A close-up, high-contrast photograph of a person's face, heavily covered in vibrant red body paint. The person's eyes are visible, looking directly at the camera. The texture of the paint is highly detailed, showing ridges and shadows. The background is dark and indistinct.

Poiésis

37

ISSN 2177-8566

**AMAZÔNIDAS:
ARTE, POLÍTICA E RESISTÊNCIA NO NORTE DO BRASIL**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 22, Número 37, Jan./Jun. 2021

ISSN 2177-8566

A imagem da capa integra o ensaio visual de Evna Moura, publicado nesta edição entre as páginas 31 e 40, intitulado *Da série Pulsantes: performance orientada para fotografia*.

[Os Editores da Revista Poiésis agradecem a permissão para a publicação da imagem na capa desta edição.]



Poiésis

37

ISSN 2177-8566

AMAZÔNIDAS:
ARTE, POLÍTICA E RESISTÊNCIA NO NORTE DO BRASIL

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social

Revista Poiésis | Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor

Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Editores Executivos

Ana Carolina Prudente Nascimento, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Augusto Melo Brandão, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Coeditores/as

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Leandro Mendonça, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martha Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tato Tabora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Editorial

Ana Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Andrea Copeliovitch, Universidade Federal Fluminense, Brasil
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
David Sperling, Universidade de São Paulo, São Carlos, SP, Brasil
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, Brasil
Giuliano Obici, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josette Trépanière, Université du Québec, Canadá
Ligia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luiz Pinheiro da Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mária Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariana Pimentel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Martha D'Angelo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Monica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Pedro Hussak, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sally Yard, University of San Diego, Estados Unidos
Sheila Cabo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Walmeri Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Nossos agradecimentos e nosso reconhecimento aos
colaboradores e às colaboradoras da Revista Poiésis.

Pareceristas - 2020-2021

Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Ana Maria Albani de Carvalho, Univ. Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Beatriz Pimenta Velloso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Rauscher, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Camila Monteiro Schenkel, Univ. Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Carla Luzia de Abreu, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Carlos Augusto Moreira da Nóbrega, Univ. Fed. do Rio de Janeiro, Brasil
Cayo Vinicius Honorato da Silva, Universidade de Brasília, Brasil
David Sperling, Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil
Elisa de Magalhães, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Fernando Antonio Oliveira Mello, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Ivair Reinaldim, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
João Cardoso Palma Filho, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Jociele Lampert de Oliveira, Univ. do Estado de Santa Catarina, Brasil
Jorge Cruz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Livia Flores, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Luizan Pinheiro, Universidade Federal do Pará, Brasil
Luiz Cláudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marcelo Wasem, Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil
Maria Cristina Fonseca da Silva, Univ. Estado de Santa Catarina, Brasil
Mariana Novaes, Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil
Mária Raquel da Silva Stolf, Univ. do Estado de Santa Catarina, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Mônica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nara Beatriz Milioni Tutida, Univ. do Estado de Santa Catarina, Brasil
Paulo Reis, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Ricardo Mauricio Gonzaga, Univ. Federal do Espírito Santo, Brasil
Rosa Maria Blanca Cedillo, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Rosângela Cherem, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Samuel José Gilbert de Jesus, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Sandra Ramalho, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sheila Cabo Geraldo, Univ. do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Sylvia Furegatti, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Tatiana Martins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Equipe de Produção

Revisão Ortográfica e Normatização: Aline Chagas dos Santos
Augusto Melo Brandão
Jandir Jr.
Julia Lindenberg Braga de Thuin

Tradução: Ana Clara Silva Mattoso

Design Gráfico e Finalização: Ana Sayeg Tranches
Liana Nigri Moszkowicz
Duplo Criativo

Comunicação e Documentação: Beatriz Nascimento Triles
Belisa Bitencourt Cunha

Revista Poiésis é uma publicação semestral online do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.
Endereço eletrônico: <http://www.periodicos.uff.br/poiesis/>

© 2021 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação e aos/as autores/as sejam preservados. Os trabalhos publicados são de responsabilidade exclusiva de seus/as autores/as, assim como a autorização para a publicação nesta edição das imagens contidas em seus respectivos artigos.

Esta publicação é distribuída nos termos da licença Creative Commons: Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional (CC-BY-NC).



Poiesis

37

ISSN 2177-8566

**AMAZÔNIDAS:
ARTE, POLÍTICA E RESISTÊNCIA NO NORTE DO BRASIL**

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Organizador do dossiê: Luizan Pinheiro
Volume 22 - Número 37, Jan./Jun. 2021
<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37>

Publicação Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Alexandre Moura nº 8 - São Domingos - Niterói - RJ - 24210-200
Campus do Gragoatá - Bloco A - sala 202
Telefone: (55+21) 2629-9672 - E-mail: poiesis.uff@gmail.com

SUMÁRIO

[REVISTA POIÉISIS, v. 22, n. 37, jan./jun. 2021]

- 7 EDITORIAL
- DOSSIÊ - Amazônidas: arte, política e resistência no Norte do Brasil
Organização: Luizan Pinheiro
- 11 Amazônidas: arte, política e resistência no Norte do Brasil (apresentação do dossiê)
Luizan Pinheiro
- 13 Amazônidas: arte-música-poesia-pensamento-combate... em disparos potentes!
Luizan Pinheiro
- 31 Da série *Pulsantes*: performance orientada para fotografia
Evna Moura
- 41 Ykamyabas: poéticas de um corpo-território
Renata Aguiar
- 63 *Minha Cor (É) Vermelha*: performance como ritual, imagem como pele da performance
Mapige Gemaque
- 77 Histórias críticas da fotografia nas Amazônias e arte é resistência decolonial
Cláudia Leão, Izabelle Louise Anaúia Tremembé
- 91 Búfalo Antigo - ou Gabriel e outras orquídeas no bolso
Charles Trocate
- 105 Uma identidade amazônica em deslocamento: o trabalho com as redes
Ueliton Santana
- 115 Nas conversas e nos silêncios: memórias inundadas por Belo Monte
Camila Aranha
- 137 Mulheres de Fogo
Roberta Tavares
- 151 Pescaria subversiva: um ato de comunicar a r-e-xistência dos povos e comunidades tradicionais do Rio Xingu
Ana Laide Soares Barbosa
- 165 [r]Existo! Coletivo Madeirista
Coletivo Madeirista
- 177 **Eu vi sobre o rio a pele... sobre a pele, mapas... sobre mapas, vidas...**
Cláudia Leão, Luana Peixoto, Dimitria Leão

189 Miçangas tchecas como arte na Amazônia? Produção de corpos e beleza na Guiana Indígena
Cecília de Santarém Azevedo de Oliveira

209 Amazônia Negra
Marcela Bonfim

223 Post-scriptum para um dossiê - A Amazônia em estado virótico!
Luizan Pinheiro

PÁGINA DA ARTISTA

229 Lagoinha B, 2020.
Lucas Rossi Gervilla

ENTREVISTA

245 Sentidos do fio: diálogos com as artistas Simone Moraes e Sonia Gomes
Mariana Guimarães, Evângelo Gasos

PÁGINA DA ARTISTA

267 Dicionário Neonormal, 2020.
Amanda et al.

PESQUISA EM PROCESSO

281 Jogos-rituais na encruza: pesquisa performática entre feminismos decoloniais e ancestralidade
Mariana de Queiroz Cezar

ARTIGOS

301 Entre a Terra e o corpo: a experiência da natureza na obra de Giuseppe Penone
Arthur Simões Caetano Cabral

331 A língua, o chapéu, o elefante e a caixa do carneiro: a nova imaginação em Duchamp e Saint-Exupéry
Ricardo Maurício Gonzaga

353 As ruínas do tempo: memória e levantes
Nathalia Lambert

373 Texto-Livro, Texto-Filme: Aparições de Macunaíma inspiradas na poética de Mário de Andrade
Luciano Tasso Filho, Aparecido José Cirillo, Stela Maris Sanmartin

391 O misticismo na obra de Theo Angelopoulos: um estudo de *A eternidade e um dia* (1998)
Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto

Editorial

Um ano difícil... muito difícil; um ano triste... muito triste. 2020 é um ano que ficará marcado em nossas mentes pela devastação da pandemia da Covid-19, que encurtou a vida de muitos brasileiros e brasileiras, em números terrivelmente assustadores que se aproximam de 200 mil neste final de dezembro. Mas, não nos deixemos iludir: não são números nem tampouco meras estatísticas – importantes na busca de diagnósticos e de soluções –, mas pessoas amadas que partem e deixam atrás de si um rastro de dor.

Diante de tudo isso, temos a necessidade de acreditar que 2021 será um ano melhor ou, mais que isso, que será um ano muito melhor. Tendo isso em mente, a Revista Poiésis chega à sua edição 37 estampando na capa uma imagem da artista paraense Evna Moura, a nos lembrar a necessidade urgente de luta e de resistência diante das forças perversas que tentam se apossar do país.

Abrindo a edição, o dossiê organizado por Luizan Pinheiro, professor da Universidade Federal do Pará, nos confronta com outras epistemes que promovem uma acareação vigorosa com nossas “certezas”, supostamente científicas, mas que mal disfarçam nossa colonialidade. Os/as artistas e pesquisadores/as do Norte do Brasil reunidos no dossiê, em suas lutas que articulam arte, política e resistência, servem como exemplos a nos inspirar em nossas pelegas diárias – mínimas e silenciosas ou gigantescas e estrondosas, seja lá como for – contra as injustiças, os preconceitos e as desigualdades. Artistas e pesquisadores/as de diferentes estados da Região Norte do país, a quem deixamos aqui registrado nosso reconhecimento por nos mostrar e por nos lembrar que outras formas de articulação entre vida e natureza são possíveis, viáveis, necessárias e urgentes.

Na sequência, a Página de Artista de Lucas Rossi Gervilla, doutorando do Instituto de Artes da UNESP, intitulada *Lagoinha B*, na qual o artista nos fala de “ruínas ao contrário”, citando Robert Smithson, “estruturas [que] começaram a ruir antes mesmo de ficarem prontas”.

Na Entrevista realizada por Mariana Guimarães, doutoranda da Escola de Belas Artes da UFRJ, em projeto que tem a parceria de Evângelo Gasos, se estabelece um diálogo aprofundado sobre o fio na arte contemporânea com Simone Moraes e Sonia Gomes.

Após a Entrevista, a edição 37 da Revista Poiésis acolhe uma importante articulação entre a pós-graduação e a graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, na qual se enfatiza o hífen como traço de união e se escreve “pós+graduação” com o sinal de “mais”. *Dicionário Neonormal* é um trabalho coletivo e colaborativo desenvolvido por 35 estudantes da graduação.

Adiante, na seção Pesquisa em Processo, a mestranda do PPGCA-UFF, Mariana de Queiroz Cezar, apresenta um pequeno extrato de sua pesquisa no artigo intitulado *Jogos-rituais na encruza: pesquisa performática entre feminismos decoloniais e ancestralidade*, no qual “investiga a encruzilhada como expansão de possibilidades de ser mulher, utilizando a necessidade da enunciação de si sendo tão urgente para pensarmos arte, política e cotidiano na cena contemporânea latina”.

Fechando a edição 37, a Revista Poiésis publica na seção Artigos as importantes contribuições de Arthur Simões Caetano Cabral (professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás), Ricardo Maurício Gonzaga (professor associado do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo), Nathalia Lambert (pesquisadora e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense), Luciano Tasso Filho, Aparecido José Cirillo, Stela Maris Sanmartin (o primeiro, mestrando, e os outros dois, professores da Universidade Federal do Espírito Santo) e Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto (doutorando em Artes, Cultura em Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora).

Para finalizar, apenas o registro do nosso reconhecimento e dos nossos agradecimentos a todos e a todas que somaram seus esforços para a realização da edição 37 da Revista Poiésis: aos/as autores/as que encaminharam suas pesquisas para publicação naquela que é a revista de Artes da Universidade Federal Fluminense; à incrível equipe de mestrandos/a que tem ajudado a viabilizar a revista; e também aos/as pareceristas que, na condição de parceiros/as, colaboram decisivamente na construção incansável da Revista Poiésis.

Luiz Sérgio de Oliveira
[Editor, Revista Poiésis]

Amazônidas: arte, política e resistência no Norte do Brasil (apresentação do dossiê)

Luizan Pinheiro (Universidade Federal do Pará, Brasil)

11

A organização deste Dossiê para a Revista Poiésis integra as atividades de desdobramento do estágio de pós-doutorado ocorrido em 2019 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social/IACS da Universidade Federal Fluminense/UFF, sob a supervisão do Prof. Dr. Jorge Vasconcellos, e em parceria na docência com o Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira. O convite surgiu em vista da disciplina Arte e Descolonialidade: Uma Perspectiva Amazônica, que Luiz Sérgio e eu partilhamos no Mestrado em Artes, abrindo um campo de experiência para o Dossiê.

Nesse sentido, fizemos vários movimentos de parcerias dentro e fora da academia com produções e processos feitos na Amazônia e sobre a Amazônia. São trabalhos do Norte. Sentimentos e sentidos de quem viveu e vive, sentiu e sente o Norte do Brasil... São mulheres e homens com os quais foi possível articular, conectar, me ligar em desejos de luta, revolta,

diálogos, pensamento e combates.... Fiquei feliz por encontrar tanta gente que se preocupa com as vidas da Amazônia em toda sua complexidade, não só para fins profissionais, mas também para seus próprios percursos e ritos humanitários.

Obviamente, trata-se de uma Mostra de trabalhos, pensamentos e sentidos, e chegamos por uma rede de contatos a esta curadoria e organização. No entanto, muito é possível da arte e do pensamento na Amazônia, pois são tantas Amazônias possíveis. E os limites existem, mas estes também são fortalecimentos. E a diversidade das experiências foram costuradas de forma que não só o campo das artes fosse contemplado quanto a poesia, a antropologia, a música, a fotografia etc., permitindo um olhar intenso atravessado pela academia e o cotidiano do que nos envolve e nos marca o corpo a mente e os gestos do que produzimos na Região.

