

FLORES, Andréa; LIMA, Wladilene. Escritura corpofídica: um dispositivo para pensar pesquisas poéticas em artes. Belém: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Universidade Federal do Pará (UFPA). UFPA; professora efetiva da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA); UFMG; doutorado, Fernando Mencarelli. UFPA; professora efetiva da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA).

RESUMO

Este artigo cartografa compreensões acerca de dispositivos para pensar a pesquisa em arte, como forças que auxiliam o processo de criação do artista-pesquisador, seja em cena, seja no ato teórico. Tais dispositivos têm sido experimentados nas disciplinas Movimento Criador do Ato Teórico e Atos de Escritura, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Discutimos um dispositivo inventado como mapa de uma pesquisa poética de doutorado em Artes, que surge como desdobramento daquelas disciplinas, atravessado pela imagem-força da cobra e pelas epistemologias xamânicas amazônicas. Tal dispositivo acompanha as autoras no pensamento que orienta e é provocado pela criação cênica em devir e é denominado de Escritura Corpofídica. Enquanto pesquisa, o espetáculo em processo de criação opera com conceitos, noções e outras intensidades, com interferência direta no corpo e a partir do corpo da atriz-pesquisadora, tornando o dispositivo uma espécie de escritura da poética em acontecimento, a partir do desenho dessas interferências sob a forma de grafismos no corpo-cobra da atriz. A Escritura Corpofídica é movente, efêmera, como o próprio teatro. Modifica-se conforme rasteja por entre diferentes momentos e usos na criação, mapeando as composições de cada cena, as sensações corpóreas da atriz, a concepção visual, entre outros, compondo uma série de mapas do processo de criação, como um memorial gráfico, uma escritura cênica outra, que é obra sobre obra poética. Ao discutir esse dispositivo em um processo de pesquisa e criação específico, as autoras compartilham seu pensamento criador, deixando-o disponível como possível força a atuar noutras pesquisas em Arte, principalmente pesquisas poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Escritura Corpofídica. Dispositivo. Pesquisa em Arte. Criação.

ABSTRACT

This article maps understandings about devices for thinking about art research as forces that aid the process of artist-researcher creation, whether on stage or in the theoretical act. Such devices have been experimented in the disciplines of Movimento Criador do Ato Teórico and Atos de Escritura of the Graduate Program in Arts of the Federal University of Pará. We discuss a device invented as a map of a poetic research of doctorate in Arts, which appears as an unfolding of those disciplines, traversed by the image of the snake and by the shamanic Amazonian epistemologies. Such a device accompanies the authors in the thought that guides and is provoked by the scenic creation in becoming and is denominated Escritura Corpofídica. While research, the spectacle in process of creation operates with concepts, notions and other intensities, with direct interference in the body and from the body of the actress-researcher, making the device a kind of writing of poetics in happening, from the drawing of these interference in the form of graphics in the actress's snake-body. Escritura Corpofídica is moving, ephemeral, like the theater itself. It is modified as it

traces through different moments and uses in creation, mapping the compositions of each scene, the bodily sensations of the actress, the visual conception, among others, composing a series of maps of the creation process, such as a graphic memorial, a another, which is a work on poetic work. In discussing this device in a specific research and creation process, the authors share their creative thinking, making it available as a possible force to act on other research in art, especially poetic research.

KEY WORDS: Escritura Corpófica. Device. Research in Art. Creation.

Era minha primeira visita à aldeia Camicuã, do povo indígena Apurinã, no município de Boca do Acre, AM. Eu não os conhecia, não tinha informações sobre eles, aquele não fora um encontro planejado. Ele se tornou possível enquanto eu passava um período de residência artística em Rio Branco, no Acre. Tive a oportunidade do encontro e resolvi segui-la, mesmo sem saber ao certo o que me aguardava. Passamos um primeiro dia nos conhecendo, trocando ideias, experimentando os primeiros risos juntos. No dia seguinte, o cacique, que me recebia em sua casa, convidou-me, a mim e a outros parentes, para um passeio pela mata. Com toda generosidade, apresentava-me, ao longo do passeio, aquelas terras, trajeto cheio de ensinamentos. Foi quando, deparamo-nos, no meio do caminho, com aquela jiboia.

