrário a este movimento, acredito que os artefatos simbólicos não percebidos apenas pela estrutura técnica e formalista além de imporem condições especiais aos sujeitos que olham faz com que as ações artísticas se vinculem a temas e estilos determinantes, como é o caso de regionalismos ou identidade, excluindo as experiências e toda uma construção de sentidos culturais que agregam a produção artística.

nicipais. São 8 unidades de proteção integral e 11 de uso sustentável, as primeiras ocupando quase 60% do total da área protegida. No entanto o Amapá não é o Estado mais protegido da Federação somente com as unidades de conservação, quando somado as terras indígenas, que abrange uma área total de 1.183.498,31 hectares, somasse mais 8,29% aos 62% já mencionado, assim o estado passa a corresponder com 69,89% da área total sob regime de proteção especial. Cabe salientar que as áreas indígenas não se enquadram em unidades de conservação, mas desempenham um papel importante na proteção dos recursos naturais. Informações acessadas no site: <http://www.logicambiental.com.br/ucs/> em 15/09/2016

Embora a técnica de manipulação de imagens fosse expressiva e fascinante no processo de criação, os participantes daquela atividade junto com a artista, na universidade, queriam falar sobre as problemáticas enfrentadas pela cidade. Visto que a artista teria mencionado que o local de captura da imagem foi na av. Evaldo Veras, ou, como a conhecemos, a Avenida do Samba, este local na realidade é um complexo arquitetônico que geograficamente identifica o lado sul e norte da cidade de Macapá¹³³. Para as pessoas que moram e alguns que visitam a cidade este lugar é conhecido como o meio do mundo. Um lugar onde se pode estar, ao mesmo tempo, tanto no hemisfério norte quanto no hemisfério sul do planeta. Na Avenida Evaldo Veras encontram-se os quatro barracões da escola de samba, o sambódromo - palco de desfile das escolas de samba, e nele a Escola Sambódromo de Artes Populares¹³⁴, um ambiente no estilo arquitetônico indígena chamado Panela do Amapá¹³⁵, para shows regionais, o campo de futebol Milton Correa, mais conhecido com Zerão, o prédio Marco Zero do Equador e um pátio onde são realizados quase sempre shows mais populares. Embora este espaço não tenha nenhuma estrutura, pois não tem sequer pavimentação, as pessoas o ocupam com jogos informais como a pelada, instruções de condução de automóvel e outras atividades de lazer. Este espaço vazio, apesar de ser ocupado pela comunidade do entorno, não atende as dimensões de sociabilidade da cidade, diferenciando-se dos prédios que marcam o patrimônio e identificam a cidade, ainda que a própria população o ocupe em condições desfavoráveis, pois as inúmeras tentativas para estruturar o espaço, por processos de estudos, elaborações do impacto social

133. Em 2011 este local foi homenageado pelos correios para a utilização de um selo comemorativo. O selo evidenciou a verticalidade do Monumento do Marco Zero.

134. Fica no Sambódromo da cidade, onde acontecem os desfiles das escolas de samba, blocos, festivais e shows. Fora dessa época, abriga a Escola de Artes Populares do Amapá, com cursos valorizando a cultura popular.

135. Espaço gastronômico criado para atender a turistas. Valoriza a gastronomia regional com temperos exóticos.

e ambiental nunca atendeu a esta área. Este grande complexo articula percepções e vivências com a cidade. Semelhante a um obelisco se encontra o prédio Marco Zero do Equador que é um símbolo turístico da cidade¹³⁶. É possível identificar e demarcar a cidade neste prédio, pois ele se situa justamente na linha imaginária do Equador.

Em relação à técnica fotográfica utilizada pela artista, a manipulação da imagem é evidente. Além de que no local incide muita luz, ela escolheu o horário de meio dia justamente para reter a luz em sua fluidez e neutralizar ao máximo um ambiente imaginado, conforme dito anteriormente, um ambiente fantástico da visualidade Amazônica. A consideração da luz é um ponto importante para a reflexão e análise nesta pesquisa quando se considera que as trajetórias socio-culturais podem estar expressas nas produções estéticas como narrativas da própria vida, experiência e sensações singulares dos sujeitos. Mudanças de cores, iluminação e incorporação de texturas na imagem também são motivos para a discussão. Dentre esta diversidade revelada pela artista na manipulação da imagem, o elemento luz foi o que mais teve destaque. Como a luz é um dos subsídios perceptivos primordiais para a realização da fotografia, dando-lhe uma teatralidade cenográfica, a luz que percebíamos naquelas imagens enunciavam percepções estéticas diferenciadas sobre a estrutura e os elementos a que estamos acostumados, tradicionalmente, a entender como visualidade amazônica. Dentre os elementos formadores e promotores dessa visualidade amazônica, destacamos o gosto pela simetria, paisagem, mágica, função fantástica e caráter transcendental (LOUREIRO, 1995. p. 117). Embora não querendo tecer considerações estéticas formalistas que balizam tais visualidades, estes elementos vêm inspirar minhas reflexões relacionadas à edição da imagem realizada

136. Um dos pontos turísticos mais importantes da cidade é o Monumento do Marco Zero do Equador, um obelisco com 30 m de altura, com uma abertura no alto. Durante os equinócios (entre os meses de março e setembro), ao entrar a luz do sol, um feixe de luz é projetado exatamente onde cai a linha do Equador. Um fenômeno interessante e diferente, que pode ser assistido todos os anos.

pela artista. Tal postura para além de uma manipulação técnica possível sugere a percepção e referências da experiência da artista com a luz do lugar. E para tanto entender sua produção com uma narrativa de experiência talvez indique uma relação não só formalista quando produzimos simbolicamente as nossas referências estéticas.

O tom sépia atrelado às lembranças e à memória dos passeios com familiares nas tardes na Amazônia guardam certa referência com as luzes e o tempo da espera, a ausência de pessoas incide numa percepção melancólica do tempo. Tudo passa tão depressa quando o assunto é o tempo, o tempo do carnaval na série Lembranças alegóricas.

Penso que seja nas relações da sua trajetória cultural com o lugar que estas referências, identificações, se organizam para falar dos acontecimentos vivenciados pelos sujeitos. Insisto que o tom sépia predominante em toda a extensão da composição fotográfica e das imagens contrastava com os elementos da visualidade amazônica.

Mexer, remexer, modificar e manipular uma fotografia é uma ferramenta que oportuniza a criação, fazendo desse momento um recorte sobre como a obra artística pode ser uma narrativa de sua experiência e que pode convergir para as vivências socioculturais de quem captura, enquadra e escolhe determinadas formas para tornar visível a sua percepção.