E essa Amazônia que aparece no Dossiê é só um pequeno retrato do que fora possível registrar e escolher, mas demarca, em diversos sentidos, a temática abordada por abordagens diversas. Gratidão a todos que participaram e me ajudaram a chegar aos termos do que nos chega em olhos e mente. Gratidão profunda às ajudas, apoios e indicações de nomes. Todos e todas presentes neste dossiê são parte efetiva e afetiva da Amazônia: Evna Moura, Renata Aguiar, Mapige Gemaque, Cláudia Leão, Izabelle Louise Anaúia Tremembé, Charles Trocate, Ueliton Santana, Camila Aranha, Roberta Tavares, Ana Laide, Coletivo Madeirista (Joezer Alvarez, Elisabete Christofolletti, Nilson Santos, Ariana Boaventura, Flavio Dutra, Joeser Júnior, Anderson Silva), Luana Peixoto, Dimitria Leão, Cecília de Santarém, Marcela Bonfim.

Agradecimentos especiais: Luiz Sérgio de Oliveira, Jorge Vasconcellos e equipe da Revista Poiésis.

Amazônidas: arte-música-poesia-pensamento-combate... em disparos potentes!

Amazônidas: Art-Music-Poetry-Thought-Fight... in Powerful Shots!

Amazônidas: arte-música-poesia-pensamiento-**luta...** ¡en fuertes disparos!

*Luizan Pinheiro (Universidade Federal do Pará, Brasil)**
para Aluizio Leal¹

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47225>

13

RESUMO: Este artigo atravessa territórios musicais pra colocar em visibilidade aspectos da vida na Amazônia a partir de um viés crítico-guerrilheiro marcado na percepção e vivência musical de quatro compositores: Vital Farias, Xangai, Mestre Lourival Igarapé e o autor-compositor deste trabalho, que sentem e expressam a Amazônia de ângulos diversos e sensibilidades específicas.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia; música; resistência; crítica

* Luizan Pinheiro é Professor Doutor da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará - FAV/ICA/UFPA. E-mail: luizan2014@gmail.com / luizan@ufpa.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9199-5327>.

ABSTRACT: This article crosses musical territories to highlight aspects from Amazonian life, taking a critical-guerrilla-fighter perspective pronounced in the musical experience and perception of four composers: Vital Farias, Xangai, Mestre Lourival Igarapé and the author-composer of this piece, who feel and express Amazon from multiple angles and specific sensibilities.

KEYWORDS: Amazon; music; resistance; critique

RESUMEN: Este artículo atraviesa territorios musicales para poner en visibilidad aspectos de la vida en la Amazonía desde un enfoque crítico-guerrillero caracterizado por la percepción y experiencia musical de cuatro compositores: Vital Farias, Shangai, el Maestro Lourival Igarapé y el autor-compositor de esta obra, quienes sienten y expresan la Amazonía desde diferentes ángulos y sensibilidades específicas.

PALABRAS CLAVE: Amazonía; música; resistencia; crítica

Citação recomendada:

PINHEIRO, Luizan. Amazônidas: arte-música-poesia-pensamento-combate... em disparos potentes! *Revista Poésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 13-30, jan./jun. 2021. [https://doi.org/10.22409/poesis.v22i37.47225]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Luizan Pinheiro

Amazônidas: arte-música-poesia-pensamento-combate... em disparos potentes!

1.

As artes em suas diversas linguagens têm na Amazônia² um campo fértil de reflexão, ação, resistência, pensamento e combate. A constituição estética das formas e experiências artísticas se diferenciam e se afirmam na potência de suas pesquisas específicas, de seus modos de criação, de suas expressões livres, de suas intervenções. Tanto nas matérias que as constituem quanto nos discursos que as embasam: políticos, afetivos, combativos, críticos das institucionalidades em seus usos e abusos e dos poderes instaurados em vista do que chamamos de *gestão da vida*. Essas *discursividades teorico-poéticas* afirmam-se marcadas na dimensão de resistência ao processo de dizimação e destruição em diversos campos de conhecimentos, saberes, fazeres e vida na Região Amazônica.

2.

Estados intensos e devastadores deformando a paisagem, as estruturas físico-geográficas; o avançado e amplo processo de barbárie dos seres vivos nas suas infinitudes de espécies em inúmeras áreas e locais; o meio ambiente... O solo, a água, a vegetação, a diversidade de suas composições e estruturas, destruídas material e institucionalmente; políticas criminosas na i-legalidade de suas sanhas em nome do pseudo-progresso. Há tempos sabemos com nossos antepassados e as presentes comunidades indígenas que é possível conviver com as diferentes espécies e seres sem a agressiva destruição de suas condições e suas missões no planeta. Mas, mesmo assim, faz-se jorrar rios de dinheiro, perseguição, desmandos, corrupção, sonegação, *rapina*,³ roubo, incêndios, tráfico, grilagem, depredação, matança; nu-

ma lógica suja de desenvolvimento pra Região. *A fauna e a flora*; os ecossistemas; os igarapés, os rios, os mares, os peixes; a caça, a pesca; a beleza, a autosustentabilidade e a vida dos povos tradicionais indígenas, quilombolas, ribeirinhos, praianos, campesinos, estradeiros, viajantes... milhares de registros fotográficos e audiovisuais, pesquisas, publicações, livros, filmes, obras de arte dos quatro cantos do mundo registram e acompanham com voracidade as tragédias e o processo de destruição ininterrupto aos olhos e assinaturas legais dos poderes através dos séculos... E muitos com o patrocínio do próprio dinheiro sujo de corporações que detêm a propriedade privada da Região. É privada em muitos sentidos! Pois a tratam como *privada* por onde fazem escoar *as merdas* que não queremos aqui.

3.

Desde a implantação dos grandes projetos carregados na mortal e cruel ambivalência: *desenvolvimento-progresso / dizimação-genocídio*. As forças da arte e das ciências humanas em geral passaram a se contrapor em pesquisa, reflexão, ação em defesa e combate da Amazônia e seus po-

vos. Diante das experiências mineradoras e hidroelétricas, do escoamento assustador em grandes navios transportando para fora do país: bauxita, manganês, ouro, ferro... *Ferrando* tudo sob um aparato jurídico dos chamados *acordos internacionais* e as *cooperações* de corporações. E ao fim e ao cabo resta-nos estupefatos o cinismo marqueteiro e escancarado das campanhas publicitárias lavadas no dinheiro in-visível a insultar nossa inteligência amazônica. Propaganda suja a exemplo da Norte Energia, sustentáculo da UHE Belo Monte: "a energia boa". O uso abusivo das referências da cultura paraense *in outdoor*, só pra deixar os buracos escavados "até o diabo não dizer chega!". Ou na pista de Sérgio Bianchi, da expressão e título de seu filme: "*Quanto vale ou é por quillo?*". Sim. Vale! O Vale do Rio Amargo, num trocadilho esdrúxulo de rebatismo ao maior projeto de destruição institucional da Amazônia: A Vale do Rio Doce. Quanto *vale* o estrago e a esmagadora destruição daqueles que perderam tudo: suas famílias, seus trabalhos, seus rios, seus sonhos, suas vidas para as formas multinacionais do que poderia ser chamado de tráfico institucional de *royalties* que talvez não se saiba para onde vão. Só o *vão*. O

vazio. O buraco. E numa outra troca voca- bular seria mais preciso trocar *royalties* por *hole* (buraco). Buraco de miséria, bu- raco de doença, buraco de impostos, bu- raco no solo fértil a arder todos os dias, buraco na camada de ozônio, buracos na Transamazônica - a grande promessa sal- vífica de quem precisa se deslocar na Re- gião. Quando o *inverno* vira *inferno* que nunca acaba. O término da Transa nunca acaba porque a *transa* é boa e dá dinheiro *ad infinitum!* E quem goza são os outros. E gozam na e com a nossa cara, pois a Região onde se produz a energia nas hi- droelétricas é exatamente onde se paga as taxas mais caras de energia.

4.

Alguém poderia perguntar porque no geral não se fala ou mostra as coisas boas da Amazônia. As *benfeitorias* que as empre- sas e seus projetos trazem para a Região. O compromisso social que o grande capital implanta aqui. Os Vales-misérias distribuí- dos aqui para calar a boca da população, enganarmo-nos e salvar sua consciência culpada, se é que o capital tem consciên- cia! É possível que tenhamos espaço para as coisas boas da Região. Mas elas não

são possíveis quando se trata de pensar o estado orquestrado de destruição massiva que se instalou aqui. Mas a contar com a lógica da subserviência implantada e sus- tentada na base da corrupção, no sentido tanto monetário quanto jurídico, instituci- onal, *atávico*. E acompanhado por nós, as atividades de inúmeros processos políti- cos, sociais e culturais, e vistos e sentidos na extensão universitária, vide o *Projeto Coroatá de Incubação Empreendimentos de Projetos Culturais Solidários (UFPA / 2015/ 2016)* nos últimos anos. Assim é muito difícil se chegar à conclusão de avanços ou de coisa do gênero, frente ao vasto estado de debilidade dessas tantas *políticas-promessas-públicas*, vide o acele- rado processo de desmatamento, a princi- pal ferida da Região. As lutas. Essas sim se destacam! Ainda estamos a lutar! Mas pra especificar um ângulo: tudo na Ama- zônia é incrível! *Mas sua destruição e abusos sofridos a deixam triste e feia!*, quando se vê as páginas de tristeza de vi- das ceifadas na Região. As lideranças indi- genas e Quilombolas. O assassinato de Trabalhadores Sem Terra. Dorothy Stang, Chico Mendes, Padre Josimo etc., etc., etc. Abre-se aqui portanto uma condição *esté- tica e política*. O que a faz feia é sua ges-

tão e as injustiças naturalizadas aqui. A falta de cuidado, amor, como sentimento de vida do lugar! Políticas decisivas sem consulta aos que vivem e cuidam da Região, e sobre o que pensam e acham... Políticas de gabinete. Planejamentos equivocados e senso de desenvolvimento maléfico. É difícil ver um sentido real de satisfação e felicidade, pois as políticas públicas são *fakes e repetíveis e agressivas no sentido perverso de perversão pela destruição*. No ensaio *A UHE Belo Monte e Os Povos do Xingu: repetindo histórias já contadas*, de Antonia Melo Silva e Dion Márcio C. Monteiro na Revista *Terceira Margem Amazônia* (SILVA; MONTEIRO, 2012), elxs são precisxs na afirmação: **"Domar a Amazônia é o desejo histórico de homens e mulheres do Palácio do Planalto, ditadores e "democratas". Nivelar os rios para escoar o produto do agronegócio, liberar os territórios indígenas e de populações tradicionais para as grandes mineradoras, construir hidrelétricas para garantir energia barata às indústrias nacionais e transnacionais. Transformar matas e rios em concreto é o projeto de desenvolvimento pensado para a região. Neodesenvolvimento impulsionando o neocolonialismo"**. Isto dito em 2012, data da publicação

mencionada, portanto, há oito anos atrás. Assim, a questão não é só a *beleza* (em sentido amplo do que a Estética permite) e as *coisas boas* (inclusos todos os campos de conhecimento, saberes e fazeres daqui). Poderíamos citar um caso: o Museu Emílio Goeldi e em seguida criar uma lista de instituições incríveis. Instituições reconhecidas nacional e internacionalmente com seus acervos, estudos, produções de milhares de pesquisas e publicações que são fundamentais no conhecimento e defesa da Amazônia. Mas sucateadas, privadas de recursos e manutenção, exploradas de diversas formas. O que tá na base de nossas lutas passa pela possibilidade de gestão das instituições com o comprometimento que nos cabe na responsabilidade pela Região.

5.

É importante sempre, e por princípio, pensar em *expressões de felicidade* na Amazônia onde as políticas públicas nas diversas áreas do meio ambiente à educação, da segurança pública ao saneamento básico, da economia à agricultura etc. a infelicidade e a insegurança com a vida na Amazônia passou a ser uma espécie de *le-*

gitimação da miséria tão grande quanto a construção da Ferrovia Madeira Mamoré nos anos 50 e da Rodovia Transamazônica nos anos 70, expressões dessas políticas de décadas. Podemos considerar que mesmo que seja apenas uma espécie de felicidade efêmera e ilusória, o nível de destruição, enganação, mentira e abuso dos poderes públicos e do estado *indistintamente* quanto aos comandos partidários, é a mesma lógica! A gigantesca ameaça de extinção em curso está no núcleo conceitual das formulações de políticas para a Amazônia nas últimas décadas, *não são para a Amazônia*. Ou talvez nunca tenham sido... pra gente daqui, pra vida daqui. Homens, mulheres, crianças, animais, plantas, mares, rios, terras, florestas... todos os seres vivos daqui e mais mil *etc.* O processo destrutivo, que poderíamos chamar de A GRANDE ESTUPIDEZ PLANETÁRIA, *opera pelo princípio que estabelece a destruição da vida como seu fim último*. Isto está provado na nocividade sem precedentes presentes nas catástrofes ambientais da Região, sejam com as UHEs quanto específicas (Serra Pelada, Carajás, Tucuruí, Barcarena, Altamira etc., só do Pará... afora Rondônia, Acre Roraima, Amapá, Amazonas... onde o *surto de*

desenvolvimento gerou grandes áreas de miséria e doença), isso na trilha ambiental desses últimos anos. Assim não há parâmetro para medir tal estupidez! Seja pública ou privada!

6.