Ela imensa, como jamais havia visto. A última cobra diante da qual havia estado na vida era pequena e apenas despertou-me medo. Eu não senti medo daquela. Era bela, com os largos desenhos em seu corpo. Eu me sentia atraída, admirava seus desenhos e tinha vontade de chegar mais perto. Uns disseram que ela foi me receber, a mim e aos outros visitantes que estavam comigo e que isso era um sinal de boas vindas. Depois soube, pelo cacique, outra versão, a de que ela havia nos atraído para aquele encontro, já que na noite anterior havíamos falado muito sobre jiboias, em nosso bate papo regado a risos, na varanda de sua casa. Ele disse, ainda, que não era uma jiboia animal, que era um encantado e que ela tornou nosso passeio especial. De fato, aquela longa caminhada, ao invés de nos cansar, recobrou nossas energias.

A jiboia na minha frente não era “apenas” uma jiboia. Ser bicho já é algo complexo o suficiente, mas na cosmogonia ameríndia o que vejo constantemente não é tão simples de identificar. O ser que vi como cobra, por exemplo, era um encantado: uma entidade espiritual da floresta. Um belo encantado. Capaz de atrair-nos a todos para dentro da mata, ao seu encontro, e de nos ouvir desde a noite anterior. Capaz, ainda, de dar boas vindas a nós que estávamos de visita. Ainda que eu tivesse admirado os desenhos de seu corpo, não poderia imaginar o que era aquele ente, porque meus olhos de branco estão acostumados a ler o mundo em categorias fixas, bicho, planta, gente. Jamais imaginei que a jiboia “mudaria de pele” diante de mim, que se revelaria outra coisa para além do que vi, nem que eu aprenderia a mudar de pele junto com ela, em Curupirá. Foi preciso aprender com índio a experimentar meus olhos, ampliar a visão, desconfiar das coisas que se vêem. E aprender a lidar com elas, em vida e em cena.

Curupirá é a poética cênica em processo de criação, que desenvolvo enquanto pesquisa de doutoramento em Artes, acerca das comichidades ameríndias da Amazônia de floresta profunda. Sou palhaça, acostumada ao nariz vermelho ocidental. Somos também amazônidas, de Belém-Pará. A

floresta nos cerca, mas até que esta pesquisa fosse idealizada, nosso fazer artístico esteve pouco atento aos saberes e os modos de vida da floresta, de suas populações tradicionais, especialmente os ameríndios. Retirei, então, o nariz vermelho e segui floresta adentro, em uma busca cartográfica por outros risos, em busca de encontrar modos amazônicos de criar em comicidade. Ao adentrar a floresta- e aqui nos referimos menos ao ato em si de habitar períodos em aldeias, como os que faço para esta pesquisa, e mais ao processo como um todo de contato com outros modos de pensar, outras epistemologias- sou alterada por inteiro e passo a ter cada vez mais familiaridade com cobras, que ora parecem enrolar-se em meu corpo, ora tentam devorar-me; por vezes aparecem para mim na floresta, noutras, me confundo com elas.

Imagem 1- Jiboia cruza meu caminho



Fonte: Arquivo pessoal de Andréa Flores (2017)

Neste artigo, compartilhamos algumas das cobras que habitam o trabalho. Desta vez, a cobra é imagem-força que constitui um dispositivo de pensar esta pesquisa-criação, a que denominamos de Escritura Corpofídica. Tal dispositivo inventado acompanha as autoras no pensamento que orienta e é provocado pela criação cênica em devir, mas aqui buscamos extrapolar os limites desta pesquisa, para cartografar compreensões acerca de dispositivos para pensar a pesquisa em arte, como forças que auxiliam o processo de criação do artista-pesquisador, seja em cena, seja no ato teórico.

Para tanto, este esforço cartográfico acontece a partir e com imagens, documentos de registro e invenção do processo de criação da pesquisa. Ao deixar à disposição do leitor essas imagens, oferecemos, mais do que ideias prontas, o trajeto que percorremos, ou as trilhas por onde seguimos, que podem inspirar outros caminhos. Antes, porém, de seguir em frente, é preciso ter coragem para olhá-las de perto. O que você vê?

Boca do Acre.

Nas manhãs da manhã

a Cobra Surucucu pensou a vida

e deu-se em infeliz...

O Sapo Tarô-Bequê, vendo-a triste,

coaxindaga:

- O que é que você tem?

Que cara é essa cara?

- Tristeza de ser dita venenosa,

De tantas mortes, ardis, ser acusada...