O gosto e a relação que a artista tem pela linguagem fotográfica é uma relação e que foi sendo aprimorada no CLAV/UNIFAP. Inclusive, rendendo uma discussão sobre a área de fotografia contemporânea amapaense. Porém, ela diz que sua relação com este instrumento foi desde sempre!¹³⁷. Ela lembra que ainda muito criança pediu uma boneca de presente no dia das crianças, justamente porque esta boneca vinha com uma máquina fotográfica. Para ela este momento foi muito significativo, pois eram momentos de pura concentração e exploração do seu entorno. A artista, em outra oportunidade, me contou

137. Entrevista realizada com a artista em 2014

de sua relação com as histórias do lugar, dos contos da Amazônia e as histórias dos personagens da rua onde morava. Neste sentido, retorno à condição da relação do homem com o espaço, sobretudo quando este espaço tem forte apelo ao bem conviver com a natureza. A percepção sobre a relação do homem com o meio ambiente, quando se refere à Amazônia, parece que é eternizada e tomada como a única referência para a cidade. Nas imagens destacadas pela artista visual ela revela outra relação com natureza e embora poetizada ela mostra outras referências de costumes e de relação com este ambiente. Contrariando em muitos aspectos o que geralmente é contado, imaginado e visualmente registrado por alguns artistas e pensadores, em sua diversidade, quando se referem à Amazônia¹³⁸. Isto faz com que haja uma forma adequada, melhor e por vezes idealizada de lidar com este bem comum.

Foi, portanto, a partir do campo que comecei a destacar certos aspectos que sinalizavam uma discussão dessa região neste trabalho, tais como sentimento de pertencimento, migração, cidade, identificação com o lugar, entre outros. Advirto que estes aspectos não tinham sido pensados quando me propus a pesquisar estes artistas nem quando solicitei deles expor algo nesta atividade de extensão. Apenas solicitei que trouxessem trabalhos significativos para eles e que tinham sido produzidos recentemente. Ou seja, eu não fazia a ideia dos temas e discussões que aquelas produções iriam apresentar. O que eu estava convencida era de que as experiências desses sujeitos, em conformidade com as vivências socioculturais “tensamente os realizam enquanto pessoas”. (KOFES, 2001, p. 13).

Os momentos que destaquei de observação, notação de sensações no meu diário escrito e visual da exposição, bem como a visita sozi-

138. É comum atribuírem que a região amazônica é a salvação do planeta por sua diversidade e embelezamento em relação à natureza. No livro *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* Paes Loureiro (1995) faz um mergulho nesta produção imagética que ainda é pauta de reportagens, percepções e estereótipos sobre o lugar.

nha, a participação no diálogo dos artistas com os acadêmicos de artes visuais do CLAV/UNIFAP e nos nossos encontros individuais, foram situações que me levaram a me colocar diante da questão de tese: em que medida as experiências da artista expressam em suas produções as narrativas de sua trajetória? As aproximações com os dados produzidos eram de certo modo solitárias, introspectivas e reflexivas. Os momentos tanto da abertura da exposição quanto da organização do evento em si, foram instantes de grande envolvimento com os artistas. Passei horas observando suas colocações, posicionamentos e entendimentos sobre a arte e a vida. Estes momentos proporcionados por atitudes de intimidade e observação, notação, reflexão, questionamentos e etc.. Atitudes de um pesquisador mergulhado em seu campo. As posturas, tanto como organizadora quanto pesquisadora, exigem além do mergulho no ambiente em que está ocorrendo a situação, envolvimento com a quietude, distanciamento e pensamento com o campo.

Para a artista, fotografar e manipular a imagem no computador para depois expor ao público é uma maneira por meio da qual:

Eu dou um tratamento estético suavizado na fotografia, mas contrastante entre luz e sombra para problematizar a situação de descarte e lixo que os carros alegóricos e fantasias são tratados pelos brincantes do carnaval e que depois do desfile são jogadas pelo chão e se amontoam na cidade.
(ENCONTRO COM A ARTISTA EM NOVEMBRO DE 2014)

Pode-se perceber que a condição de suavidade acompanha Flora em toda a sua trajetória, nas conversas com seu pai e seu avô, sempre como momentos que instigam a lembrança num jogo entre passado e presente, ausência e presença e, por fim, melancolia e completude.

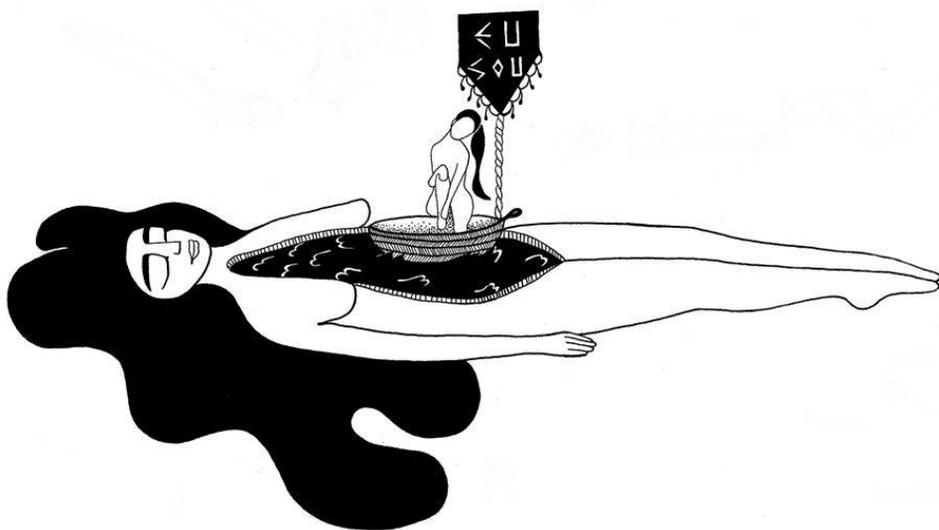
Por fim, reitero a afirmativa que artistas produzem para além da proposta embelezadora e anunciavam o social, ampliando a percepção e o debate sobre o social. Considero que as subjetividades são

acionadas e produzem novos sentidos que são expressos como participação política de outra ordem, onde o diálogo e a diversidade de percepção e opinião podem ser confrontados de modo que possam ser penetrados pelas singularidades da vida individual e coletiva, provocando agenciamentos e potência expressiva para constituir novo “sujeito epistêmico”¹³⁹.

A emergência, portanto, dessa orientação é mergulhar na diversidade de sentidos, entrelaçando a experiência estética vivida pelos jovens artistas e o público, como frequentadores da rua. A pesquisa compreende que a produção inventiva de saberes, conforme eu destaco e percebo as intervenções e as ações artísticas articulam novos idiomas em consonância a uma política poética, mas que acima de tudo possa intervir e transformar as relações dos sujeitos em contínuas percepções de si, do outro e do lugar.