2020. A problemática da Amazônia no *videogame* inter/nacional *acumula* zilhões de interesses e intervenções atravessando décadas. Cá estamos nós diante de mais um *governo de merda*, pra usar uma expressão popular e cotidiana de *desgovernança*, a escoar pelos ralos da história suas podridões indigestas. Uma tal *letalidade* do que pode aquela *estupidez* diante da vida na Amazônia. O usufruto da rapina atávica de seus degenerados *capitães do mato* viciados em vilanias de *capitanias hereditárias*. Faz-se de novo o mesmo enredo enredado no tempo de seus gestos miméticos. E para além destes infinitos assédios de uma desgovernabilidade senil em direção à Região, abre-se no palco da floresta a nova cena que encena os novos ares, ou melhor odores, dos maiores *bancos privados* em atuação no país: Itaú, Bradesco e Santander. A **"novidade" é uma agenda de sustentabili-**

dade. O capital dizendo ao governo “ou preserva *nossas* (no sentido do capital-poseiro) riquezas ou não investiremos nos seus projetos”. Quac! Grita o Pato Donald Trump numa ironia triunfal. O investimento privado nos projetos do governo pra Amazônia tem agenda e ditamnas ao governo sobre as novas políticas ambientais e outras (não sei quando foi diferente!). “Os banqueiros contaram que os empréstimos e investimentos que farão na Amazônia respeitarão essa agenda de sustentabilidade. O negócio bancário agora é assim. A intenção, por exemplo, é apoiar as hidrovias. Os projetos que respeitam comunidades locais, os indígenas e ribeirinhos, também se encaixam no plano. As cadeias de negócio de produtos da região, como açaí e cacau, serão apoiados. São cadeias de negócio que geram renda local e convivem bem com a floresta”⁴. Discurso saído da reunião do Conselho Nacional da Amazônia. Parece assustador? Que nada! Compare com a citação da *nota de rodapé 1*. Mas é mais do mesmo, *nada* do que outras mentes brilhantes do passado não tenham pensado. Talvez só não com outros termos da moda de 2020: SUSTENTABILIDADE. Agora é pagar pra ver! Pois, na medida em que não

deve haver na agenda a possibilidade de uma *expressão de felicidade*, onde as políticas públicas para as diversas áreas: do meio ambiente à educação, da segurança pública ao saneamento básico, da economia a agricultura etc., a *infelicidade* e a *insegurança* da vida na Amazônia passou a ser, por décadas, uma espécie de expressão da *legitimação e naturalização do princípio destrutivo de base epistêmica e endêmica institucionalizado desde o processo de colonização quinhentista*, o que me faz lembrar de Ailton Krenak numa fala na UFF, em 2019: “eles nos colonizaram e nos deixaram colonizando uns aos outros...”. Ei, não há intervalo nas cenas? Então chamemos os cantadores!

7.

Quatro canções de combate...

*Saga da Amazônia*⁵

(Vital Farias)

O poeta e cantador paraibano Vital Farias dispara uma canção num viés crítico e de resistência em defesa da Amazônia pela potência da *Saga*, no disco *Cantoria 1*. Um ajuntamento de 4 *cantadores* da mais alta qualidade da Música Popular Brasileira: Vi-

tal Farias, Elomar, Xangai e Geraldo Azevedo. Em *Saga da Amazônia*, todos os elementos expostos na narrativa caracterizam uma *poética de combate*, revirando as vísceras dos procedimentos abusivos em relação a floresta. De décadas em décadas os personagens são os mesmos a repetirem o processo destrutivo e explorativo da Região. O cantador dispara na abertura da canção os versos de... a citação do poeta e cantador François Silvestre: **"só é cantador quem traz no peito a cor e o cheiro da sua terra, a marca de sangue de seus mortos, e a certeza de luta de seus vivos"**, marcando a posição e força do cantador no abraço do seu tema. Na direção que Euclides Farias também comenta em sua crônica musical e cultural, que a **"Função social da arte, a música-denúncia de Vital não tem ranços nem faz coro a cantilenas de ongs secretamente subvencionadas por laboratórios farmacêuticos e cosméticos. Está focada no drama humano, em cada árvore que tomba, em cada bicho que morre. "Se a floresta, meu amigo, tivesse pé pra andar, eu garanto, meu amigo, o perigo não tinha ficado lá"**, aposta o cantador.⁶ O que explicita de forma radical a força do cancionista brasileiro, a condição do lugar da

canção de protesto na tradição de nossa MPB. Vital traz todos os elementos da situação em que a Floresta Amazônica se encontra no processo de devastação institucional. E estes escritos (o disco é de 2007); do século XXI indica o caminho de destruição imperante na Região. Estamos inseridos num amplo processo destrutivo, pois se as políticas ambientais e de proteção não são cumpridas, aplicadas e os destruidores não são punidos, opera-se numa lógica institucional pelo prisma da ausência e subserviência ao modelo de progresso dizimador e rapineiro. A Saga da floresta continua nestes anos 2000... E se aprofunda de governo em governo... deixando as *Veias Abertas da América Latina* cada vez mais abertas e sangradas... Escute!

*Saga da Amazônia*⁷

(Vital Farias)

Era uma vez na Amazônia a mais bonita floresta
Mata verde, céu azul, a mais imensa floresta
No fundo d'água as laras, caboclo lendas e mágoas
E os rios puxando as águas

Papagaios, periquitos, cuidavam de suas cores
Os peixes singrando os rios, curumins cheios de
amores
Sorria o jurupari, uirapuru, seu porvir
Era: Fauna, flora, frutos e flores
Toda mata tem caipora para a mata vigiar
Veio caipora de fora para a mata definhar
E trouxe dragão-de-ferro, pra comer muita ma-
deira
E trouxe em estilo gigante, pra acabar com a ca-
poeira

Fizeram logo o projeto sem ninguém testemu-
nhar
Pra o dragão cortar madeira e toda mata derru-
bar
Se a floresta meu amigo, tivesse pé pra andar
Eu garanto, meu amigo, com o perigo não tinha
ficado lá
O que se corta em segundos gasta tempo pra
vingar
E o fruto que dá no cacho pra gente se alimentar?
Depois tem o passarinho, tem o ninho, tem o ar
Igarapé, rio abaixo, tem riacho e esse rio que é
um mar
Mas o dragão continua a floresta devorar
E quem habita essa mata, pra onde vai se mu-
dar???

Corre índio, seringueiro, preguiça, tamanduá

Tartaruga, pé ligeiro, corre-corre tribo dos Ka-
mauírá

No lugar que havia mata, hoje há perseguição
Grileiro mata posseiro só pra lhe roubar seu chão
Castanheiro, seringueiro já viraram até peão
Afora os que já morreram como ave-de-arribação
Zé de Nana tá de prova, naquele lugar tem cova
Gente enterrada no chão

Pois mataram índio que matou grileiro que ma-
tou posseiro

Disse um castanheiro para um seringueiro que
um estrangeiro

Roubou seu lugar

Foi então que um violeiro chegando na região
Ficou tão penalizado que escreveu essa canção
E talvez, desesperado com tanta devastação
Pegou a primeira estrada, sem rumo, sem direção
Com os olhos cheios de água, sumiu levando essa
mágoa

Dentro do seu coração

Aqui termina essa história para gente de valor
Prá gente que tem memória, muita crença, muito
amor

Prá defender o que ainda resta, sem rodeio, sem
aresta

Era uma vez uma floresta na Linha do Equador

8.

Matança (Augusto Jatobá)⁸ (Xangai)

Outra canção importante que demarca o território de combate e denúncia da destruição e devastação da Floresta Amazônica é *Matança*, composição de Augusto Jatobá e executada pelo cantor e violeiro Xangai no mesmo disco *Saga da Amazônia: Cantoria 1*. É uma profunda demonstração de que nem só dos livros acadêmicos e científicos de Botânica pode-se ter acesso às riquezas das florestas brasileiras.⁹ Isto nos leva a perceber o tanto de espécies que Xangai canta e reverencia na sua infinidade gigantesca como a que a mãe natureza nos ofertou, e encontra na Amazônia um dos seus *berços esplêndidos* de quantidade e qualidade que temos país afora. Do mesmo modo que o pau-brasil fora levado daqui, inúmeras espécies da flora brasileira têm sido traficadas, roubadas e negociadas com a bênção de um modelo de descontrole pela vida das espécies que nos são caras em seu sentido biológico: *bio* (da vida das florestas e espécies) e *lógico* (do valor racional e científico para sobrevivência do planeta). Muitas *impossível replantar*, como cantam Jatobá e Xangai. Essa biodiversidade vegetal e

arbórea, que é expressa de forma contundente em *Matança*, produz uma incrível posição de músicos e cantadores, musicistas e cantadoras... sensíveis às condições das florestas brasileiras. Artistas que sabem sua posição política, neste caso na música brasileira, e a potência de suas falas artísticas-musicais-poéticas porradas. Afirmações necessárias frente ao processo de dizimação acima mencionado, tanto quanto as pesquisas científico-acadêmicas, pois não há, a nosso ver, hierarquização e valoração entre conhecimento e saberes à medida em que o que nos interessa é a potência de suas formulações. E, assim, *Matança* chega com essa distribuição crítica resistente a formular uma Mostra das espécies que nos cercam e são dia a dia destruídas...

Matança

(Augusto Jatobá)

(Xangai)

Cipó Caboclo tá subindo na virola
Chegou a hora do Pinheiro balançar
Sentir o cheiro do mato, da Imburana
Descansar, morrer de sono na sombra da Barriguda

De nada vale tanto esforço do meu canto
 Pra nosso espanto tanta mata haja vão matar
 Tal Mata Atlântica e a próxima Amazônica
 Arvoredos seculares impossível replantar
 Que triste sina teve o Cedro, nosso primo
 Desde de menino que eu nem gosto de falar
 Depois de tanto sofrimento seu destino
 Virou tamborete, mesa, cadeira, balcão de bar
 Quem por acaso ouviu falar da Sucupira
 Parece até mentira que o Jacarandá
 Antes de virar poltrona, porta, armário
 Mora no dicionário, vida eterna, milenar
 Quem hoje é vivo corre perigo
 E os inimigos do verde dá sombra ao ar
 Que se respira e a clorofila
 Das matas virgens destruídas vão lembrar
 Que quando chegar a hora
 É certo que não demora
 Não chame Nossa Senhora
 Só quem pode nos salvar é

Caviúna, Cerejeira, Baraúna
 Imbuia, Pau-d'arco, Solva
 Juazeiro e Jatobá
 Gonçalo-Alves, Paraíba, Itaúba
 Louro, Ipê, Paracaúba
 Peroba, Massaranduba
 Carvalho, Mogno, Canela, Imbuzeiro
 Catuaba, Janaúba, Aroeira, Araribá
 Pau-Ferro, Angico, Amargoso, Gameleira
 Andiroba, Copaíba, Pau-Brasil, Jequitibá

9.

Queimadas (Mestre Lourival Igarapé)

Um modo de ser e ver não menos trágico. A força da cultura popular, da música, mais especificamente do carimbó. O ritmo mais popular e potente que, na sua tradição e percurso histórico, reflete e revela a vida das gentes deste Norte. Na visada de Mestre Lourival Igarapé, a sensibilidade explosiva que se situa num lugar fundamental de sua lavra: *Queimadas*: sua música mais famosa. Gravada em 4 discos.¹⁰ É denúncia e crítica em estado puro. Um homem do Norte. Um mestre de carimbó e compositor da Amazônia coloca sua música e poesia a favor da vida! Sob a perspectiva do bem-te-vi, pássaro ativo nas matas daqui, com seu canto lindo, sente o impacto das florestas em chama e as consequências do que é a destruição da floresta e seus mananciais e fontes de vida. Mestre Lourival canta como um bem-te-vi, pois viu de perto em suas andanças o que tem sido a sina da Amazônia, sem proteção e força. Mesmo em sua tristeza profunda ainda dispara versos em que a esperança por um mundo de gente melhor aconteça:

Mas um dia a terra gira
Para o lado do bem
Faz nascer novas sementes
Na cabeça dessa gente
Que não pensa em ninguém

Mestre Lourival não desiste... sabe que as coisas estão difíceis pra nós amazônidas, que colecionamos imagens de destruição e tristeza por todos os cantos da Região. E sempre atento às coisas da Amazônia, não deixa de pensar e inventar criticamente seus versos, como faz em *Pajezinho*:

“Sumiu sumiu
A água do rio sumiu
A bomba já estava acesa
Agora acendeu o pavio”

Os cantadores, atentos ao processo ininterrupto de dizimação da Amazônia, não têm seus dias tranquilos e marcam posição em canto e grito, resistentes e combativos na direção dos abusos sofridos pela floresta, que a cada ano se acaba mais, em políticas sujas e labaredas de fogo!

Queimadas
(Mestre Lourival Igarapé)

Foi bem-te-vi quem viu
Foi bem-te-vi quem viu
A terra arder
Foi bem-te-vi quem viu
Foi bem-te-vi quem viu
A mata queimar
Beija-flor me dê um beijo antes de partir
Partiu contrariado de ver tantas queimadas
Nas florestas tropicais
A vida se acabando
As fontes todas secando
Sem ter água pra beber

Mas um dia a terra gira
Para o lado do bem
Faz nascer novas sementes
Na cabeça dessa gente
Que não pensa em ninguém

É assim que a coisa muda
Toda muda terá a vida
Toda vida terá sol
E faz girar o girassol
E faz girar...
E faz girar o girassol
E faz girar...

10.

Em Barcarena, É Boi!

(Luizan Pinheiro)

E o olhar da arte, da música e da poesia por sobre as temporalidades produzem uma gigantesca exposição de questões de que nós amazônidas sabemos seus impactos e consequências. São temáticas a céu aberto. Expondo e projetando o cenário de devastação e tragédias humanas e ambientais que são a tônica neste Norte. Não só a miséria que os Projetos das mineradoras Albrás e Alunorte há décadas trouxeram para o município; porque desenvolvimento mesmo, só o planejamento da Vila dos Cabanos (ironia do nome), para atender aos funcionários das fábricas. E em termos de condições estruturais nesses anos de projetos, não eram mais para existir os bolsões de miséria, a falta de estruturas em diversas áreas: saneamento, transporte, saúde, educação etc. Compromissos, acordos e convênios de governos federal, estadual e municipal, e o capital estrangeiro deixa sempre a marca da gestão e responsabilidade como práxis da miséria. A população sempre esteve submetida às condições precárias nessas áreas. E é claro que seria possível, mas ao mesmo tempo espantoso,

quicá suspeito, pensar Barcarena como uma cidade muito mais avançada e estruturada que outras em vista do poder econômico gerado no município. Aquilo que fica como marca do desenvolvimento para a comunidade local são suas feridas ambientais, processos judiciais, cestas básicas inversamente proporcionais ao enriquecimento e escoamento da produção dos investimentos estruturais pro capital. E, numa inferência referencial de tragédias ambientais absurdamente grotescas, optamos por pensar musicalmente o acontecimento de 2015: o naufrágio do navio Haidar em Vila do Conde/Barcarena, com 5 mil bois vivos.¹¹ Pedimos aqui licença a Reuters e ao fotógrafo Tarso Sarraf, que neste *clíc* revela o cenário deprimente da catástrofe. É o retrato do que a Amazônia está submetida na irresponsabilidade dos operadores do capital.