Tarô-Bequê, malicioso:

- Mas, tuas picadas causam tantas mortes...

- Não é verdade.

O que só mata é o medo.

Posso provar que é certo...

(PAES LOUREIRO, 2015, p.193)

Ao olhar uma cobra, talvez a primeira coisa que o pensamento cristão ocidental permita ver, por olhos acostumados a esse modo hegemônico de compreender o mundo, seja a associação ao mal, ao pecado original do texto bíblico, algo próxima da alcunha de demoníaco, de terrível e temível. Não é a isto que nos referimos aqui. Para acompanhar o trajeto do dispositivo que ela se torna nesta pesquisa, é preciso deixar o medo de lado e compreendê-la com olhos de floresta.

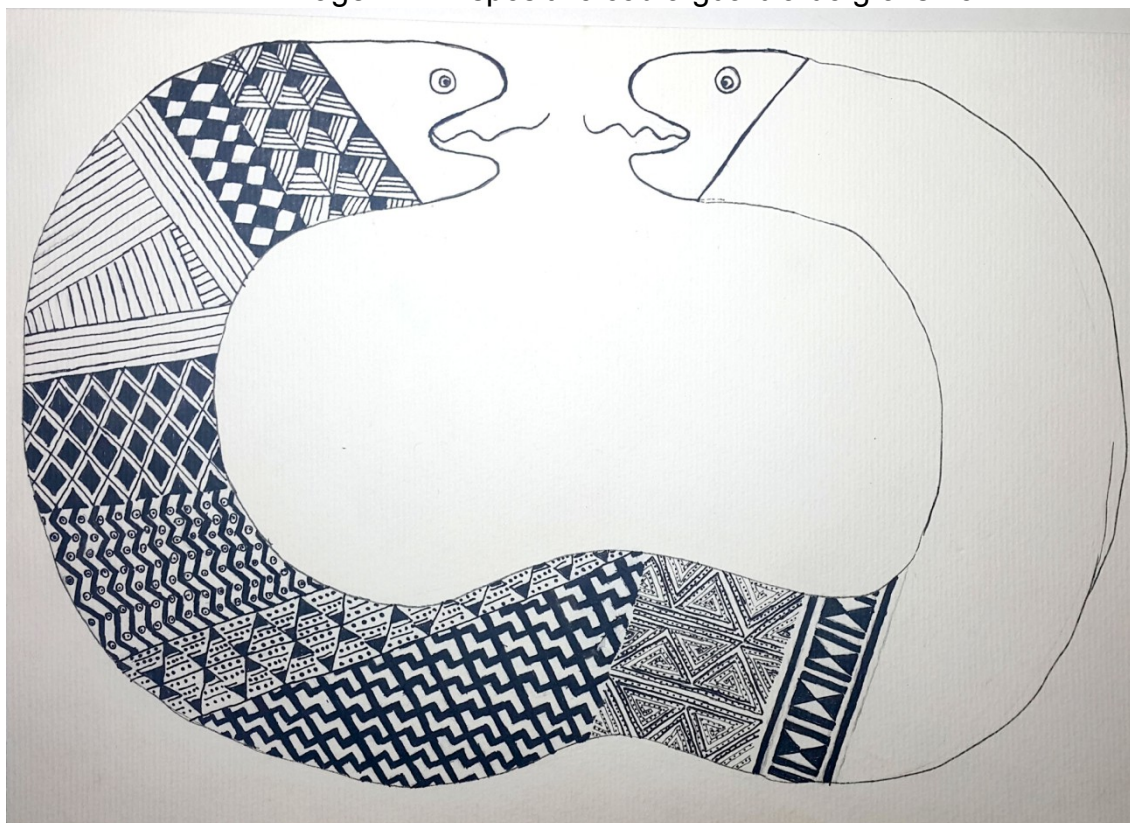
A cobra está presente em diversas cosmogonias ameríndias, que somente se aproximam por sua diferença. Na Amazônia, ela atravessa a vida do caboclo e do indígena, entre narrativas míticas que ora constroem a imagem da canoa-cobra a transportar a humanidade pelos rios, como fazem os Tukano-Dessana, ora reconhecem o bicho na forma do encantado que seduz mulheres, gera seres híbridos e lhes ensina a tecer. Detentora de poderes sobre a vida e a morte e guardiã de saberes ancestrais, a cobra é ser central no pensamento mítico da floresta, guardadas as especificidades étnicas. É o que conta Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra Pinto (2012, p.22), acerca da cobra-grande, uma das formas comuns da cobra enquanto imagem miticamente acionada: "Não há caboclo na Amazônia que não tenha convivido com a cobra-grande, nem que seja só por meio de estórias. O animal de proporções gigantescas faz parte da vivência cotidiana dos habitantes da floresta".