Quem sabe assim, ao tentar compreender os sentidos da interação artística nos espaços urbanos, se possa chegar a outros lugares, ainda que desconhecidos, mas lugares que nos possibilitem experimentar outros percursos sejam estes de fazer pesquisa, de fazer a cidade e de fazer a si próprio, descobrindo e vivenciando os prazeres, conflitos e aprendizagens que a experiência de estar no mundo proporciona.

139. Cardoso de oliveira Roberto (2006, p.42) trata do sujeito epistêmico.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A ciência não corresponde a um mundo a descrever,
ela corresponde a um mundo a construir.*

— GASTON BACHELARD

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo de investigação, percebi ao longo do processo que muitas das reflexões aqui apresentadas estão longe de se esgotar. A problemática da vida urbana, a compreensão da ação artística e a experiência dos sujeitos em sua trajetória de vida, aspectos relevantes para o eixo da discussão, me pareceu um desafio permanente e inesgotável. E em certa medida, permanece. Uma vez que, as produções e ações artísticas que acompanhei durante o período de dois anos na cidade de Macapá, onde realizei a pesquisa de campo, narravam acontecimentos, fatos, sensações e percepções sobre o lugar. E continuam a ocupar e a fazer a cidade numa biografia particular e que faz com que os sujeitos problematizem e vivam o espaço e tempo em temporalidades com a poética social.

Esta constatação se tornou evidente ao escrever e sentir estas considerações finais. Acredito que para muitos é evidente, pois as dimensões artísticas e simbólicas sempre alocaram na dimensão artística uma força social. Na minha compreensão a esta evidência passava ou transpassava pela ação dos sujeitos, ou seja, as suas experiências com o lugar levando em conta suas sensibilidades sensoriais e sua relação social como sujeitos praticantes que vivem e fazem a dinâmica da vida social. Embora os artistas, meus interlocutores, tivessem empregos como professores de artes visuais, as suas vidas giraram quase

sempre entorno das ações artísticas e da participação efervescente da rua. Sendo eles artistas visuais, *performers*, grafiteiros, fotógrafos e artistas circenses a produção estética sem sombra de dúvida era o que os movia. De modo que foi partindo da suspeita de que as experiências na trajetória de vida impactam as produções artísticas no sentido de que as tramas subjetivas de narrativas que precisam ser não só decifradas, mas que convoquem a interpretação “das inesperadas curvas e contracurvas que pautam a imprevisibilidade das trajetórias de vida” (MACHADO PAIS e SOUZA, 2016, p. 226).

Assim, procurei ouvir e me sensibilizar com as histórias e trajetórias de onze artistas que me levaram a compreender que as produções artísticas são narrativas da existência com o lugar, com a paisagem do lugar e, acima de tudo, das interações vivenciadas no cotidiano. As produções artísticas não queriam apenas apresentar ou dar visibilidade ao lugar, mas através de uma construção da paisagem poética do social, onde os cidadãos de algum modo pudessem participar e se envolver, mesmo que alguns desses envolvimento fossem na ordem do incômodo ou do distanciamento das produções estéticas, todos ritualisticamente compartilhavam ideias, sentimentos e experiências. Relembro resumidamente que alguns desses sentimentos ambivalentes ficaram claros nas quatro ações que acompanhei de perto: **O Batedor** quando tomou a rua São José no centro comercial da cidade de Macapá, sendo o Herói da Amazônia ou o Homem açai, sua presença provocou e convidou a todos a caminhar pela cidade tão familiar e viver uma experiência no espaço urbano. A exposição instalativa **Estante do (in)visível**, dentro de um barco além de provocar simpatia por ser um objeto com grande identificação local, os visitantes ao entrar neste espaço, os sentimentos automaticamente se modificavam, por ter nas instalações dispostas no seu interior muitas questões que ainda são pouco debatidas e por que não dizer, conforme o nome da exposição instalativa, ainda invisível, como o caso do feminicídio das mulheres ribeirinhas, o descaso com acidentes fluviais, a pirataria,

entre outros. **Os grafites e Pinturas** de vermelho também não passaram despercebidos, chegando inclusive um deles a ser apagado logo no outro dia que a artista inscreveu suas percepções no muro da cidade. As três imagens da exposição **Lembranças Alegóricas** que impactou os visitantes de uma exposição com sutileza e poesia dos incômodos ou dos encantamentos que um período do carnaval proporciona aos cidadãos de algum modo suspendeu a discussão sobre técnica e conteúdo, dando às imagens um poder de agência que extrapola a percepção de arte e vai ao encontro de que a produção de sentidos é parte da condição humana. Estas ações, portanto, produziram *comunidades do instante*, cada uma a seu tempo e lugar sem determinar formas especializadas de lidar e compreender os mundos da arte. Neste entendimento segui a orientação de Machado Pais e Souza (2016) quando considera que toda conduta humana é de natureza simbólica. Para ele:

No universo simbólico encontramos um campo fértil de interpretação do mundo social. O esforço interpretativo, ou melhor o prazer da interpretação, passa pela decifração dos simbolismos que despontam das mais banais ritualidades (p. 223)''.

Essas reflexões que agora parecem claras na minha compreensão sobre o objeto não foram assim tão límpidas e precisei acessar uma chave analítica que pudesse olhar para as produções artísticas como ações sociais que revelassem suas experiências com a vida cotidiana em uma cidade da Amazônia bem como uma combinação entre o vivido e a produção da existência individual e coletiva. Assim, vi nas elucidações de experiência de Dewey (2010) e Turner (1986) com as questões de agência argumentos plausíveis para defender que as ações artísticas narram as dinâmicas e a produção da vida social seja ela no aspecto individual como coletivo.

Então foi através dessa organização que pude pensar sobre como escrever estas considerações. As escrevo a partir de e uma parcela que me parece fundamental para compreender e encarar os desafios que

a produção artística vem enfrentando na atualidade, a de seguir por uma abordagem cultural e que tenha nas dimensões sensoriais o seu maior suporte para despertar e falar sobre os interesses que movem os sujeitos sociais. Insisto, não na posição de quem enseja codificar ou determinar a constituição de elementos simbólicos que queiram conscientizar o outro, mas para reconhecer que cada sujeito possui uma parcela de ação social e como tática provoque e viva em posições que gerem poder e agência através de outros relatos na produção artística.

Considero, enfim que produções artísticas igualmente às narrativas são formas de estabelecer a maneira como há de ser pensada e vivida a experiência dos sujeitos na cidade. Criam realidades paralelas, complementares e alternativas, transformando os fragmentos de uma vida em novos relatos mediante estratégias de apropriação e interpretação do mundo, reinventando e transformando.