Compomos no estilo de *boi*, estilo musical que faz parte do universo cultural popular daqui do Pará. E no processo de criação fizemos referências e homenagens à música daqui com *Embarca Morena Embarca*, gravada por Pinduca¹²:

“Embarca morena embarca
Molha o pé mas não molha a meia
Viemos de nossa terra
Fazer barulho na terra alheia”.

Os Beatles, com *Well, shake it up, baby*. E finalizando com *Ninguém Gosta Mais Desse Boi do Que Eu*, de Carlos Paulaim, lá de Parintins (Amazonas). O trabalho poético-musical mantém a pegada crítica e política **que nos cabe para mostrar** “*O quê que se faz nesse Estado de Morte a Barca na Arena vendilhões do templo exploram e roubam até não se fartar*”... Tudo aqui ressoa a destruição, o desrespeito, a rapina, a agressão... E para além das possibilidades das belezas que nos envolvem e definem, é fundamental mantermos a resistência e o combate frente ao processo de genocídio institucional que aqui se instalou e se instala. Arte, vida e luta vão sempre estar aqui, ressoando nossa tradição cabana, tradição política, artística, cultural, musical.

Em Barcarena, Ê Boi!
(Luizan Pinheiro)

Embarca morena embarca...(2x)
Embarca morena, embarca morena
Embarca pro lado de lá

Em Barcarena, em Barcarena
Tem gente passando pra lá (1ª)
Tem boi no almoço e jantar (2ª)

Passa a morena, passam as crianças, os velhinhos, as velhinhas, os homens, as mulheres que lutam por lá...

Passa na Jaula de Ferro a boiada levada, matada, afogada na frente das praias da gente de lá...
Ê Boi!!!

O quê que se faz nesse Estado de Morte a Barca na Arena vendilhões do templo exploram e roubam até não se fartar... Boi Gordo!!!
Que essa história de ordem e progresso e desenvolvimento sustenta a conversa enfiada que é pra boi dormir...
Boi peludo!!!

Que a Barca Furada afundou mas não matou fome de carnificina na nossa Amazônia que não tá legal!!!

Well, shake it up, baby, now (Shake it up, baby)...
(THE BEATLES. 1963)
Ninguém gosta mais desse boi do que eu (2X)¹³



Fig. 1 - Carcaças de bois se espalharam pelas praias da região após o naufrágio do navio Haidar, que seguia para a Venezuela carregado com cerca de 5 mil animais e naufragou no porto da Vila do Conde, em Barcarena (Foto: Tarso Sarraf/Reuters).

Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/10/naufragio-de-navio-com-5-mil-bois-vivos-em-barcarena-completa-um-ano.html>

Notas

¹ Meu mestre nos tempos da disciplina História Social e Econômica da Amazônia, na Especialização em Educação e Problemas Regionais - ICED/UFPA, nos idos do ano 2000.

² Consideramos que a denominação da Amazônia Legal “**é uma área de 5.217.423 km², que corresponde a 61% do território brasileiro.** Além de abrigar todo o bioma Amazônia brasileiro, ainda contém 20% do bioma Cerrado e parte do Pantanal matogrossense. Ela engloba a totalidade dos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins e parte do Estado do Maranhão. Apesar de sua grande extensão territorial, a região tem apenas 21.056.532 habitantes, ou seja, 12,4% da população nacional e a menor densidade demográfica do país (cerca de 4 habitantes por km²). Nos nove estados residem 55,9% da população indígena brasileira, cerca de 250 mil pessoas, segundo a FUNASA”. Disponível em <https://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28783-o-que-e-a-amazonia-legal/> Acesso em 7/10/2020.

³ O termo *rapina* era usado constantemente por Aluízio Leal em nossas aulas e até hoje ficou na memória. O expresso aqui. Grato, Mestre!

⁴ Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/miriam-leitao/post/bastidores-da-reuniao-entre-banqueiros-e-governo.html>. Acesso em 7/10/2020.

⁵ Disco Cantoria 1. São Paulo: Edições KUARUP. 1984.

⁶ Disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=213996532407016&set=a.110190752787595.1073741828.100013900116137&type=3&theater>. Acesso em 7/10/2020.

⁷ Disponível em <https://open.spotify.com/album/5dHSwUkKnB5nrWFNkAmX9G?si=ud2RiHsqQZ2QicGLclTHBQ>. Acesso em 7/10/2020.

⁸ Disponível em <https://open.spotify.com/album/5dHSwUkKnB5nrWFNkAmX9G?si=ud2RiHsqQZ2QicGLclTHBQ>. Acesso em 7/10/2020.

⁹ “**Na Amazônia, nada é tímido. Ao contrário, tudo parece tomar proporções míticas: o maior bioma do Brasil cobre um território de 4,196.943 milhões de km², onde crescem 2.500 espécies de árvores - 1/3 de toda a madeira tropical do mundo - e 30 mil espécies de plantas (das 100 mil da América do Sul). O bioma representa mais da metade das florestas tropicais remanescentes e compreende a maior biodiversidade em uma floresta tropical no planeta.**” Disponível em <https://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28611-o-que-e-o-bioma-amazonia/>. Acesso em 7/10/2020.

¹⁰ Álbum Lauvaite Penoso (À Bença) - Nã Music/2017. Carimbó Tamaruteua (Tamaru ProduSons-2019). Ton Rodrigues: No Quintal da Carimboza (2019).

¹¹ Além desta tragédia em 2018, ocorreu o vazamento de resíduos químicos da empresa mineradora norueguesa Hydro Alunorte. Mais uma catástrofe ambiental sofrida pelas comunidades quilombolas e ribeirinhas no município de Barcarena. Conferir <https://amazoniareal.com.br/vazamento-de-rejeitos-da-hydro-alunorte-causa-danos-socioambientais-em-barcarena-para/>. Acesso em 7/10/2020.

¹² Chamado de Rei do Carimbó, Pinduca é referência do carimbó moderno da nossa tradição carimbozeira. Mas o carimbó tem muitos reis: Lucindo e Verequete são alguns deles. E rainhas: Bijica, D. Onete, Nazaré do Ó...

¹³ “**Ninguém gosta mais desse boi do que eu.**” - Arrastão do Hino do Boi Caprichoso de Parintins, do compositor Carlos Paulain.

Referências

SILVA, Antonia Melo; MONTEIRO, Dion Márcio C. A UHE Belo Monte e os povos do Xingu: repetindo histórias já contadas. *Revista Terceira Margem Amazônia*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 245-252, 2012. Disponível em [http://revista-terceiramargem.com/index.php/terceira margem/article/viewFile/34/37](http://revista-terceiramargem.com/index.php/terceira%20margem/article/viewFile/34/37). Acesso em 7/10/2020.

THE BEATLES. Well, Shake it Up, Baby. Álbum: Please Please Me (1963)

Da série *Pulsantes*:
performance orientada para fotografia

From the Series *Pulsantes*: Performance Oriented to Photography

De la serie *Pulsantes*: performance voltada para la fotografía

*Evna Moura (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Unesp, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47223>

31

RESUMO: Este texto tem como objetivo refletir teoricamente sobre o trabalho com performance desenvolvido na região do município de Belém, Pará. Busca compreender os modos de subjetivação relacionados às ilhas no entorno da cidade – mais especificadamente na Ilha de Cotijuba – e suas narrativas de cultura amazônica e identidade do seu passado ancestral na construção de seu presente. Explorando estes espaços de vivências, me absorvo para a compreensão da produção imagética desta pesquisa e para as potencialidades presentes em conexões com relações que se estabelecem por meio da intervenção intencional da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: performance; cultura; vivências; identidade

* Evna Moura é educadora, artista visual e fotógrafa, e atualmente cursa o mestrado pela Unesp. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7824-6671>. Email: evnamoura@gmail.com.

ABSTRACT: This text aims to theoretically think on the performative work developed in the region of Belém, Pará, as attempts to understand its modes of subjectivation related to the narratives of Amazonian culture and identities of the ancestral past that molds the present of the islands around the city, more specifically the Island of Cotijuba. Experiencing these liveliness territories, I absorb myself to comprehend both the imagetic production of this research and the potentialities that emerge when connected through the intentional intervention of the narrative.

KEYWORDS: performance; culture; experience; identity

RESUMEN: Este texto tiene como objetivo reflexionar teóricamente sobre el trabajo de performance desarrollado en la región de Belém, Pará. Intentando comprender sus modos de subjetivación relacionados con las islas alrededor de la ciudad - más específicamente la isla de Cotijuba - y sus relatos de la cultura amazónica, así como la identidad de su pasado ancestral en la construcción del presente. Explorando estos espacios de vivencia, me absorbo para la comprensión de la producción de imágenes de esta investigación y las potencialidades presentes en las conexiones con las relaciones que se establecen mediante la intervención intencional de la narrativa.

PALABRAS CLAVE: performance; cultura; vivencias; identidad

Citação recomendada:

MOURA, Evna. Da série Pulsantes: performance orientada para fotografia. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 31-40, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47223>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Evna Moura

Da série *Pulsantes*:
performance orientada para fotografia



33

Fig. 1 (e as subsequentes) - Evna Moura, série *Pulsantes*, 2019. Fotografia.
(Fonte: Acervo da autora.)











Da série *Pulsantes*

As imagens foram provocadas pelo retorno ao meu lugar de origem, pelo meu reencontro com as mulheres das Ilhas do Pará, e no reencontro com valores ancestrais (da natureza), territorialidades, fronteiras e um certo processo de fortalecimento de mim mesma no presente, sendo cruzada por tudo isto. O Resultado se deu em uma performance orientada para fotografia, em um modo quase meditativo, inserida no som da floresta que me cerca. Um espaço alucinatório foi criado para o espectador de forma a refletir e vivenciar a história da identidade amazônica e seus povos tradicionais (indígena, negra e cabocla) e a violenta tentativa do seu silenciamento (situação que se confunde com a própria história de formação da América Latina). Como um espaço de pulsação e vibração que enfatiza esse imaginário da ancestralidade, foi estabelecida uma rede compositiva na imagem que alia materialidade e sonho, vigília e dor, que convida o espectador a olhar a posição hegemônica das diversas ambivalências em jogo: a identidade, a invasão de territórios e o feminicídio presente – e que fazem parte do cerne da composição deste trabalho – em uma

visualidade de “miragem”, uma temporalidade suspensa. Traz assim o cruzamento do imaginário amazônico ou das relações do novo com o velho imaginário, cuja trama coloca para pensar e ver, o que em uma mesma frequência também interroga.

Além do campo das sensações que emanam da visualidade destas imagens – compostas aqui como imagem-elemento – o trabalho aciona um espaço em várias instâncias, ora através de elementos que simbolizam o próprio espaço, ora com a participação do próprio sentir do espectador em uma espécie de coberturas similares e pulsantes. Explorando estes espaços de vivências, me absorvo para a compreensão da produção imagética da pesquisa e as potencialidades presentes em conexões com relações que se estabelecem por meio da intervenção intencional da narrativa. Compreende então seus modos de subjetivação relacionados a narrativas de cultura e de identidade do seu passado, na construção de seu presente: “transformando histórias em natureza”, como citou Roland Barthes. Delimita-se então alguns princípios dessa prática contemporânea referentes a questões da estética relacional.

O conceito de “estética relacional”[...] converteu-se em uma definição bem-sucedida. Serviu como guarda-chuva para acolher muitas práticas de artistas contemporâneos. Para eles, além da produção de objetos, a obra de arte se converte em elemento de perpétuo fluxo e transformação a partir do encontro e da interação entre as subjetividades dos participantes na sua criação. (MARTINEZ, 2008, p. 282)

Diante de um cotidiano e referenciais emocionais, além da intimidade das relações com o espaço, consigo não apenas criar um sentimento de intimidade com o ambiente, mas do ambiente comigo e com as pessoas. Pierre Sansot (1986), assim como Michel Maffesoli e François Laplantine, entre outros, privilegia a dimensão sensível do homem para refletir sobre o social. Os autores não buscam a causalidade nos fenômenos observados, mas procuram descrevê-los, elaborando a partir deles metáforas para criar significados e formar sentidos, e privilegiam assim um pensamento atento aos afetos nas manifestações cotidianas e populares. Segundo Sansot, o sensível “é sempre o que nos afeta e ressoa em nós” e “se produz na conjunção mais elementar com a mais

enigmática (a mais admirável) do sentido e dos sentidos” (SANSOT, 1986, p. 5). Sendo assim, como expressão da significância do significado – no decorrer de trajetórias pessoais –, as imagens possibilitam reconhecer-me e revelar-me junto, através de narrativas visuais, para meu próprio entendimento sobre estes espaços.

Referências

MARTINEZ, Rosa. Trocas: Introdução. In: 27ª BIENAL DE SÃO PAULO: *Seminários*. Curadoria geral Lisette Lagnado, cocuradores Adriano Pedrosa [et al.]; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 279-283.

SANSOT, Pierre. *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris: PUF. 1986.

Ykamyabas: poéticas de um corpo-território

Ykamyabas: Poetics of a Body-Territory

Ykamyabas: poéticas de un cuerpo-territorio

*Renata Aguiar (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47234>

41

RESUMO: O presente artigo percorre o corpo-território de rios e terras de uma Amazônia vivida e imaginada, lugar de origem e afeto que, contando as histórias das Ykamyabas – tribo de mulheres sem maridos que viviam na região do baixo amazonas –, colhe os vestígios deixados por seu imaginário mítico na relação arquetípica da mulher selvagem em narrativas que chegam principalmente pela oralidade, de modos de vida que subvertem a cisão do mundo operada pelos dualismos cultura/natureza, masculino/feminino, corpo/mente. Para articular cenas e, a partir da fotografia, reconstruir realidades, num conhecimento revelado pelo fato mítico do sonho, do fazer-se artista, da subjetividade investida de corpo, plantando pistas para outros mundos possíveis.