Há uma compreensão acerca da cobra, em particular, que, na imensidão de compreensões diferentes que a acompanham na floresta, aciono para esta escrita. Entre os Kaxinawa, etnia que habita regiões do Estado do Acre e do Peru, a cobra jibóia mulher, *Yube dunuan ainbu*, é a responsável, em várias versões diferentes do mito, pelo ensinamento dos desenhos praticados na pintura corporal com jenipapo, tecidos em rede e cestaria, bem como pintados na cerâmica. Yube é um ser que guarda relações com outros elementos da natureza, como a lua, bem como com fenômenos importantes para a cultura kaxinawa, como a primeira menstruação da menina, e, portanto, com a fertilidade e ciclicidade, além de seus poderes de dar e tirar a vida, e de seu conhecimento sobre a vida eterna. Foi Yube quem deu os desenhos, os grafismos, às mulheres, transmitindo um conhecimento que é feminino, acentuando uma vez mais a proximidade das relações entre Yube e a mulher. Nas versões dos mitos, contadas por Els Lagrou (2007), os homens desejam esse conhecimento como desejam a própria mulher.

Para os Wauja, etnia indígena localizada na região do Xingu, também há uma cobra mítica ancestral, Arakuni, que opera como uma guardiã dos grafismos daquela etnia. As narrativas colhidas por Barcelos Neto (2008) contam que Arakuni era um homem que engravidou sua irmã, motivo pelo qual foi banido do convívio aldeão. Triste e profundamente perturbado, faz uma “roupa” para se tornar, de modo definitivo, uma cobra. Ele trança, enquanto canta seu lamento, mas também reafirmando seu desejo pela irmã. Quando terminou a cobra e o canto, ele havia criado uma infinidade de motivos gráficos na roupa, que ele veste, tornando-se cobra. Arakuni contém, em seu corpo, todo o sistema gráfico dessa etnia. E o principal xamã-cantor wauja anuncia que os desenhos não acabam nunca, de maneira que os desenhos no corpo da cobra não restringem os padrões usados por esses indivíduos. A totalidade anunciada por Arakuni é a da infinitude do desenho, que não cessa de ser produzido.

Nos dois casos, resguardadas as especificidades étnicas e as evidentes diferenças na origem e no modo de compreensão sobre Yube e Arakuni, que não são iguais, o que capturo enquanto potência da cobra é sua existência enquanto ser paradigmático de transformação e invenção do grafismo. Empresto desses relatos a existência de uma cobra mítica que ensina desenhos, grafismos, que irão compor tramas e pinturas em corpos, objetos e tecidos, algo que, inclusive os Kaxinawa compreendem como um conhecimento feminino. Essa potência atravessa o corpo da pesquisadora e, portanto, da pesquisa, tornando-se disparadora de criações e, principalmente, de invenções para pensar a pesquisa.

Imagem 2- Dispositivo cobra guardiã do grafismo



Fonte: Arquivo pessoal de Andréa Flores (2017)

Mas o que é um dispositivo? Primeiramente, é uma meada, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de natureza diferente. E essas linhas, no dispositivo, não cercam nem rodeiam sistemas, dos quais cada um seria, por sua vez, homogêneo- o objeto, o sujeito, a linguagem etc.-, mas seguem direções, traçam processos sempre em desequilíbrio e ora se aproximam, ora se distanciam umas das outras (DELEUZE, 2016, p.359).

Foi durante o encontro entre nós, ao longo de duas disciplinas no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, que começamos a montar dispositivos de pensar a pesquisa. Em Movimento Criador do Ato Teórico e Ato de Escrita, ambas ministradas por Wlad Lima, esta pesquisa passou a construir imagens que operassem como conjuntos multilineares, capazes de fazer emergir direções, traçar processos, em linhas nunca controláveis, equilibradas ou homogêneas, mas capazes de operar diretamente no pensamento da pesquisa.