Neste sentido, as discussões neste livro, herdadas de uma pesquisa de doutorado delineou por caminhos investigativos qualitativos que buscou uma postura compreensiva de acesso da produção artística e sua dinâmica na cidade de Macapá. As buscas desse processo tanto teórico metodológico quanto analítico, foram pautadas por contínuas observações que me auxiliaram nas reflexões, moduladas por uma postura consciente de não considerar o que observei como emoldurado pelo exotismo. A intenção se justificou em compreender a relação social nos detalhes, sensibilidades e o que os interlocutores da pesquisa viam e sentiam a partir das suas experiências e vivência; na trajetória de vida o sentido da própria existência.

Assim, busquei compreender o que a produção artística narra das tramas biográficas da vivência individual e coletiva dos sujeitos. Enxergar as peculiaridades comunicativas com a memória e referências sociais da experiência. Estes aspectos que contribuem para compor modos de ver, pensar e agir nos espaços das cidades nem sempre visíveis se constroem em conexões mais fluidas, íntimas que refletem ob-

jetivamente nas subjetividades dos sujeitos e que para mim se vinculam a conexões poéticas com o espaço e o tempo do vivido.

Em Macapá, as ações artísticas no espaço urbano desde o ano de 2000 vem ocupando os espaços urbanos com mais potência e expressividade, geralmente em coletivos estas ações pouco ou quase não têm uma ligação institucional oficial. São amigos e conhecidos que ‘resolvem’ se reunir para fazer uma movimentação no espaço da cidade. Essa nova forma de ocupar o espaço, fazer a cidade e se colocar na arena social teve um impacto substancial na dinâmica da cidade. As discussões provocadas por temas que as ações suscitam emergem com força no debate acadêmico e na comunidade amapaense. Embora estas discussões, especialmente por alguns setores da comunidade ainda perceba tais intervenções com argumentos moralistas, conforme destaquei no Capítulo I, posso considerar que as ações artísticas têm uma participação efetiva e de agenciamentos na produção das pessoas e da cidade.

Outra questão que considero extremamente relevante em relação a essa participação efetiva das ações artísticas na cidade de Macapá é o contato de artistas com outros artistas do território brasileiro, bem como alguns contatos fora do Brasil. Muitos consideram que a cidade por ser distante ou ser uma ilha, com dificuldades de acesso ao seu território – como dito, só chegamos pelas águas dos rios ou pelos ares – onerando o traslado, estes contatos estão cada vez mais recorrentes. Festivais, seminários e trocas de experiências também movimentam a cena artística da cidade de Macapá nestes últimos anos.

Quero fazer uma consideração a respeito do meu estranhamento quando à primeira vista me deparei com uma movimentação na praça da cidade de Macapá. Conforme destaquei na apresentação para os idealizadores do evento a realização desta atividade na praça tinha a perspectiva de provocar reflexões sobre possíveis mudanças nas relações e interações com as pessoas e a cidade, sobretudo quando tal proposta já se apresentava no documento oficial dos gestores públi-

cos e era pouco debatida com os moradores da cidade de Macapá. Uma das organizadoras, detalhou os motivos daquele encontro tecendo uma crítica ao Plano Diretor Urbano de Macapá (PDU). Este plano prevendo incentivos fiscais para ocupação das áreas da cidade era moldurado pela intenção de cunho ‘quase’ restritamente econômico que visava colocar a capital do estado do Amapá em pé de igualdade com outras capitais brasileiras. O estranhamento não foi ver na ação artística um modo de ativismo, mas ver na mobilização das pessoas, através da produção artística, a “tomada de voz” ou a tomada de suas vidas no espaço da cidade. Isso impactou severamente o meu modo de perceber a dinâmica social e a interação das pessoas na vida cotidiana. Hoje, venho me indagando sempre: como podemos intervir em um espaço, em uma cidade e dar sentido à própria existência sem que nossa ação seja institucionalmente atrelada a modelos partidários ou a representação? Estas reflexões abrem uma nova proposição reflexiva: que não há como discorrer, agora prefiro deixar uma ponta de curiosidade para uma maturação posterior.

As discussões que procurei destacar na tese e agora neste livro foram detalhadas a partir do que vi em campo e do que vivi com as produções artísticas. Para mim estas ações articularam situações que promoveram interações entre os indivíduos para além do momento da apresentação. Elas envolviam circuitos e mundos distintos da arte, da rua e de sujeitos. Conforme destacou uma de minhas interlocutoras “este momento era um lugar de encontro entre pessoas amigas e conhecidas, mas se não se conhecessem era um bom espaço para se conhecerem”. Seguindo a lógica desta fala, pressupus que as produções artísticas e as interações por elas provocadas, evidenciam a participação dos sujeitos artistas em dinâmicas mais flexíveis e ampliadas com o público e com a vida do lugar, de modo que, além de olhar e acompanhar estas produções, necessitei ouvir as trajetórias de vida dos artistas, atentando para a relação entre a produção dos artefatos e as sensações evocadas, inspiradas e afetadas pelos lugares de

apresentação e de vivência, o contexto histórico e a estética do lugar. A tentativa era ver nas experiências culturais com o lugar o movimento de interação e sociabilidades que impactavam a produção dos artefatos, mas também a comunicabilidade entre os cidadãos para pensar e sentir a cidade. De modo que as possibilidades da subjetividade, do visualismo/ visualidade e da poética social se envolvessem em outras formas de acessar e fazer pesquisa. Aspectos metodológicos muito caros à antropologia dos sentidos de Herzfeld (2014).

Isto quer dizer que os sentidos e significados acionados nas produções artísticas provocam identificações com o local no sentido de uma topografia. Reitero que a noção de topografia dos sentidos é entendida na concepção de Jacques Rancière, (2009, p. 32, 33) como experiência sensível que os sujeitos vão sentindo instituídos ao longo de suas vivências cotidianas. Ou seja, o que habita as conexões diárias de sensações que se remetem às trajetórias e experiências vividas, sobretudo levando em conta que as experiências vividas são mobilizadoras de processos de agência e de existência singular dos sujeitos. Parti do pressuposto que as experiências cotidianas, materializadas em artefatos artísticos, convergem em momentos narrativos de ver e viver, mas também de problematizar o espaço em que se vive e a própria existência.

Esta conexão faz do artista um sujeito social preocupado, imerso, participativo na dinâmica da cidade. Integrados ao social os sujeitos artistas, ao ocuparem a cidade com suas produções, criam espaços e agenciam maneiras de fazer a cidade, pertencer ao lugar e, por que não dizer, transformar e criar a cidade por meio da reflexão artística.

Assim, olhei as ações artísticas em meio à cidade levando em conta os sentidos singulares implicados e vivenciados pelos sujeitos que a fazem e a experimentam, numa dinâmica da ação. As produções artísticas no espaço da cidade colocam em jogo novas experiências, pensadas individualmente e coletivamente, porém em permanente fluidez, incertezas e ambiguidades rumo ao incerto e ao desconhecido.