PALAVRAS-CHAVE: Ykamyabas; Amazônia; imaginário; feminino; mito

* Renata Aguiar é Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8422-3065>. E-mail: criativarenta@gmail.com.

ABSTRACT: This article travels through the rivers and lands of a territorial body in to a lived and imagined Amazon, a place of origin and affection that, telling the stories of the Ykamyabas – a tribe of women without husbands who lived in the lower Amazon river region –, gather the traces left for their mythical imagery in the archetypal relationship of the wild woman in narratives that come mainly through orality, from ways of life that subvert the split of the world operated by the dualisms culture/nature, male/female, body/mind. To articulate scenes and, through photography, reconstruct realities, in a knowledge revealed by the mythical fact of the dream, of becoming an artist, of the subjectivity invested with the body, planting clues to other possible worlds.

KEYWORDS: Ykamyabas; Amazon; imaginary; feminine; myth

RESUMEN: Este artículo viaja a través del territorio corporal de ríos y tierras de una Amazonía vivida e imaginada, un lugar de origen y afecto que, contando las historias de los Ykamyabas, una tribu de mujeres sin maridos que vivían en la región amazónica inferior, cosecha los rastros que quedan por sus imágenes míticas en la relación arquetípica de la mujer salvaje en narraciones que provienen principalmente de la oralidad, de formas de vida que subvierten la división del mundo operado por los dualismos cultura / naturaleza, hombre / mujer, cuerpo / mente. Articular escenas y, desde la fotografía, reconstruir realidades, en un conocimiento revelado por el hecho mítico del sueño, de convertirse en artista, de la subjetividad invertida en el cuerpo, sembrando pistas sobre otros mundos posibles.

PALABRAS CLAVE: Ykamyabas; Amazonas; imaginario; femenino; mito

Citação recomendada:

AGUIAR, Renata. Ykamyabas: poéticas de um corpo-território. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 41-62, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47234>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Renata Aguiar

Ykamyabas: poéticas de um corpo-território

Apresentação

Tenho no fundo dos olhos a imensidão do rio e a imensidão do ar, conheço florestas com verdes a perder de vista, minha terra é imensa, de horizontes continentais, nasci em Urucará, uma cidade ribeirinha do baixo Amazonas, cresci entre Rondônia e Pará, cercada por águas e florestas sem fim. Descobri viajando imensidões com as quais não estava familiarizada, paisagens tão distantes da minha, tão gigantes, que não deixavam o olhar repousar sobre o horizonte; foram grandezas verticais, que **me inspiraram “sonhos de voo”** sussurrados por Bachelard. Em busca desses sonhos, percorri muitas cidades, vivi muitas vidas e usei umas tantas máscaras, no entanto, todos esses caminhos me levaram de volta para a Amazônia, profunda e misteriosa origem que relutante resolvi afinal pesquisar: é preciso ter de onde partir.

Não desejo aqui fazer um autorretrato ou narrar minha experiência particular, desejo investigar uma raiz profunda e ancestral de uma planta banhada pela lua, cartografar a geografia dos rios de um lugar entre o sonho e a memória, desejo navegar, fluir, seja olhando para o que reflete **o espelho d’água** ou mergulhando nas suas profundezas barrentas, nesse lugar de afeto onde recolho ou planto pistas de outros mundos possíveis.

Contaminada pelas narrativas das deusas Dina, Kali e Yacy que conheci nas *andari-Ihagens* do sul ao norte, do ocidente ao oriente, é no arquétipo da mulher selvagem que encontro terreno fértil para me fazer outras perguntas: Que corpo-território emerge das poéticas do imaginário amazônico? Como as dimensões do sagrado apresentadas pelos mitos podem

construir práticas e discursos de resistência? A Amazônia em seu imaginário próprio resiste à homogeneização globalizante e descoloniza corpos e mentes?

Foi pela fotografia que adentrei a Arte, esse coexistir de mundos que me permitiu circular em diversos ambientes. Meus modos de desvendar e falar sobre a fotografia enquanto arte e suas particularidades nunca deixaram de ser um olhar sobre o mundo vivenciado, um mundo no qual a Amazônia se faz presente por ser o ponto de encontro e de partida comum dos trabalhos desenvolvidos. Nesta perspectiva há uma significativa diferenciação entre os que elegem a região como tema de suas imagens e essa diferenciação se dá no como esse tema é apresentado.

Nas décadas finais do século XX e início do século XXI, muitos outros fotógrafos foram, retornaram e continuam indo e vindo à procura de uma visibilidade e de uma visualidade amazônica conectora dos processos de construção da representação do lugar sem considerar esse lugar da forma dicotômica natureza x urbanidade. A partir desse olhar surge um discurso sobre as especificidades amazônicas e a sua apre-

sentação não estereotipada pela fotografia, em contraposição à imagem amplamente aceita e benquista pela mídia, que trata a Amazônia como exótica, lugar sobre o qual se fala, mas que não fala de si.

A constância dos dualismos que fazem um corte entre natureza / cultura, corpo / mente, sujeito / objeto tem atribulado minhas formas de viver, pesquisar e fazer arte. Não foi sem alguma aflição que percorri a fronteira que separava (ou separa?!) minhas formas de fazer e teorizar arte das práticas culturais e artísticas que me traziam prazer e vitalidade. Tudo se tratava então de um jogo de máscaras. Pelo artifício da pose em justaposição ao relato oral de mulheres encarceradas, busquei criar uma noção de identidade no retrato fotográfico pesquisando o ambiente prisional feminino no Estado do Pará¹, mas me parece hoje que o que fiz foi demonstrar que o outro existe (SONTAG, 2004).

É Clarice (LISPECTOR, 1999) quem me fala, que apesar de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente essa máscara de guerra parte-se toda no rosto, lama seca; o rosto agora nu, maduro,

sensível se dá a ver, é o lugar das fragilidades, das memórias. A busca por esse rosto é mergulho e superfície que pretendo percorrer, sobretudo, como água e como nau, num desejo de construção mais fluida de pesquisa-arte-vida. Percorrendo um acervo constituído por obras de arte, registros, performances, textos, hipertextos, processos ou vivências cotidianas do lugar de origem e afeto que podem revelar, narrar e recriar territorialidades, entre o mito e a fronteira (CASTRO, 2011) de uma Amazônia vivida e imaginada.

Assim, esse texto é um convite à floresta, às plantas, às águas e aos mistérios ocultos do inconsciente coletivo de um feminino submerso que, no entanto, ressurge como o corpo sagrado que não pode morrer e se apresenta nas narrativas ancestrais que em suas múltiplas aparições resistem nas Ykamyabas e seus mitos fundadores.

A flor e a lua

No início de todas as coisas, Tupã criou o universo, o céu e os seres luminosos; na terra caminhava carregando as chuvas,

distribuindo raios e ecoando sua voz de trovão. Quando tudo era escuridão, criou Yacy, a guardiã da noite, criadora de todas as plantas, irmã gêmea e amante de Guaraci, o senhor do dia, pai de todos os animais.

Quando Guaracy – o sol – dormiu pela primeira vez, Yacy – a lua – surgiu solitária num céu sem estrelas. Ao despertar lentamente, Guaraci pôde vislumbrar sua irmã que sorria. Em nenhum mundo o sol havia presenciado tamanha beleza, mas à medida que se aproximava daquela que lhe despertou fascínio, ardia e iluminava tudo que tocava. Yacy, que passara a noite acordada, adormecia e desaparecia. A lua, que também desejava o sol e entendia do amor e do tempo, escolheu se demorar um pouco mais, apenas quando estivesse plena e cheia, assim uma vez a cada ciclo eles poderiam se encontrar no alvorecer. Desse encontro de Yacy com Guaraci nasceu Rudá, o mensageiro, aquele que não conhece a luz ou a escuridão e desperta o amor nos seres viventes.

A senhora da madrugada era protetora dos amantes e a ela eram consagradas as Ykamyabas, guerreiras que habitavam o

vale do lago do espelho da lua, o Yacy-Uaruá. A pálida rainha do céu tinha por costume eleger entre as guerreiras a mais valente de cada geração para se tornar sua irmã-amante e brilhar com ela. A escolhida se tornava estrela para também iluminar as noites da floresta. Naiá era uma jovem guerreira que habitava o vale da lua; Rudá, sem avisar, surgiu no peito da pequena, que nas caçadas noturnas se distraía contemplando o luar. Yacy, por sua vez, não olhava para ela. Nas artes da guerra a pequena Naiá não se fazia, ainda assim todas as noites de lua cheia a jovem cantava:

Lua, Lua, Luar

A lua sai de madrugada ao romper do sol
Ela vai acompanhando a namorada que anda só (2X)²

Ô lua, lua, luar, me leva contigo pra passear
(2X) Refrão.
(MESTRE LUCINDO)³

A contradição que Naiá carregava era se apaixonar mais intensamente à medida que Yacy a ignorava. Nem sempre é fácil respirar na floresta e o rio barrento que

eram os olhos de Naiá não parava de trasbordar; enquanto a água corria, ela não comia nem bebia nada, fraca e confusa era fácil se perder mesmo em mata conhecida. Naiá estava perdida.

Yacy, que era deusa, não reparava no sofrimento da jovem e sem ainda lhe prestar demorada atenção, percebeu Naiá deitada à beira de um lago obscuro, profundo e intocado. Não havia vento nem bicho algum que turbasse a água e a lua resolveu dar-se a ver na superfície espelhada do lago. Naiá, vendo o espelho da lua, em delírio de paixão pensou que enfim sua amada Yacy havia atendido aos seus apelos e estava ali para levá-la. Retirou do corpo todos os adornos feitos de sementes, cipós e penas e enquanto seus olhos percorriam a lua do céu até a água, lentamente entrou no lago, perturbando o reflexo indiscernível da deusa de luz. Ao perceber que se tratava de um reflexo e que a amada deusa ainda não a correspondia, Naiá já cansada preferiu se afogar nas profundezas do espelho da lua a viver desejando aquela que jamais poderia tocar.

Yacy reconheceu o sacrifício da jovem e desgostosa de sua morte resolveu trans-

formá-la em estrela. Naiá pesou sobre o fundo do lago por um momento e logo seu corpo pequeno e sem vida flutuou enquanto seus cabelos muito longos e grossos dançavam sob a superfície. Foi assim que a lua, observando pela primeira vez a beleza triste de sua amante intocada e morta, decidiu transformá-la na estrela das águas calmas, planta enorme, com folhas redondas e uma flor estrelada que se abre durante a noite quando tocada pela luz de Yacy, pendendo suas raízes aquáticas, enquanto seu corpo flutua sobre a superfície espelhada.

As Ykamyabas e o nascimento dos Muyrakytãs

Contam as mais velhas histórias que no vale da lua, escondidas dos homens para além da serra *Yacy-taperê*, viviam guerreiras que não desejavam ou permitiam entre si a presença masculina. Elas eram conhecidas como Ykamyabas, as filhas da lua, caçadoras noturnas, hábeis com o arco e a flecha, versadas nos mistérios das plantas, irmãs e amantes de Yacy, as mães dos Muyrakytãs.

Uma vez por ano as guerreiras realizavam uma grande festa em nome de *Yacy* próxima a nascente do rio Yamundá (Nhamundá ou Jamundá), que corria para um vale onde se formava o lago do espelho da lua, o *Yacy-uaruá*. Elas dançavam, cantavam e tocavam seus instrumentos de pau e corda, riam e se divertiam umas com as outras. Pouco antes da meia-noite, quando a lua estava quase a pino, iam em procissão ao lago do espelho da lua, carregando nos ombros potes cheios de perfume feito com todas as ervas cheirosas do mato, que eram despejados nas águas escuras do lago espelhado onde se atiravam para um banho purificador.

À meia-noite, quando a lua se refletia na face lisa do lago, chegavam os Guaçaris, filhos do sol, guerreiros de lança, pescadores diurnos que sabiam os segredos dos animais. Eles eram especialmente convidados para a festividade, quando só então lhes era permitido atravessar as fronteiras do território das mulheres. À luz do luar, tomados por Rudá, a festa continuava com músicas e danças que se intensificavam até o orgasmo geral. Após fazer amor com os Guaçaris, as Ykamyabas mergulhavam e traziam do fundo do lago um bar-



Fig. 1 - Renata Aguiar, *Ykamyabas*, 2019. Fotografia.
(Fonte: Acervo pessoal da autora.)

ro mole e verde, ao qual davam formas batraquianas: os Muyrakytās, que endureciam ao ser retirados da água. Com esses objetos presenteavam seus amantes, que deveriam trazer o amuleto pendurado ao pescoço.

Hoje, em uma Amazônia múltipla, atingida por invasões e dominações, fragmentada **por processos coloniais, projetos de 'desenvolvimento', baseados num modelo de exploração patriarcal monoteísta branco, de moral monogâmica em monoculturas de gênero, que vem devorando a terra e os seres, a Ykamyaba (r)existe na mulher que reaprendeu a lidar com a noite e com as ervas; ela é a bruxa, a guerreira, a mãe, a amante, é a filha da lua, irmã e amante do sol, irmã e amante das estrelas, é parente de todo ser vivente, é mãe das plantas, caçadora, ela canta, dança e ri alto, ela sabe girar e entende do tempo e dos ciclos, ela vive entre as mulheres, e os homens se aproximam quando convidados.**

Cair sem colapsar

A busca pela representação do lugar – desse que não é qualquer outro senão o que se me apresentou na cotidianidade, íntimo, particular e imenso, dilatado pela contiguidade das águas, ruas, becos e estradas –, se deu a partir dos caminhos **que percorri “manipulando o aparelho, apalpando-o, olhando para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades” (FLUSSER, p.42, 1985),** procurando perceber os cantos obscuros e pouco visitados do universo fotográfico, espaço debilmente iluminado pela chama midiática, tentando construir, para além do lugar comum do mercado e das padronizações das identidades e discursos homogeneizantes, uma fotografia que realize um universo fotográfico diverso e constitutivo de subjetivações não programadas (PAIM, 2012).

Assim, me lancei à experimentação entre o sonho e a memória presente nas histórias das Ykamyabas e seus mitos fundadores, que viviam na região do Rio Yamundá, afluente do Rio Amazonas, que desta forma foi denominado em referência às mulheres guerreiras da mitologia grega.