Que linhas são essas, a mover-se nos dispositivos criados para pensar pesquisas em Arte, como esta? Deleuze (2016), a partir das ideias de Foucault, compreende que essas linhas não somente compõem o dispositivo, mas que o atravessam e arrastam, em diversas direções. Desemaranhá-las, significa montar um mapa. Neste caso específico, já que assumo a cartografia enquanto método, o mapa que resulta do desmonte do dispositivo é o próprio mapa que traço em Curupirá, de criações sobre e a partir da comicidade ameríndia. Mas a pesquisa pode ser aqui compreendida como mapa, enquanto território instável, em criação, em acontecimento, desenhado a partir do desemaranhar das linhas do dispositivo.

Linhas de diversos tipos, explica Deleuze. Curvas de visibilidade, que conformam o regime de luz do dispositivo, criando visíveis e invisíveis, deixando um objeto evidente ou fazendo-o desaparecer. Curvas de enunciação, fazendo nascer enunciados, formas de dizer, palavras, enunciações daquele dispositivo. Linhas de forças, flechas de vai e vem, que entrelaçam coisas e palavras; invisíveis, como poder e o saber. Linhas de subjetivação, um processo, produção de subjetividade, que o dispositivo pode comportar ou não. E seguem ainda linhas de rachadura, de fissura, de fratura, de maneira que uma filosofia dos dispositivos repudia os universais, o Uno, o Todo, o Verdadeiro, já que “cada dispositivo é uma multiplicidade, na qual operam certos processos em devir, distintos daquele que operam num outro” (DELEUZE, 2016, p.363). Além disso, ele orienta-se para apreender o novo, ressaltando seu teor de novidade e criatividade, carregando em si caminhos de criação.

O dispositivo cobra inventado para esta pesquisa captura todas essas linhas em movimento. Seu corpo guarda grafismos e ainda não está completamente recoberto por eles porque o processo segue pelo meio. Desenhos de padrão gráfico, cujos sentidos possíveis ultrapassam a ideia de representar algo ou conectar-se com uma ideia em particular, mas são uma espécie de escritura grafada em meu corpo.cobra, em criação poética. Nele, emaranham-se visibilidades, invisibilidades, modos de dizer, subjetividades processuais, fraturas. A cobra de duas cabeças que ajuda a pensar e criar, em cena e escrita- acreditamos que o ato teórico é, também ele, criador, assim como o ato cênico-, configura o que denominamos de Escrita Corpofídica da pesquisa. Antes de seguir adiante com esta ideia, é preciso compreender melhor que imagem é essa que atua como dispositivo aqui.

Em um primeiro momento, as duas cabeças da cobra seriam pólos opostos em que se situa minha pesquisa-criação: floresta e ocidente. A floresta que desejo e o ocidente de onde venho; a floresta que idealizo e o ocidente que lhe atravessa; os saberes da floresta e o diálogo/confronto com saberes ocidentais. Já percebia, entretanto, que essa dualidade parecia estranha e deixei-a para trás. Já não tinha certeza se as cabeças olhavam-se como se estivessem se enfrentando ou rindo uma da outra, a cobra rindo de si mesma.