As ações artísticas ao subverterem a posição do artista e espectador possibilitam novas subjetividades com base em uma subversão dos dualismos quem faz e quem consome arte, nesta posição todos fazem a cidade, todos se comunicam e performatizam a cena nas ruas da cidade. Despertam posicionamentos reflexivos sobre a condição de viver na cidade. As produções artísticas criam instantes que possam levar a compreender como as dimensões sensorial e artística influem em nossos pensamentos, em ações, sentimentos e percepções bem como a crítica sobre as identidades e os contextos sócio históricos em que vivemos imersos.

Eleger as experiências vividas como meio para compreender os sentidos e significados que são acionados nas produções artísticas é aproximar a dimensão perceptiva e sensorial da vida, pois a experiência não é uma fonte de sensações enganosas que operam como barreiras a serem superadas através de uma razão ou atividade puramente intelectual, ela é um processo contínuo de refazimento e transformação. Para Turner (1986) a experiência consiste justamente na possibilidade de abertura, ou seja, a experiência sempre é uma condição que se abre continuamente, não um fim em si mesma. Esta dimensão encontra eco na compreensão de que a experiência se dá por processos contínuos e abertos. O autor entende que a ação dos sujeitos está vinculada à ideia de que há formas de expressar uma experiência, e nesta pesquisa esta expressão é justamente as narrativas contidas nas ações artísticas. A experiência é sentida, percebida e reelaborada em toda a trajetória do indivíduo, considerando que os momentos vivenciados integram ideias, percepções, saberes e fazeres.

Acredito que estas produções, artefatos artísticos, são extensões de singularidades da existência de cada produtor e de cada instante de interação entre os sujeitos citadinos, fazendo desse processo convergências entre as percepções construídas pela experiência e os modos de entender e estar no mundo. Compreender que é no cotidiano da vida, nas experiências corriqueiras do dia a dia, em suas táticas mais

inventivas e engenhosas, que esses sujeitos falam, sentem, vivem e fazem o seu local. Suponho que sejamos nós esses sujeitos, artistas que ocupam as ruas da cidade, com suas performances estéticas, desenhos distribuídos e colados nos muros, grafites, fotografias, implicados de sentidos que criam modos próprios de se entender como agentes criadores da vida coletiva urbana. De modo que estas produções também são conversões de agir no mundo na expectativa de existência da vida como sujeitos inventivos e reflexivos dos problemas da vida social.

No contexto que realizei a pesquisa o fator da partilha e a colaboração entre os sujeitos que produzem e realizam ações artísticas na cidade, para existir necessitavam do outro. E mesmo sofrendo diversos preconceitos sobre sua intervenção no espaço urbanos, eles buscam na ideia de transformação e responsabilidade com sua terra a condução para a realização de suas intervenções.

Percebi que as ações artísticas que acompanhei na cidade de Macapá, baseadas e motivadas pela realidade local, mesclam questões poéticas com tensões sociais, pondo em evidência a experiência com a cidade, as relações com a cultura Amazônica, o capital cultural da região. Falar sobre as intervenções artísticas.

Ao pensar e elaborar um produto artístico, os artistas narram a própria experiência com o lugar e seus processos de vivências em criações artísticas. As produções artísticas se tornam narrativas de uma poética do social. De modo que as experiências são processos importantes da vida dos sujeitos e revestidos de singularidades. Estas experiências às vezes individual outras vezes coletivas, imprimem e expressam a existência dos indivíduos no espaço tempo das cidades.

Por fim gostaria de dizer que as reflexões aqui cuidadosamente escritas mostraram que a trajetória e a experiência de vida compõem as subjetividades dos sujeitos e, expressas em produções artísticas por meio das percepções e arranjos diversos, além de interpretar o mundo vivido narram e agenciam novas formas de existência e de fazer a cidade em que vivem.

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. **Antropologia da Cidade: Lugares, situações, movimentos.** Tradução Graça Índias Cordeiro. São Paulo. Editora: Terceiro nome, 2011.
- ARANTES, Antonio A. (1997b), “A guerra dos lugares: Fronteiras simbólicas e liminaridade no espaço urbano de São Paulo”, in Carlos Fortuna (org.), *Cidade, cultura e globalização. Ensaio de sociologia.* Oeiras: Celta Editora.
- _____. (2000), *Paisagens paulistanas: Transformações do espaço público.* Campinas: Ed. Unicamp.
- ARRUDA. Marcos III – Daniel Ludwig e a Exploração da Amazônia. In: SILVEIRA Ênio. et al. **Encontros com a Civilização Brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares.** Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como historia da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARREIRAS, Irllys A. F. “ritual e simbólico na politica. Cadernos CERU, série 2, n. 7, 1996. Pp 09-35.
- BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. **Pulsões no coração da cidade: cenários de intervenção em centros urbanos contemporâneos.** Salvador: Cadernos CRH, v.23, nº 59, maio/agosto 2010.
- BARREIRA, Irllys. *Cidades Narradas: memória, representações e pratica de turismo.* Pontes editoras, Campinas SP. Coleção Cultura e Política vol. 4. 2012.

- BARBOSA, Andrea. **Dossiê: Imagem e pesquisa e antropologia** Vol. 03, nº 2/2004.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. Especificamente Cap. 1. O compromisso da Teoria.
- BEAUD, Stephane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Da edição portuguesa: Livros Horizonte, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paul: Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Tradução Maria Lúcia Machado. 1 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- _____. A ilusão Biográfica, In: **Razoes Práticas**. Campinas, 1999, pp. 74-89.
- BUENO, M. Lucia. Do moderno ao contemporâneo: Uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. In: **Revista de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceara – Sociologia e Artes Visuais**. V. 41. N. 1. 2010
- CALDEIRA, Teresa Pires. CALDEIRA, T. P. “A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia”, **Novos Estudos CEBRAP**, n.21/julho1988 (p.133-157).
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede: a era da informação, economia, sociedade e cultura**. v.1. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana vol.2 no.2 Rio de Janeiro Oct. 1996. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=So104-93131996000200005&script=sci_arttext Acesso em 17/19/2916.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. 1 reimpressão. São Paulo Editora da Universidade de São Paulo, 2006. Ensaio Latino Americanos.