Fig. 2 - Renata Aguiar, *O nascimento do Muyrakytã*, 2019. Fotografia.
(Fonte: Acervo pessoal da autora.)

Foi Francisco de Orellana, que navegou o grande Rio de Quito até o Oceano Atlântico entre 1540 e 1542, quem primeiro descreveu em cartas à Europa (Espanha), **o encontro com “índias” sem maridos que revidavam o combate, manejando com destreza o arco e a flecha.** (COSTA; SILVA; ANGÉLICA, 2002).

Os registros escritos que comprovem a existência dessas guerreiras são escassos, no entanto, na Amazônia contemporânea são muitas as referências às mulheres que viviam sem maridos e guerreavam contra todos que tentassem invadir seu território. São pesquisas antropológicas ou artísticas que se baseiam ou reconstróem narrativas míticas, histórias passadas oralmente de geração em geração, raiz ancestral das diversas ficções que reconstróem o lugar de **origem; como o romance “Terra de Icamiba” de Abguar Bastos (1934), a animação para a televisão “Icamiabas” (TV Cultura Pará, 2012), a banda “Icamiabas” de rock feminista, o samba enredo “As Icamiabas” da Escola de Samba Arrastão de Cascadura (1996).**

Esses mitos e histórias que falam de mulheres que existiam de forma livre ou di-

versa do constructo de gênero socialmente imposto à mulher na sociedade ocidental, não só, mas principalmente cultura colonial, branca, patriarcal, judaico-cristã, binária, heteronormativa, são ecos de saberes ancestrais, que nos entregam hoje conhecimentos ancestrais que foram invisibilizados e quase destruídos. Histórias que chegam pela oralidade e estão presentes em quase todas as culturas, que podem nos oferecer um vislumbre da força da mulher selvagem e nos mostram caminhos para retornarmos a ela, toda vez que se faça necessário. (ESTER, 2014). Na Amazônia cresci ouvindo e sonhando com essas histórias, sentindo seu chamado voltei ao meu lugar de nascimento – Uruará – para percorrer rios e terras seguindo as pistas deixadas pelas Ykamyabas.

Em uma viagem, sobretudo familiar, imergi no cotidiano de uma cidade que tem como único acesso o rio e sem marcar encontro me deparei com mulheres que cantam, dançam e amam. Elas surgem nas matas, nas ruas, e se banham nos rios, vêm da roça de enxada na mão, com chapéu de palha e galocha, elas coletam cupuaçu, bacuri e debulham açaí, saem de

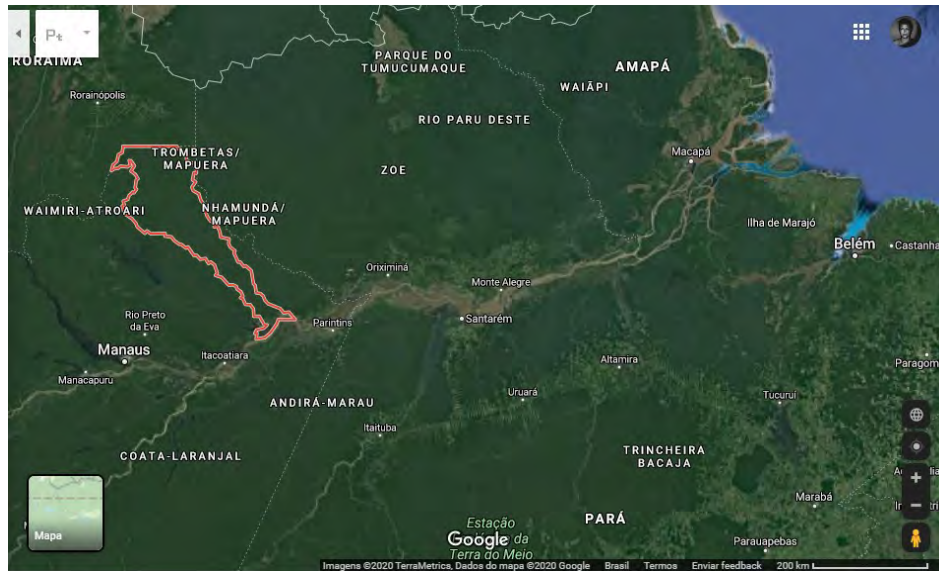


Fig. 3 - Google Maps. Localização do município de Uruará/AM, 2020. PrintScreen
(Fonte: <https://www.google.com.br/maps/ok>)

suas casas e levam os filhos à escola, andam de *rabeta*, remam o casco ou pilotam motos, são muitas e diversas, elas surgem nos sonhos e se apresentam na cotidianidade.

Sonhar é para mim um processo de olhar para trás e para frente ao mesmo tempo, reconhecendo e honrando minhas ancestrais enquanto vislumbro o que ainda não existe, as que virão depois de mim. Assim foi que com a ajuda da minha mãe adentrei a floresta e os igarapés para deixar fluir o arquétipo da mulher selvagem:

Do ponto de vista da psicologia arquetípica [...] ela é a alma feminina. [...]. Ela estimula os humanos a continuarem a ser multilíngues: fluentes no linguajar dos sonhos, da paixão, da poesia. Ela sussurra em sonhos noturnos [...]. Ela é quem se enfurece diante da injustiça. Ela é a que gira como uma roda enorme. É a criadora dos ciclos. É à procura dela que saímos de casa. É à procura dela que voltamos para casa. Ela é a raiz estrumada de todas as mulheres. Ela é tudo que nos mantém vivas quando achamos que chegamos ao fim. Ela é a geradora de acordos e ideias pequenas e incipientes. Ela é a mente que nos concebe; nós somos os seus pensamentos. (ESTER, 2014, p. 37)

As ciências modernas, desde muito encarceraram o feminino pelo pensamento dualista que o fundamenta. Foi assim que vimos o ser mulher e a feminilidade serem **construídas e perspectivadas “como uma metade dos seres livres” (ARISTÓTELES, 2004, cap. IV, p. 17)**, sendo concebido como uma forma de vida humana inferior por sua matéria corpórea associada à animalidade tanto na cultura ocidental como nas disciplinas humanistas.

Com o surgimento do “homem da razão” vemos a produção do dualismo cultura/natureza nas relações sexualizadas homem/mulher com uma patente dominação masculina sobre o ser “menos humano”, uma categoria entre o humano e o não humano que definiu o constructo do ser mulher, surgido de uma racionalização do mimetismo biológico que pretendia comprovar **como “natural” a relação do corpo feminino com a natureza**. Assim o **cogito cartesiano “penso, logo existo”** jogou definitivamente o corpo para fora das questões filosóficas, pois inserido na ordem de leis da natureza, pertencente ao mundo do sensível e, portanto fonte de confusão da razão e obscurecimento do pensamento.

O pensamento cartesiano, método filosófico fundamental do saber moderno, legitimou a cisão corpo/mente, dando a partir da objetividade e racionalidade contribuição basal para o homem se pensar como sujeito soberano, subjetividade autônoma e racional diante do mundo objetificado de uma natureza que existe para fora dele e que em geral tem o estatuto do feminino. Assim também o empirismo prático de Francis Bacon, que em certa medida é aliado da teoria cartesiana, define a natureza a partir de uma correlação do feminino como um modelo mecânico uniforme que pode ser compreendido e controlado. A metáfora que Bacon (2012) constrói em **seu texto "O nascimento do tempo masculino" é de um estupro, assim "o poder da natureza é tomado à força para que seus mistérios sejam devassados pelo cientista", como afirma Rita Therezinha** (SCHMIDT, 2012, p. 236).

Desta forma, empirismo científico e racionalismo filosófico corroboram e mutuamente constroem a ideia dos dualismos cultura/natureza, mente/corpo e sujeito/objeto, hierarquizados pelo ideal de uma mente que transcende o corpo sexuado, mas que é objetivamente masculino,

pois seu lugar de diferença se dá no feminino, constituído por sua corporeidade material, comumente relacionada aos animais e reduzidas a máquinas reprodutivas.

Apesar das variáveis que incidem sobre o percurso histórico na construção do pensamento ocidental, os dualismos que apartam corpo/mente, cultura/natureza e se reproduzem no paradigma binário homem/mulher, perpetuam uma metáfora que exclui da razão a natureza e, portanto o feminino como sua representação, das práticas hegemônicas do saber/poder ocidental, e desvalorizam a natureza e todas as formas de **existência "não humana",** já que o humano racional objetivo é abalizado pelo masculino. Assim este mascaramento falocentrista fabrica uma verdade única, como demonstrado por Judith Butler ao examinar a manipulação epistêmico-discursiva na construção do ser mulher **como "fato natural" pelo sistema ontológico** que produz o natural como se fosse o efeito de um real original e inevitável (BUTLER, 2003).

Numa leitura crítica dessa história percebo as similaridades entre os fenômenos que

conectam o desenvolvimento do racionalismo e conhecimento científico da natureza, pautado na dominação do feminino/natureza, com os processos de expansão colonialista da Europa que levaram à exploração e conquista de outras gentes consideradas incivilizadas, selvagens: os “quase humanos”. Um modelo exploratório que nos colocou em uma crise ecológica de proporções planetárias, numa lógica de produção e consumo que exaure os recursos terrestres.

Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem disse que a gente não pode cair? (KRENAK, 2019, p. 57)

Essa queda que me interessa. A vertigem do giro epistemológico dos eixos até então estabelecidos na minha prática de pesquisa em artes, o abismo que se apresenta como possibilidade de deslocamento. É assim que volto minha atenção aos mitos amazônicos e suas apresentações do feminino e dos seres que são entidades muitas vezes quase humanas, onde a frontei-

ra dual que separa humanos e não humanos, natureza e cultura, não foram completamente estabelecidas. Apesar das investidas colonizadoras e colonizantes dos corpos-mentes, a Amazônia em seu imaginário próprio resiste à homogeneização das identidades e entrega no hoje histórias e mitos que estabelecem uma outra forma de ser e estar em relação com o mundo.

Até então, como mulher branca e artista acadêmica, estive imersa na investigação da fotografia a partir de seu entendimento como imagem técnica, que é a imagem produzida por um aparelho e este por sua vez é texto científico aplicado. Flusser (1985) diz que as imagens técnicas pretendiam ser janelas para o mundo, mas ao interporem-se entre as pessoas e o mundo passaram a ser biombos; no entanto, e aí mora a contradição, essa perspectiva é um subproduto cartesiano, da noção de interno e externo — o suposto representacionismo da imagem se baseia na ideia de que é possível observar exteriormente os fenômenos —. No entanto:

[...] o “conhecedor” não permanece na absoluta externalidade em relação ao mundo na-

tural investigado — não há tal ponto de observação exterior. (BARAD, 2017, p. 31)

Fotografar é fazer surgir outro mundo, articulando cenas e reconstruindo realidades, mas é o conhecimento permeado pela realidade do mito, das narrativas orais e das histórias que nos quisermos fazer esquecer, “do lugar onde são possíveis as visões e os sonhos. Um outro lugar onde a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho” (KRENAK, p.65, 2019) que intuo ser o lugar da arte, do fazer-se artista, um lugar onde tenho cada vez mais me interessado em empenhar de forma expressa e performativa a materialidade mesma da minha existência, uma existência em tudo marcada pelas relações dadas não só pela subjetividade, mas investida de corpo, imbricadas em uma “dupla sensação”. Assim:

[...] a experiência subjetiva do corpo como forma sensível sublinha a indissociabilidade dos espaços corporais e psíquicos, desfazendo a oposição entre o interior e o exterior, o dentro e o fora. É precisamente essa interrelação que torna possível a inscrição do corpo e da subjetividade no eixo da diferença e do desejo, o qual se reveste de implicações polí-

ticas, uma vez que a diferença sexual não é apenas uma abstração, mas se materializa em um corpo, o corpo é de uma mulher e esse corpo é matéria da subjetividade, é o que lhe dá substância e existência. (SCHMIDT, 2012, p. 247)

Para a construção de um mundo ampliado nas possibilidades de uma realidade constituída em rede aberta e constante movimento, onde para além de sujeito isolado ou preso a dicotomia corpo/mente, cultura/natureza, me percebo imbricada em um coletivo que se auto-organiza na coletividade. Assim, vontades, desejos, decepções e lutas expressas em ações e atitude não são configurações puramente individuais, mas da abrangência política, ecológica e social que me compõe. Aqui construí um mapa, que se assemelha à cartografia de rio, disparo efetuado pelo espinho da pupunheira, frágil unidade de proteção de uma árvore de igapó, que tenho usado durante anos como agulha na construção de câmaras obscuras e câmeras *pinhole*, aparatos técnicos, próteses que modificam o mundo a minha volta. Esse pequeno pedaço de madeira perspectivado por um coletivo de pesquisadores, meus colegas do Programa de Pós-

Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, me deu a ver as múltiplas relações das diversas práticas de arte e vida nas quais tenho me engajado.

O mapa trouxe para a superfície do plano os múltiplos fazeres e seus desdobramentos psíquicos com os quais tenho me empenhado e me deu a ver possíveis conexões, despertando a vontade de integrar essas esferas da existência que permeiam minhas formas de fazer e pensar arte. Foi assim que decidi que na exposição **“Contingências”, na Galeria Apis na cidade do Rio de Janeiro, em novembro de 2019, apresentaria junto ao trabalho “As Ykamyabas” e “O nascimento dos Muyrakytãs”**; faria também uma performance de carimbó, o som que rege a Amazônia e embala minhas noites de sonhos e festas de floresta e rio. Assim convidei o carimbozeiro e pernaltista paraense, produtor do bloco carnavalesco de carimbó **“Vai Tomar na Cuia”, Andrey Alves**, e o do carimbozeiro do grupo **“Tamaruteua: carimbó é vida”** e Prof. Dr. Luizan Pinheiro, que então realizava estágio pós-doutoral na Universidade Federal Fluminense e que foi meu professor de Metodo-

logia da Pesquisa no Mestrado do Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA em 2011, para tocarmos juntos, dando um *salve* às Ykamyabas, à sua memória e resistência.