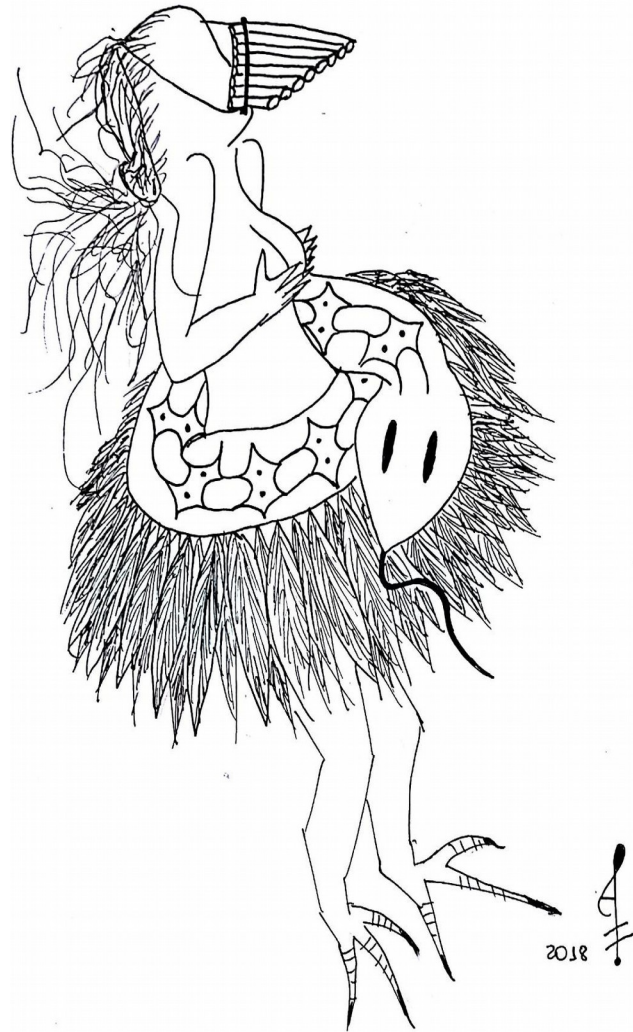
Os desenhos que estão surgindo no corpo da cobra de duas cabeças que desenhei não apontam para a representação de um significado, mas para um código de conexão entre eu e o mundo de risos da floresta adensada, povoada de entes, com que eu me relaciono. Marcas das conexões que vou estabelecendo com os saberes que encontro, com as comichões que incorporo, em criação. Enquanto dispositivo, não há universais aqui, além de pulsar sempre a possibilidade de fazer o novo. Conforme a pesquisa segue e amadurece a criação em processo, os grafismos têm revelado outras dobras, aqui mais próximas da dramaturgia do processo de criação, capturando a criação de cenas: escritura corpofídica.

Curupirá tem sido pensada enquanto ato poético, sem um formato definitivo, de maneira que a cada vez que acontece, seus acontecimentos podem ou não se repetir. Esses acontecimentos são de diversas intensidades: narrativas míticas, poesias, ações físicas, bichos incorporados, partilhar de memórias, cantos, danças. Tudo o que cartografo floresta adentro, em busca do riso ameríndio, misturado a tudo o que vivo nesse percurso, sem ordem prévia, sem uma unificação que lhe dê sentido. O sentido é conferido pela efemeridade da encenação, que se dá, no caso de Curupirá, na vivacidade do encontro com os participantes do ato, com que formamos um coletivo criador, efêmero e plural, a cada realização.

Através de um mapeamento dramaturgico, não paro de reunir intensidades, que vou registrando em desenhos, imagens e escritas. No acontecimento de Curupirá, algumas delas serão acionadas ao acaso, deixando meu corpo disponível para isso. Contínuo e provocador, o mapeamento é como um plano sempre mutável, a partir do qual emerge cada acontecimento de Curupirá, como um mapa possível, que poderá ser totalmente desfeito, ao final, ou ter partes de si compondo outros mapas. A poética é, assim, mapa sobre mapa, mapa dentro de mapa, cobra engolindo e regurgitando outras cobras.

O dispositivo cobra inspirou-me essa estratégia de encenação, junto a tudo o que compreendo e invento em meu percurso pela floresta. Sem sentidos dados, os grafismos são cada intensidade presente no mapeamento e/ou a junção entre duas, três ou várias elas em cada cena, em cada instante do ato poético, de maneira que a cada vez que ele ocorre, o corpo da cobra pode se alterar, permeado por outros desenhos ou por novos (des)ordenamentos entre eles. Além disso, gosto de pensar que a cobra está em tudo o que faço em cena.

Imagem 3- Esse que não chega a ser pássaro

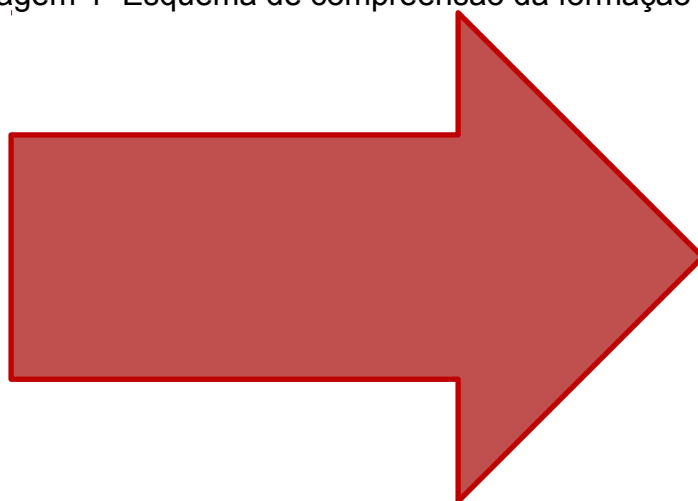


Fonte: Arquivo pessoal de Andréa Flores (2018)