- CANEVACCI, Massimo. Metrópole comunicacional: arte pública, auto representacao, sujeito transurbano. In: **Dossiê: Arte, Cidade e narrativas Visuais**. Revista de Ciências Sociais – Periódico do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-gradua o em Sociologia da Universidade Federal do Ceará. Volume 47 – numero 1 – 2016. Fortaleza.
- _____. Performática Ubíqua: metrópole comunicacional, arte publica, cultura digital, sujeitos di sporico, crânio sonante. In: RAPOSO, Paulo. et. al (org). **A terra do não lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- CANTO, Pimentel Fernando. **Vertentes discursivas da Fortaleza de São Jose de Macapá**: das cartas dos construtores às transforma es e apropria es simbólicas contemporâneas. Macapá: UNIFAP, 2014.
- CAMPOS, Ricardo. Imagem e tecnologia visuais em pesquisa social: tendências e desafios. In: MARTINS. Raimundo e TOURINHO Irene. **Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual & Educa o**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.
- _____. A cultura visual e o olhar antropológico. In: **Visualidades**: revista do programa de p s-gradua o de Mestrado em Cultura Visual I Faculdade de Artes Visuais UFG – Vol. 10 n. 1 Goiânia. 2011.
- CARRASCO. Juan Pablo. O tratado de Coopera o da Amazônia. In: SILVEIRA  nio. et al. **Encontros com a Civiliza o Brasileira**. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 1979.
- CERTEAU, Michel de. **A inven o do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A inven o do cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Petrópolis: vozes, 2003.
- COSTA, Sílvia Carla Marques; CORDEIRO Maria da Concei o da Silva. Fronteiras do Amapá: rumo   terra prometida **IV EICS** Encontro internacional de Ciências: espaços públicos, identidades e diferenças Sociais. Pelotas R/S. 2014 <http://www2.ufpel.edu.br/ifisp/ppgs/eics/> acesso em 03/06/2015.
- CONNERTON Paul. Como as sociedades recordam. Primeira edi o portuguesa Editora celta1993.

- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002.
- DAWSEY, John Cowart - **Schechner, teatro e antropologia**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011. <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/36806/39528> - acesso em 20/11/2016.
- _____. Turner, Benjamim e Antropologia da Performance: o lugar do olhado (e ouvido) das coisas. **CAMPOS Revista de antropologia social**. USP. V. 7. N. 2. 2006.
- DA MATTA, O ofício do etnólogo, ou como ter “antropological blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira. A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 23-35.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro, Martins Fontes, 2010.
- DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência** - gangues, galeiras e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume, 1998.
- DIÓGENES, Glória, CAMPOS, Ricardo e ECKERT, Cornelia. As cidades e as artes de rua: olhares, linhas, texturas, cores e formas (apresentação). In: **Dossiê: Arte, Cidade e narrativas Visuais**. Revista de Ciências Sociais – Periódico do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará. Volume 47 – numero 1 – 2016. Fortaleza CE.
- DIOGENES, Glória. **Polêmicas. Arte, que arte?** <http://www.opovo.com.br/app/opovo/dom/2016/11/12/noticiasjornaldom,3669077/polemicas-arte-que-arte.shtml>. Aceso em 14 de dezembro de 2018.
- ELIAS Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Organizado por Michael Schroter; tradução, Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiz C. **Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas**. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.
- _____. ; **As variações “paisageiras” na cidade e os jogos da memória**. acesso em: 18/01/2016 - file:///c:/users/sony/downloads/9294-29570-1-pb.pdf.

- ENTLER Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN E. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.
- KOFES, Suely. **Uma trajetória em Narrativas**. Mercado da Letras. Campinas, SP. 2001.
- FELDMAN BIANCO . **Antropologia das Sociedades** Contemporâneas. São Paulo. Editora UNESP. 2010.
- FREHSE Fraya. Usos da rua. In: **Plural de Cidades: novos léxicos urbanos**. LEITE, Rogério Proença; FORTUNA, Carlos. Coimbra: Edições Almedina/CES, 2009.
- FORTUNA, Carlos (org.), **Cidade, cultura e globalização**, Oeiras, Celta Editora (ed. orig. 1903).
- GELL, Alfred. Definição do problema: uma necessidade de uma antropologia da arte. In: **Revista Poiésis**, n. 14, dez de 2009 (p.243-261).
- GENEPP. Arnold Van. Apresentação (Roberto da Matta), caps. 1-2. **Os ritos de Passagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011 (p.9-52).
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- GOLDMAM Marcio. <http://www.scielo.br/pdf/nec/n89/12.pdf>. Acesso em 16/09/2015.
- GONDIM, Linda Maria Pontes (org.). **Pesquisa em Ciências Sociais: o projeto de dissertação de mestrado**. Fortaleza: EUFC, 1999.
- GONDIM, Linda; LIMA, Jacob Carlos. **A pesquisa como artesanato intelectual: considerações sobre método e bom senso**. João Pessoa: Manufatura, 2002.
- HERZFEL, Michael. **Antropologia teórica na cultura e na sociedade**. Editora. Vozes Ltda. Petrópolis, RJ. 2014. Capítulos I, II, III.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent L. Schaffer. São Paulo: Vértice, 1990.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail S. Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

- LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado na arte indígena In: **PROA** – Revista de Antropologia e Arte (on line) ano 02, v. 02, ano 2010. Disponível em: http://www.ufrgs.br/ppgas/portal/arquivos/orientacoes/LAGROU_Els._2010.pdfAcesso em 03/11/2016.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e preocupações pós-modernas na antropologia. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: Editora da UNB: Transe, 1996. p. 23-28.
- _____. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Baumam e Briggs. In: **Ilha** Revista de Antropologia / Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. V. 8, 2006 – Florianópolis. UFSC/PPGAS, 2008.
- LEANDRO Arthur. **Identidade e diferença de quem pinta o corpo para a guerra e para a festa: a trajetória da poética da resistência do grupo URUCUM no período de 2001 a 2005**. http://issuu.com/giselivasconcelos/docs/dossie_pub/25. Acesso em 10 de julho de 2015.
- LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. Introdução, p.18-33. Usos e contra-usos: a construção sócio-espacial da diferença, p. 212-283.
- _____. Localizando o espaço público: Gentrification e cultura urbana », **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], 83 | 2008, colocado online no dia 01 Dezembro 2012, criado a 16 Novembro 2016. URL : <http://rccs.revues.org/436> ; DOI : 10.4000/rccs.436 .
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.**
- LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP, 1995.