Entretanto, como afirma Susan Sontag, a **resistência sozinha não tem valor, “é o ‘conteúdo’ da resistência que determina o seu mérito, a sua necessidade moral”** (2008, p. 184). Essas poéticas políticas, quando instauram no campo imaginalimaginário? a existência que há muito tempo estava oculta ou suprimida da selvagem – uma força feminina, marginal, indomada, livre – **podem “resselvagizar” as relações** entre humanos e não humanos, cindidas pelas dualidades e conseguinte **subjugação da “natureza” e nos reintegrar ao mundo**, antes que este se desintegre, pois mesmo que sejamos ainda geneticamente selvagens, nossos corpos/mentes são há muito domesticados:

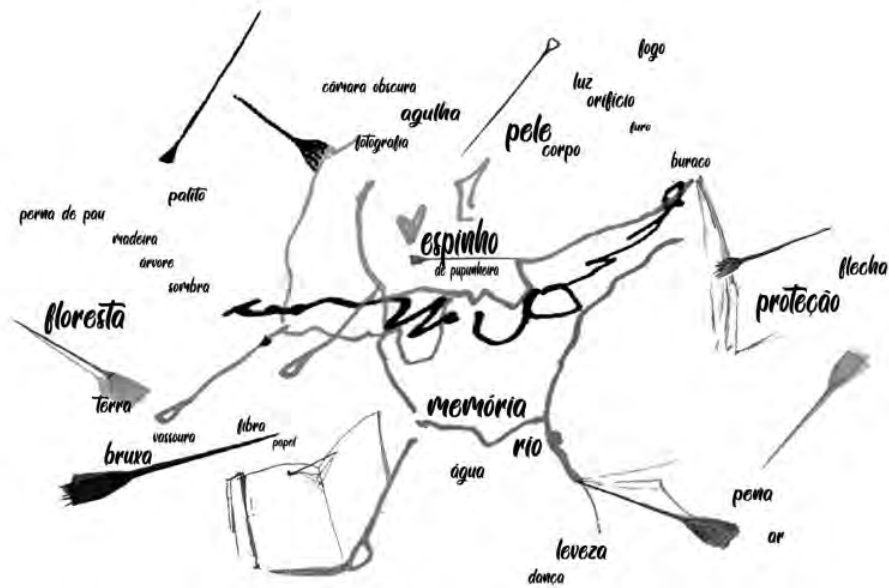


Fig. 4 - Renata Aguiar. *Mapa espinho*, 2019. Técnica mista. Acervo pessoal.



Fig. 5 - Autor desconhecido. *Registro da performance de Carimbó*, 2019. Acervo pessoal.

Com a educação, fomos subjugados psicologicamente, com a tecnologia, nossos sentidos foram anestesiados e a especialização nos despiu de nossas habilidades de sobrevivência mais básicas. Resselvagizar requer, portanto, descolonizar a mente, afiar os sentidos e readquirir habilidades. (WORKMAN, 2015, p. 5)

Assim, ao contar e recontar as histórias das Ykamyabas e seus modos de vida, percebo a presença da mulher selvagem, que desconstrói as diversas lógicas disciplinadoras dos corpos femininos e das **práticas de exploração da "natureza"** – seja nas relações não monogâmicas, afetos e sexualidades fluídas, forças masculinas e femininas não hierarquizada, parentesco com corpos celestes e todos os seres vivos e relações de territorialidade sagrada – e reafirmam a potência descolonizadora do imaginário amazônico.

Inconclusões

Entendo que arte constrói discursos que são difundidos, valorados e apropriados pela sociedade, principalmente pelas mudanças que a revolução industrial e a reprodutibilidade técnica do início do século

XX trouxeram para forma como artistas, fotógrafas e os meios de comunicação lidam com obras e imagens fotográficas. Percebo mais recentemente que para além dos discursos, a arte instaura realidades e funda mundos, performando práticas e ações que agenciam relações. Como as fronteiras entre essas áreas tem se tornado cada vez mais imprecisas e fugidias, o método cartográfico se torna importante referente para abordar nesta pesquisa as relações, enfrentamentos e cruzamentos entre forças, agenciamentos, jogos de verdades, objetivação e subjetivação, produções e estetizações de si mesmo e do outro, práticas de resistência e liberdade, a pesquisa em arte a partir da perspectiva arte-vida-pesquisadora.

Dessa forma, construo caminhos e mapas do imaginário amazônico contemporâneo em sonho, pista, vestígio e devir, num acervo constituído por obras de arte, registros, performances, imagens, textos, hipertextos, processos ou vivências cotidianas que instauram, narram e recriam a realidade das pessoas e dos lugares onde nos inserimos, agenciando territorialidades a partir de corpos em constante movimento. Um percurso sobre saber cair sem colapsar,

experienciar as mudanças radicais que o pensamento feminista, *queer* e decolonial têm proposto. Vivenciar os ciclos de morte e vida, noite e dia, que dizem respeito às constantes transformações que permeiam tudo o que há, é uma trilha no desejo de as pistas ancestrais que resistiram à devoração e gradual desencantamento do mundo, pois se vamos cair, que seja uma queda linda, uma queda potente e que estejamos de olhos bem abertos, conscientes da vertigem que é o mergulho no ar.

Notas

¹ Conceito desenvolvido na minha dissertação de mestrado *Identidades Submersas: mulheres presas* para a Universidade Federal do Pará, onde pesquisei as relações presentes entre fotografia e identidade a partir das histórias de vida e relatos orais das internas do Centro de Reeducação Feminino - CRF, então único presídio feminino do estado do Pará. Trabalho disponível em <https://docplayer.com.br/110019859-Universidade-federal-do-para-intituto-de-ciencias-da-arte-programa-de-pos-graduacao-em-artes-renata-aguiar-rodrigues.html>.

² Esse trecho da música é controverso, já que há outras versões nas **quais se fala** “Ela vai acompanhando o namorado, que é o Sol”.

³ Lucindo Rebelo da Costa, ou Mestre Lucindo, do município de Marapanim, no litoral paraense. Natureza e romantismo eram duas constantes na obra do pescador e Mestre de Carimbó, que em 2008 completaria seu centenário.

Referências

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACON, Francis. *Temporis Masculus Partus*. Disponível em <http://www.archive.org/stream/worksfrancisbaco07bacoiala#page/n11/mode/2up>. Acesso em 15/1/2018.

BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. 2003. Tradução de The-reza Rocha. *Revista Vazantes*, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 7-34, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO, Fabio Fonseca de. *Entre o Mito e a Fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*. Belém: Edição do Autós, 2011.

COESSENS, Kathleen, Anne Douglas, and Darla Crispin (2009) *The Artistic Turn: A Manifesto*, Orpheus Research Centre in Music Series 1. Leuven: Leuven University Press, 2009.

COSTA, Marcondes Lima da; SILVA, Anna Cristina Resque Lopes da; ANGÉLICA, Romulo Simões. *Muyrakytã ou muiiraquitã*, um talismã arqueológico em jade procedente da Amazônia: aspectos físicos, mineralogia, composição química e sua importância etnogeológica. *ACTA Amazônica*, Manaus, v. 32, n. 3, p. 467-490 jun./set. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/aa/v32n3/1809-4392-aa-32-3-0431.pdf>. Acesso em 10/5/2019.

ESTER, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FILHO, Kleber Prado e TETIA, Marcela Montalvão. Cartografia como método para as ciências humanas e sociais. *Barbarói*, Santa Cruz do Sul, n. 38, p. 45-59, jan./jun. 2013. Disponível em <https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/2471/2743>. Acesso em 5/8/2018.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

PAIM, Claudia. *Táticas de Artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. *Organon*, Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 27, n. 52, p. 233-261, 2012.

SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo*. Tradução de David Rieff. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WORKMAN, Dion. *Uma Introdução ao pensar como floresta*. Tradução de Jorge Mena Barreto. Disponível em <http://files.cargocollective.com/556035/FLORESTA.pdf>. Acesso em 5/8/2019.

Minha Cor (É) Vermelha: performance como ritual, imagem como pele da performance

*Minha Cor (É) Vermelha: Performance as a Ritual, Image as
Performance Skin*

*Minha Cor (É) Vermelha: performance como ritual, imagen como piel
de la performance*

*Mapige Gemaque (Artista independente, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47235>

63

RESUMO: Este texto apresenta ações do momento 'vivido' na performance ritual *Minha cor(é)vermelha*, em que o cor(po)lítico, ideológico e ritualístico busca compreender os dramas sociais vivenciados pelas pessoas que vivem e demarcam espaços na Amazônia, através de experimentos performáticos que criam conexões com as particularidades sociais e antropológicas da vida amazônica e que atuam como elementos de resistência, enfrentamentos e atravessamentos po(é)ticos, pois é preciso (re)xistir para existir em alguns lugares dessa cartografia.

PALAVRAS-CHAVE: performance ritual; cor(po)lítico; Amazônia

* Mapige Gemaque é artista visual e ativista, mora há 27 anos em Macapá e trabalha com diferentes linguagens artísticas.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0588-5883>. E-mail: mapigemapige@gmail.com.

ABSTRACT: **This text presents actions from the “live” moment of the ritual performance *My Colour (Is) Red*** in which a political, ideological and ritualistic body seeks to understand the social dramas experienced by people who live and demarcate spaces in Amazon through performative experiments that create connections with the social and anthropological life of Amazon. They act as resistance elements, poetical struggles and crossings, because it is a matter of (re)existing to exist in some places of this cartography.

KEYWORDS: ritual performance; cor(po)lítico; Amazon

RESUMEN: Este texto presenta acciones del momento "vivido" en la performance ritual *Mi color (es) roja*. En esta, el cuerpo político, ideológico y ritualista busca comprender los dramas sociales de las personas que viven y demarcan espacios en la Amazonia, a través de experimentos performativos creadores de conexiones con las particularidades sociales y antropológicas de la vida en la Amazonia, actuantes como elementos de resistencia, enfrentamientos y cruzamientos po(é)ticos, porque es necesario (re)existir en algunos lugares de esa cartografía.

PALABRAS-CLAVE: performance ritual; cor(po)lítico; Amazonia

Citação recomendada:

GEMAQUE, Mapige. Minha Cor (É) Vermelha: performance como ritual, imagem como pele da performance. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 63-76, jan./jun. 2021. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47235]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Mapige Gemaque

Minha Cor (É) Vermelha: Performance como ritual, imagem como pele da performance

Na efemeridade do movimento,
Artistas, ativistas e grupos sociais se encontraram
Na avenida Ernestino Borges
Em frente ao Ministério Público Federal do Amapá
Na Amazônia
Para falar que Emyra wajãpi¹
Vivia e estava presente!
Justiça² era o que queriam.
Diante de tamanha selvageria
Ocorrida na aldeia wajãpi

A performance *Minha cor(é)vermelha*³ foi uma das ações artísticas que estava presente como po(é)tica de enfrentamento contra esse conflito social ocorrido na aldeia. Através desse olhar, busquei integrar o processo de criação em *performance como ritual, imagem como pele da performance*. Na fugacidade do (ins)tante, não tinha como fugir. A imagem, assim como a pele, se encontraram em momento de 'transe' e invocaram a potência do vivido, misturando cores, peles, conflitos,

conceitos, tecidos, dores e sentimentos, em um ritual que se encontrou com quem estava presente e construiu interações mentais, físicas e visuais, (in) corpo-ação; naquele momento, fui tomada pela energia emitida pela presença das pessoas, pelo canto dos indígenas e pelas cenas provindas do contexto social.

A rua estava fechada, a cena continuava tomada por várias ações artísticas e a performance *Minha cor(é)vermelha* aconteceu na presença simbólica das pessoas que se conectaram com meu corpo e com a minha mente. Tudo começou a fluir. Tive a sensação de receber uma energia transcendental que envolveu o meu corpo. Era como se a floresta estivesse em mim e eu nela. Os dois planos estavam entranhados em minha corpo(re)idade: a arte do momento e a cena espiritual. Assim, essa presença trazia para o ritual o drama social vivido por todos que estavam ali. Eram energias fortes, que transmitiam um estado de leveza e estabilidade espiritual. Veja a presença do ritual vivido no registro fotográfico a seguir.

A performance se alargou e o ritual performático tomou a cena cotidiana do lu-

gar. O **tecido branco foi '(des)dobrado'** sobre a rua, (de)marcando um espaço retangular, como um gesto simbólico de alerta e ao mesmo tempo de enfrentamento aos conflitos de terras indígenas no Brasil. No centro do tecido, um recipiente com urucum e tinta corporal na cor vermelha e o corpo performático, que criava os rituais carregados de singularidades e simbologias culturais, provocando uma experiência limítrofe da existência, uma transgressão dos limites cotidianos no campo da antropologia da performance, e o corpo sendo identificado como sagrado pelo vivido.

Nesse momento, o corpo surge como presença da performance-ritual, entre vivência e experiência no campo da antropologia, tecendo uma conversa com elementos do cotidiano indígena, com os acontecimentos amazônidas, entre realidades, mistérios e as simbologias da cor vermelha. Rituais performáticos presentes nessa performance, de resistência, enfrentamento e de luta contra essa guerra de PODER político, econômico, social, agrário, étnico, identitário, de gênero etc., que o povo amazônida enfrenta cotidianamente em seu território.