Para que o leitor acompanhe o dispositivo cobra atuando enquanto escritura corpofídica nesta pesquisa, compartilho o pensamento acerca da cena como costumeiramente aparece Esse-que-não-chega-a-ser-pássaro. Os bichos que me povoam em cena, constituindo importantes intensidades do ato poético, nunca chegam a ser bichos, são devires, não representações. Esse-que-não-chega-a-ser-pássaro, esse-que-não-chega-a-ser-onça, esse-que-não-chega-a-ser-sapo, dentre vários outros podem aparecer narrando histórias, emitindo sons inteligíveis, ou silenciosos, simplesmente interagindo com o espaço, com os espectadores, com os objetos. No caso deste bicho, quando aparece, é comum que seja um narrador, o que não é totalmente previsível que aconteça, como nada o é, em Curupirá.

Esse-que-não-chega-a-ser-pássaro é, pois, uma intensidade. Se atua como narrador, a narrativa mítica que lhe acompanha é outra intensidade, aqui agregada à anterior. Resolvo, para esta escrita, capturá-los juntos, em um grafismo composto tanto pelas linhas do bicho, quanto pelas da narrativa, numa operação que está longe de ser tão ordenada, quanto minha tentativa de explicá-la, apenas para entendimento do leitor, da seguinte forma:

Imagem 4- Esquema de compreensão da formação do grafismo



Fonte: Arquivo pessoal de Andréa Flores (2018)

O grafismo resultante é o primeiro desenho no corpo da cobra. A aparição d'Esse-que-não-chega-a-ser-pássaro costuma, ainda, agregar três outras ações físicas, encontradas em experimentações em sala de trabalho e que compõem também intensidades presentes no mapeamento dramatúrgico desta pesquisa. Nós as denominamos, respectivamente, de “Quadrúpede”, “Pouso” e “Salto no Abismo” e são ações interligadas à cenografia proposta, até aqui, para Curupirá, sobre a qual não trataremos aqui¹. Para cada uma das ações físicas, há um grafismo que as devém, conforme as imagens:

Imagem 5- Ação de Pouso

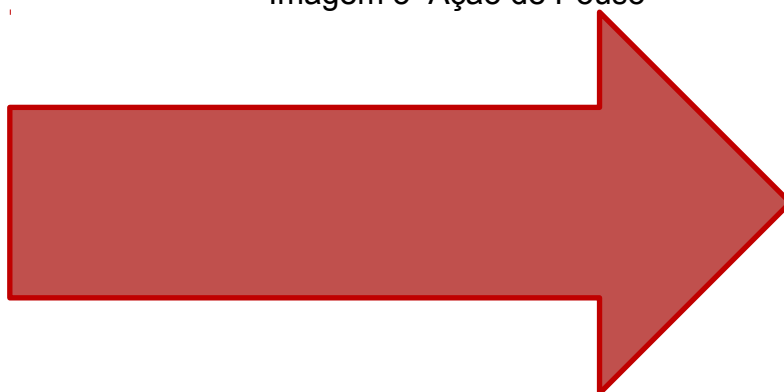


Imagem 6- Ação de Salto no Abismo



Imagem 7- Ação de Quadrúpede

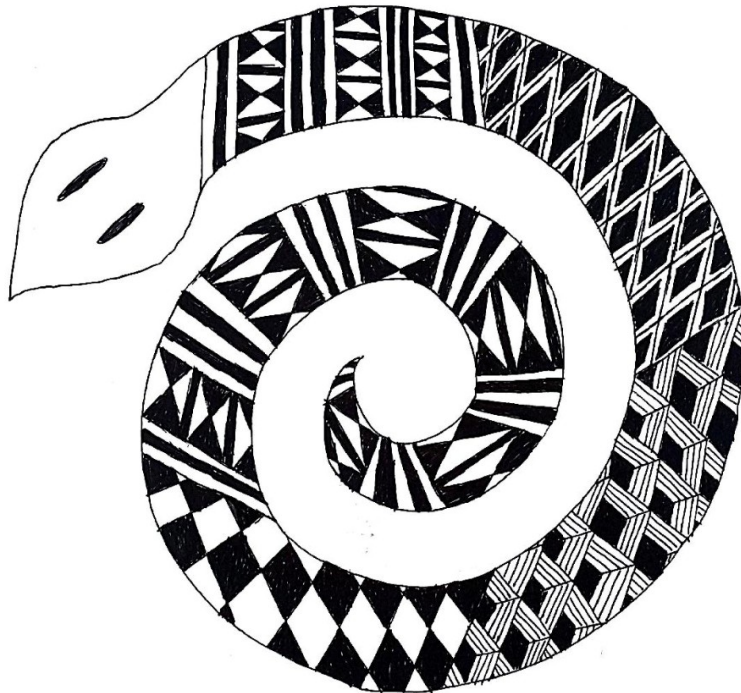
¹A visualidade de Curupirá é assinada por Iara Souza, que também é criadora de Curupirá.