- MARTINS, Raimundo. Pensando com Imagens para compreender criticamente a experiência visual. In: ASSIS, Henrique Lima, RODRIGUES, Edvânia Braz Teixeira. (org). **Educação das artes Visuais na perspectiva da cultura visual: conceituações problematizações e experiências.** Goiânia, 2010, 265.
- MARTINS, Rostan. **Aonde tu rapaz por este caminhos sozinho?:** comunicação e semiótica do Marabaixo, Sortecci, São Paulo, 2016.
- MAFFESOLI, Michel. A iluminação pelos sentidos In: **Elogio da razão sensível.** Petrópolis: Vozes, 1998.
- MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual** e outros ensaios. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MESQUISTA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.
- MONTEIRO, Paula. **Questões para a etnografia numa sociedade mundial.** *Novos Estudos Cebrap*, n.36, 1993, pp.161-77.
- _____. **Cultura e democracia no processo de globalização.** *Novos Estudos Cebrap*, n.44, 1996, pp.89-114.
- MORAIS Paulo Dias; ROSÁRIO, Ivoneide Santos. **Amapá: de Capitania a Território,** Macapá: JM gráfica, 1999.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O trabalho do Antropólogo.** 2 ed. Brasília: Paralelo 15 São Paulo: editora Unesp, 2006.
- OLIVEIRA, Francisca de Paula. Pesquisa apresentada na 62ª Reunião da SBPC no estado do Amapá no ano de 2010. <http://www.sbpcnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/5226.htm>. Acesso em 23/09/2015.
- PAIS, Jose Machado e SOUZA, Marcela Fernanda de. Cotidiano, Cultura e Juventude: olhares intercruzados. In: **Arte, cidade e Narrativas Visuais.** V. 47 - nº 1. 2016.
- PEIRANO, Marisa. Cap.1: A análise antropológica de rituais. In: _____ **O dito e o feito: ensaio de antropologia dos rituais.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.
- _____. **A favor da Etnografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

- _____. **Rituais ontem e hoje**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- PORTO, Jadsom Luís Rebelo. **Amapá: Principais Transformações Econômicas e Institucionais (1943-2000)**. Macapá: SETEC, 2003.
- RAIOL, Osvaldino da Silva. **A utopia da terra na fronteira da Amazônia; A geopolítica e o conflito pela posse da terra no Amapá**. Macapá, Editora Gráfica O DIA Ltda, 1992.
- REIS, Arthur Ferreira. **Território do Amapá: Perfil Histórico**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.
- RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo. Ed. 34. 2009.
- RODRIGUES, Lea C. **Rituais na universidade: uma etnografia na Unicamp**. Campinas: CMU/Unicamp, 1997.
- RODRIGUES, Lea Carvalho (org). **Dramas Sociais como ferramenta metodológica e analítica no estudo de processos de mudanças contemporâneos**. In: _____ **Rituais, dramas e performance**. Série Percursos nº 10. Fortaleza: Edições UFC, 2011 (p.13-46).
- SANTOS, Fernando Rodrigues. **História do Amapá: da autonomia territorial ao fim do jananismo 1943 a 1970**. Belém: Graf Norte Ind. E Comércio, 2006.
- SAMAIN, Etienne. (ORG.). **Como pensam as imagens**. Campinas São Paulo editora da Unicamp, 2012.
- SENNETT, Richard. **O artífice**. 3 edição. Rio de Janeiro: Record, Rio de Janeiro. São Paulo. 2012.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. As tiranias da intimidade. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. 1 edição. Editora Record. Rio de Janeiro. São Paulo:. 2014.
- _____. **Carne e pedra: o corpo cidade na civilização ocidental**. Tradução Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- SIMMEL, George. **A metrópole e a vida do espírito** In: FORTUNA Carlos (org), **Cidade Cultura e Globalização** Celta: Oeiras. Portugal, 2001.
- _____. **Questões Fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

- _____. Metrópole, urbanismo e vida urbana, In: FORTUNA, Carlos (org.) **Cidade Cultura e Globalização: ensaios de sociologia**; Celta editora, Oeiras, 2001.
- _____. As grandes cidades e a vida do espírito. In: Mana – **Estudos de Antropologia Social**. V. 11 nº 2, out., pp. 577-591, 2005/1903.
- SCHECHNER, Richard. A rua é o palco. In: LIGIÉRO, Zeca (org.), **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012 (p.155-198).
- SCHECHNER Richard. Introdução o Leque e a rede (de performance e theory) In: LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- _____. Ensaios de Richard Schechner. In: LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- SHUSTERMAN Richard. **Vivendo a Arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. Tradução Gisele Domschke. São Paulo. Editora 34, 1998.
- SUPERTI, Eliane. A Fronteira Setentrional da Amazônia Brasileira no contexto das Políticas de integração sul-americana. In: **PRACS: Revista de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP Macapá**, n. 4, p. 01-16, dez. 2011.
- TAYLOR, L. Roger. **Arte, inimiga do povo**. Tradução Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. Análise dramatúrgica e teoria sociológica. **Revista brasileira de Ciências Sociais**. vol. 13 n. 37, 1998.
- TELLES, Vera da Silva. **Deslocando o ponto da crítica: indagações a partir de realidades urbanas em mutações (anotações inconclusas de um percurso de pesquisa)**.<http://www.fflch.usp.br/ds/veratelles/artigos/2006%20Linha%20de%20sombra.pdf>.
- _____. **Cidade e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito**. In: Estudos Avançados 21, nº 61, 2007.
- TOSTES, Jose Alberto. **Do tijolo nu ao concreto bruto**. Macapá/AP UNIFAP, 2014. **2014**.

- TOURINHO, Irene e MARTINS. Circunstancias e ingerências da cultura visual. **In: Educação da cultura visual: conceitos e contextos. (org.)** Santa Maria: Ed, UFSM, 2011.
- TURNER, Victor **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura.** Petrópolis: Rio de Janeiro, Vozes, 2013.
- _____. Cap.3: Liminaridade e “communitas”. In: _____ **O processo Ritual: estrutura e anti-estrutura.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1974. (p.116-135).
- _____. Introdução e cap.1: Os símbolos no ritual ndembo. In: **Floresta de símbolos.** Rio de Janeiro: EDUFF, 2005 (p.29-94).
- TURNER, Victor. Cap.1: dramas sociais e metáforas rituais. In: _____ **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana.** Rio de Janeiro: EDUFF, 2008 (p.19-53).
- _____. **Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte),** de Victor Turner. Colaboração na tradução. HERBERT RODRIGUES. **Cadernos de Campo** n. 13 – p. 177-185, 2005. Acesso em 24/10/2016 <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50265/54378>.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana.** Vol. 8, n. 1, 2002.
- VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem.** Petrópolis: Vozes, 1978.
- VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Edson O. (org.). **A aventura sociológica.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: **Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- _____. “Os mundos de Copacabana”, in _____ (org.), **Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1999.
- _____. Biografia, trajetória e mediação”, in Gilberto Velho & Karina Kuschnir (orgs.). **Mediação, cultura e política,** Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2001.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira. **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 36-46.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** Coleção: portatil, V.16. Tradutor: Marcela Coelho de Souza Editora: COSAC NAIFY, 2012.

WEBER, Max. As rejeições religiosas do mundo e suas orientações. In: WEBER, Max. **Ensaios de sociologia.** Rio de Janeiro: Zahar, 1971. p. 371-410.

TESES

MESQUITA André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva** - <http://www.theses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php> - 2008. Acesso 15/07/2015.