Fontes: Arquivo pessoal de Andréa Flores (2018)

Ao lançar cada uma dessas intensidades no corpo da cobra, é possível encontrar a escritura corpofídica da cena em que Esse-que-não-chega-a-ser-pássaro aparece enquanto narrador, atravessa três ações físicas, volta para o espaço e sai, dando lugar a outras intensidades. O desenho abaixo demonstra como o dispositivo cobra poderia capturar essa cena:

Imagem 8- Escritura corpofídica da cena



Fonte: Arquivo pessoal de Andréa Flores (2018)

Aqui a cobra aparece apenas com os grafismos dessa cena. Seu corpo, porém, poderia ser ampliado, contendo grafismos de todas as cenas, compostas por intensidades do mapeamento dramático. Enquanto escritura corpofídica, o dispositivo antecipa procedimentos para a criação, ao mesmo tempo em que é constituído a partir dela. No caso da proposta de Curupirá enquanto ato poético, em todas as suas impermanências, a escritura corpofídica captura o que foi acionado em um encontro, em uma exibição do ato. Outra cobra comporta novos desenhos, com outras intensidades acionadas. Pequenas outras cobras, como a que está logo cima, são, ainda,

capazes de oferecer uma configuração possível para uma cena isolada ou, ainda, para um ato performativo de comunicação da pesquisa, por exemplo, onde é possível capturar que intensidades podem ou foram acionadas na ocasião. Ao final, o que ocorre com o uso do dispositivo e com a ocorrência de Curupirá é algo como a criação de um ninho de cobras, multiplicidade de cobras, lançadas o mundo, ao olhar do outro, tendo, antes, povoado o corpo da pesquisadora que opera com elas.

A potência do dispositivo não está encerrada no acionamento de intensidades para as cenas que compõem o ato poético. Os grafismos podem vir outras necessidades da pesquisa. É possível que eles sejam imagens de conceitos e noções, acionados na pesquisa e em operação na criação, de maneira que, ao criar, tanto cênica, quanto teoricamente, também os aciono no corpo da cobra. É possível que na cobra estejam capturadas diferentes sensações corpóreas da atriz, por exemplo, para momentos do ato poético. A concepção visual é outra possibilidade de ser atravessada pelo dispositivo, com cada elemento acionado sendo articulado a outro por meio dos grafismos. A escritura corpófica modifica-se, assim, conforme rasteja por entre diferentes momentos e usos na criação, existindo enquanto obra sobre obra poética.

Para esta pesquisa, as cobras multiplicam-se, tomam tudo e são lançadas ao olhar do outro. Mais do que isto: elas conformam, em si, o pensamento para e sobre a criação. Se, por um lado, a cobra, os grafismos e o funcionamento do dispositivo criado são específicos desta pesquisa poética em Arte, acreditamos na capacidade de transbordamento de suas potências para outras experiências. Criar para si um dispositivo, povoado de imagens e funcionamentos próprios da(s) epistemologia(s) que atravessam o trabalho, é também inventar outra força possível no processo de pesquisa, especialmente no que se refere às pesquisas poéticas em Arte. Como encontrar estratégias de comunicar, escrever, articular noções e outros procedimentos de pesquisa, que não estejam dissociados nem da especificidade do campo artístico de conhecimento, nem da própria criação? O caminho que tem sido acionado em Curupirá é preciso, em sua imprecisão: criar cobras, povoar-se delas, tornar-se cobra, sem jamais completar o devir.

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

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? [1988]. In: _____. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Editora 34, 2016. p.359-369.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

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

PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012.