SILVA Maycira Teles leão e. **Estado pirata: performance e cidade.** <http://repositorio.unb.br/handle/10482/2676> - 2008. Acesso 15/07/2015

Revista cult <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/hierarquias-da-cultura/> Ilana Goldstein. Acesso em 16-09-2015

BLOGS CONSULTADOS

<http://globo.tv.globo.com/rede-amazonica-ap/amapa-tv/v/arte-contemporanea-e-o-tema-de-uma-exposicao-na-fortaleza-de-sao-jose-de-macapa/3543607/>

<https://nucleodefotografiacontemporanea.wordpress.com/>

<http://novo.itaucultural.org.br/imprensa/macapa-encerra-serie-de-workshop-do-rumos-itaucultural-artes-visuais/>

<http://redeglobo.globo.com/redeamazonica/amapa/noticia/2015/07/fim-da-pororoca-no-rio-araguari-no-amapa-e-destaque-no-jornal-nacional.html>. 15/09/2016.

<http://www.joaosilvaap.com.br/index.php/2015/07/08/a-arte-de-r-peixe-em-expressoes-de-tons/>

<http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2016/09/moradores-registram-nova-morte-de-peixes-no-rio-araguari-no-amapa.html>- Acesso em 20/10/2016

<http://www.diarionline.com.br/?s=noticia&id=59504>

https://rotacaodeculturas.wordpress.com/04_sinopses-da-mostra-de-video/
<https://opiniaosobrearte.wordpress.com/2015/08/15/o-cu-do-mundo-nycolas-albuquerque/>
http://www.mpap.mp.br/portal/gerenciador/arquivos/File/Legislacao/LE-GISLACAO_URBANISTICA_PMM.pdf Acesso em 24 de julho de 2015.
<http://fernando-canto.blogspot.com.br/> acesso em 28/09/2015
http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/downloads/p_museologia.pdf. Acesso em 23/10/2015.
<http://arteseanp.blogspot.com.br/2012/08/katie-van-scherpenberg.html>. Acesso em 23/10/2015.
<http://amapaemdestaque.webnode.com.br/pontos-turisticos/igreja%20de%20s%c3%a3o%20jose/>. Acesso em 17/05/2015
http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/Planilha-de-notas_Fase-2_classifica%C3%A7%C3%A3o_Edital-Funarte-Mulheres-nas-Artes-Visuais.pdf Acesso em 10/06/20016.
<http://g1.globo.com/natureza/blog/nova-etica-social/post/bufalos-criados-sem-controle-deixam-muitos-sem-casa-no-amapa.html> acesso em 02/07/2016.
<https://guerraearmas.wordpress.com/2015/01/29/navios-roubam-agua-dos-rios-da-amazonia/> Acesso em 14/09/2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=8GiNwuTwW6s> acesso em 14/09/2016
<http://www.logicambiental.com.br/ucs/> Acesso em 15/10/2016
http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=619 - acesso em 15/08/2016
<http://selesnafes.com/2014/05/depois-do-fim-da-pororoca-araguari-esta-ficando-salgado/> aceso em 14/09/2016
<https://www.vagalume.com.br/ze-miguel/meu-endereco.html> - aceso em 23/11/2016
<http://coletivopsicodlico.blogspot.com.br/> Acesso em: 25/11/2016.
http://www.mpap.mp.br/portal/gerenciador/arquivos/File/Legislacao/LE-GISLACAO_URBANISTICA_PMM.pdf Acesso em 14/05/2016.
<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/316>. Acesso em 04/07/2015.
<http://www.jdia.com.br/portal/index.php/cidade/5633>. Acesso em 17/06/2016

Coleção Gapuia – Sociologia em Pesquisas & Teses

ISBN: 978-85-62359-77-4

Coordenadores

Prof. Dr. Cristian S. Paiva

Prof.ª Dr.ª Eliane Superti

Títulos da Coleção

Vol. 1: *Participação social no desenvolvimento de políticas públicas no estado do Amapá: um olhar sobre a elaboração e execução do plano plurianual de Macapá-AP no período de 2013 a 2016* (ISBN: 978-85-62359-79-8)

Alexandre Gomes Galindo

Vol. 2: *Literatura das pedras: a Fortaleza de São José de Macapá como locus das identidades amapaenses* (ISBN: 978-85-62359-80-4)

Fernando Canto

Vol. 3: *Saber de parteira, ciência de médico? Incorporação de saberes médicos e resistência cultural na “capacitação” de parteiras tradicionais do Amapá* (ISBN: 978-85-62359-81-1)

Iraci de Carvalho Barroso

Vol. 4: *Histórias vividas e narradas: as identidades amapaenses no Jornal Amapá (1945-1968)* (ISBN: 978-85-62359-82-8)

Manoel Azevedo de Souza

Vol. 5: *Doença de feitiço: aspecto da cosmologia amazônica* (ISBN: 978-85-62359-78-1)

Maria da Conceição da Silva Cordeiro

Vol. 6: *Tempos de chorar e de sorrir no espaço da morada: um estudo socioantropológico de mulheres resistentes marcadas pela tragédia em Macapá-AP* (ISBN: 978-85-62359-83-5)

Roberta Scheibe

Vol. 7: *Ecos do silêncio: culturas e trajetórias de surdos em Macapá* (ISBN: 978-85-62359-84-2)

Ronaldo Manassés Rodrigues Campos

Vol. 8: *Travessias entre a sala de aula e o consultório: trajetórias docentes, narrativas e histórias de sofrimento e adoecimento psíquico de professores no Amapá* (ISBN: 978-85-62359-85-9)

Selma Gomes da Silva

Vol. 9: *Ações artísticas na cidade de Macapá: conexões de mundos, trajetória e experiência na Amazônia* (ISBN: 978-85-62359-86-6)

Silvia Marques

Vol. 10: *Um caos que abriga histórias de vida: sociabilidades conflituosas na gentrificação da cidade de Macapá (1943-1970)* (ISBN: 978-85-62359-87-3)

Verônica Xavier Luna

Vol. 11: *A gapuia de significados: modos de vida, espaços de convivência e processos de nomeação entre ribeirinhos da Amazônia amapaense* (ISBN: 978-85-62359-92-7)

Rosileni Pelaes de Moraes

EDITORA
da UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAPÁ



Este livro foi composto em Utopia Std pela
Editora da Universidade Federal do Amapá
e impresso em papel offset 75 g/m².

Ao pensar e elaborar um produto artístico, os artistas narram a própria experiência com o lugar e seus processos de vivências em criações artísticas. As produções artísticas se tornam narrativas de uma poética do social. De modo que as experiências são processos importantes da vida dos sujeitos e revestidos de singularidades. Estas experiências às vezes, individual outras vezes coletiva imprimem e expressam a existência dos indivíduos no espaço tempo das cidades.



autografia