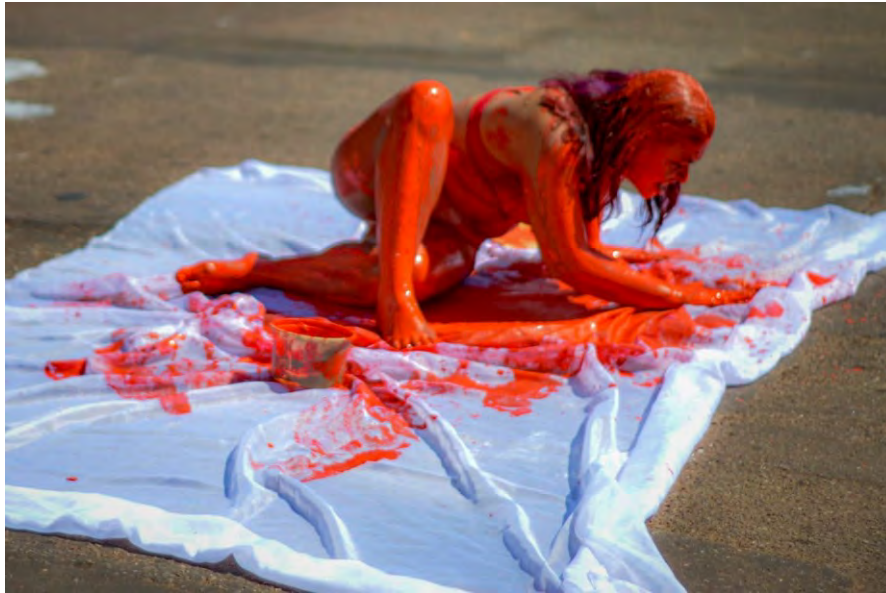


Fig. 1 - Mapige Gemaque, *Minha cor(é)vermelha*, 2019. Foto: Alinne Brito.
(Fonte: Acervo da autora)

E essa experiência levou-me a mergulhar de corpo e alma nos processos performáticos que estavam entranhados em minha pele. Esse processo/estado de entranhamento conduziu-me à licença poética que me permite a fala/performance do processo vivido. E o texto abaixo, ora literário, ora poético, ora investigativo, se mescla em sensações de processos pesquisantes e torna-se um registro deste entranhamento:

Minha cor é vermelha!
 O sangue da vida é vermelho!
 O sangue da morte é branco,
 Forasteiro, garimpeiro, (ban)doleiro
 minha cor é vermelha
 sou indígena
 sou filha da terra
 ...esta é a minha terra...
 Quero proteção
 Quero justiça
 Quero os meus direitos
 A minha cor é vermelha
 O meu sangue é de vida!
 O meu sangue é de luta!
 O meu pau-brasil é vermelho,
 Encarnado que nem o guará da Amazônia
 Que o branco (des)matou e para Europa levou
 A minha cor é vermelha que nem o urucum,

Que traça a iconografia do meu povo
 Wajãpi...
 Minha cor é vida!
 Minha cor é vermelha!
 Quero justiça e proteção
 Para meu povo Wajãpi
 O poder não pode calar a justiça!
 Queremos que as investigações continuem...
 EMYRA WAJÃPI VIVE!⁴
 Está presente!

Nesse momento, utilizei a licença poética para dizer que, em estado de ritual-performance, recebi as energias do povo da floresta e fiz uma viagem-performance com as forças (in)visíveis da Amazônia, onde enfrentei as injustiças, as invasões de terra, o (des)matamento, a disputa por territórios, a ocupação (des)ordenada das terras indígenas por (in)vasores e as (des)igualdades sociais, em tempos de guerra pela terra e pelo (de)voramento da Amazônia, através da minha po(é)tica, que atuou como arma contra essa guerra.

Minha cor(é)vermelha fala dos conflitos que o povo vivencia neste lugar e que ainda estão "(in)visíveis" aos olhos do PODER. Sob o olhar poético, a cor vermelha expressa o sangue que forma a vida, o

nascimento e a energia que vêm do universo. Nos (entre)cruzamentos culturais, o vermelho é a cor dos indígenas, que apresenta valores culturais, sociais, ritualísticos, espirituais e, ao ser pintada nos seus corpos, através dos grafismos, estabelecem significados que variam de acordo com os rituais e valores de cada etnia⁵.

Em meio ao “drama social” (TURNER, 2008) ocorrido na terra indígena e das notícias que traziam sentimentos de ameaça e (ins)tabilidade, entre dor, medo e mistério, realizei a *performance como ritual* para aproximar a po(é)tica dos acontecimentos e das relações humanas e sociais que **tínhamos construído com os nossos ‘parentes indígenas’**, que vivem e cuidam dos seus territórios de acordo com os rituais e tradições pertencentes às suas etnias. Cotidianamente, dia após dia, em cada encontro, fazia anotações sobre as ações e sentia o drama que vivíamos de forma dinâmica, simbólica, interativa e temporal, carregados de sentimentos, tensões, emoções e resistências políticas e sociais.

Fatos presentes na minha po(é)tica através da antropologia da performance, como uma memória viva que estava além do campo

das ideias, ou seja, que saiu do campo da memória, se entranhando no meu corpo como pele da performance, nos objetos e simbologias utilizados ao longo do processo performático, criando relações com o lugar e com os elementos que se ligam à floresta, às forças que vem do Rio Amazonas e que se mescla ao vermelho da vida, através da performance de enfrentamento em suas águas imaginárias, em busca de força e de novos tempos para os povos que vivem na Amazônia.

Considero, enfim, que a performance *Minha cor (é) vermelha foi um “ritual” que articulou* de forma simbólica e dramática um movimento de luta, (re)sistência e de enfrentamento contra os (des)mandos sociais e as ações de violências praticadas contra os povos que vivem e fazem a Amazônia. De acordo com as experiências e particularidades vivenciadas durante as ações do movimento social, percebi que é preciso (re)xistir para existir nas terras amazônicas e, assim, continuar lutando por mais direitos à vida e ao território. Pelo fim da violência, da grilagem e da (re)pressão! Por fim, *Minha cor (é) vermelha* pela vida e pelos povos que vivem, (re)inventam-se e lutam pela (so) brevivência na Amazônia!



Fig. 2 (e subsequentes) - Mapige Gemaque, *Minha cor(é)vermelha*, 2019. Foto: Alinne Brito.
(Fonte: Acervo da autora)

O sangue da vida é vermelho
O sangue da morte é branco, estrangeiro, garim-
peiro, (ban)doleiro

A minha cor é vermelha
Sou indígena
Sou filha da terra
.....esta é minha terra....

Quero proteção
Quero justiça
Quero os meus direitos

A minha cor é vermelha
O meu sangue é de vida!
O meu sangue é de luta!
O meu pau-brasil é vermelho, encarnado que
nem o guará da Amazônia...
Que o branco (des)matou e para a Europa levou...

Minha cor é vermelha que nem o urucum que
traça a iconografia do Meu povo waiãpi...

Minha cor é vida!
Minha cor é vermelha...
Quero justiça e proteção para meu povo waiãpi!
O governo não pode calar a justiça!
Queremos que as investigações continuem!
EMYRA WAIÃPI VIVE!
Está presente!









Notas

¹ Disponível em <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,lider-indigena-e-morto-a-facada-no-amapa-po-liticos-veem-acao-de-garimpeiros,70002942614>. Acessado em 1/7/2020.

² Disponível em <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10730517/inciso-xv-do-artigo-5-da-constituicao-federal-de-1>. Acessado em 10/1/2020.

³ Faço isso nos meus textos quando uso expressões/palavras poéticas referentes aos processos de criações em arte, separando-as com hífen, barra e parênteses, baseada nas propostas de Rangel (2015) e na pesquisa A/r/tográfica, que permite essa licença poética ao professor-artista que constrói sentidos sobre a sua prática no espaço da escola.

⁴ Disponível em <https://selesnafes.com/2019/12/caso-emyra-wajapi-e-arquivado/>. Acessado em 2/7/2020.

⁵ Disponível em <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2015/10/pinturas-indigenas-apresentam-identidade-de-cada-etnia-nos-jmpi.html>. Acessado em 1/3/2019.

NUNES, Roberson. *Haikay e performance: imagens poéticas*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

RANGEL, Sonia. *Trajeto criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna Editora, 2015.

SCHECHNER, Richard; LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. Nova York: Publications Book Performance Studies, 1982.

Referências

IRWIN, Rita. A/r/tografia: uma introdução. In DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Org.) *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2013, p. 13-23.

Histórias críticas da fotografia nas Amazônias e arte é resistência decolonial

Critical History of Photography in the Amazons
and Art Is Decolonial Resistance

Historias críticas de la fotografía en las Amazonías
y arte es resistencia decolonial

*Cláudia Leão (Universidade Federal do Pará, Brasil)**

*Izabelle Louise Anaúia Tremembé (Universidade Federal do Ceará, Brasil)***

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47236>

RESUMO: Este artigo pretende, a partir de relatos e reescritas, pensar sobre percursos das histórias da fotografia em suas relações entre ética e uso da imagem e apropriação de histórias, na tentativa de repensar a relação de poder constituída a partir de um ponto de vista na história da imagem, partindo da Amazônia paraense como lugar de reflexão. Este texto tem a colaboração de Izabelle Louise Anaúia Tremembé, estudante indígena da Universidade Federal de Ceará (UFC), que fez um relato sobre a cultura da apropriação, da exotificação dos objetos sagrados e sexualização dos corpos femininos, assim como, em sua fala, ela afirma a ausência de conhecimento acerca de seus rituais e, ainda, que a autonomia dos povos indígenas em fazer arte sempre existiu. Os relatos foram articulados no encontro entre professores e produtores de fotografia e cinema em Alcântara, Maranhão, em abril de 2019.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia Paraense; exotificação e sexualização de corpos indígenas; história crítica da fotografia

* Cláudia Leão é fotógrafa, pesquisadora e professora dos Cursos de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4005-3436>. E-mail: aclaudialeao@gmail.com.

** Izabelle Louise Anaúia Tremembé é arte-educadora, artista, comunicadora e fotógrafa, graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1052-0651>. E-mail: iza.bellephotos@outlook.com.

ABSTRACT: Based on accounts and rewrites, this article intends to think about paths in photography history, their connections between ethics and use of image and narrative appropriations. Taking the Pará Amazon as a place of reflection, an effort is made to rethink the power relationship constituted by a specific point of view in the history of image. This text had the collaboration of Izabelle Louise Anaúia Tremembé, an indigenous student at Federal University of Pará (UFC). In her accounts, she talks about appropriation culture, exotification of sacred objects, and sexualization of female bodies, as well in her speech, she affirms the lack of knowledge when it comes to their rituals and even brought up that indigenous autonomy in making art has always existed. The accounts were articulated on the occasion of the meeting between teachers and photography and cinema producers, in April, 2019, Alcantara, Maranhão.

KEYWORDS: Pará Amazon; exotification and sexualization of indigenous bodies; critical history of photography

RESUMEN: En ese artículo se pretende, a partir de relatos y reescrituras, pensar en los caminos de las historias de la fotografía en sus relaciones entre la ética y el uso de la imagen y la apropiación de historias en un intento de repensar la relación de poder constituida desde un punto de vista en la historia de la imagen a partir de Amazonía del Estado de Pará, como lugar de reflexión. Este texto fue hecho con la colaboración de Izabelle Louise Tremembé, una estudiante indígena de la Universidad Federal de Ceará (UFC), quién relató sobre la cultura de la apropiación, la mistificación de objetos sagrados y la sexualización de los cuerpos femeninos, así como, en su discurso, ella afirma sobre el desconocimiento de sus rituales, y aun sobre la autonomía de los pueblos indígenas en hacer arte, que siempre ha existido. El relato se articuló de forma colaborativa, a partir de nuestra reunión en Alcântara, Maranhão y su intervención en abril de 2019, en el encuentro entre profesores y productores de fotografía y cine.

PALABRAS-CLAVE: Amazonía de Pará; mistificación y sexualización de los cuerpos indígenas; historia crítica de la fotografía

Citação recomendada:

LEÃO, Cláudia; TREMEMBÉ, Izabelle Louise Anaúia. Histórias críticas da fotografia nas Amazônias e arte é resistência decolonial. *Revista Poíesis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 77-90, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47236>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Cláudia Leão, Izabelle Tremembé

Histórias críticas da fotografia nas Amazônias e arte é resistência decolonial

Eu comecei na dança e no teatro, mas a fotografia me arrebatou de tal maneira que hoje estou aqui tecendo diálogos na Fotografia e ensino da arte, e não sobre Dança e nem Teatro. É, também, a primeira vez que falo em um encontro para um público específico atuante na Fotografia, no Cinema e no ensino dessas duas linguagens. Eu sempre fui e continuo sendo uma fotógrafa tímida, prezo por cuidado em chegar e fotografar alguém, pensando em não invadir territórios e corpos.

Eu falo no sentido do trato com pessoas e na abordagem... falo em ética... essencialmente, eu penso sobre o deslocamento da imagem sem que a gente tenha domínio sobre para onde ela possa ir e a quem e o que atinja. Sempre me perguntei sobre de onde vêm e para onde vão os rostos e os corpos quando se descolam no espaço e no tempo. A primeira vez que senti materialmente essa sensação de despregamento foi quando participei de um videopoema como atriz. Fiquei extre-

mante incomodada com essa relação entre imagem e corpo, o que me fez declinar o convite.

Lembro-me de Susan Sontag e do questionamento de Diane Arbus, quando ela revelou a perversidade da fotografia e o poder que a/o fotógrafa/o exerce sobre a/o sua/seu fotografada/fotografado. Diane falava a partir de seu contato com as pessoas que ela retratava em parques e mesmo nas casas delas... ela falou da relação da confiança estabelecida para que aquela imagem acontecesse. Creio que muitos de nós ainda lembramos do casal de velhinhos nus sentados na sala, do menino com granada na mão em uma pose estranha com os braços retesados, do olhar fixo e perdido de uma travesti dançando, da animalidade frontal dos olhares que se cruzaram selando entre eles e ela um elo jamais desatado. Aqueles retratos sempre me olham.

Como fotógrafa, penso sempre que meu desejo por obter imagens não pode ser maior que a minha aproximação, que uma conversa não incite, necessariamente, fazer uma fotografia ou um vídeo. Algumas vezes, estive nessa situação e cheguei a

desistir da fotografia para simplesmente olhar, sentar e conversar. Lembro-me de uma experiência, que foi fotografar a festa de Nossa Senhora das Dores, uma das festas do Padre Cícero, no Juazeiro do Norte, Ceará. Eu fui a convite de um fotógrafo amigo e todos os dias ele fazia o ritual da rebobinação de filmes; uma lata era consumida, por volta de 18 filmes, diariamente. Era 1994, a gente fotografava em película de 36 poses. Fotografar tinha início meio e fim em cada rolo operado. A fotografia sempre foi bem cara, naquele tempo mais ainda. Consegui levar uma lata de filme para usar nos cinco dias de festas. Como nunca fui muito ávida no disparo, retornei com no máximo doze filmes operados. No Juazeiro, muitas das vezes, apenas caminhava. Eu queria olhar as pessoas, mesmo no pouco tempo que tinha, e ver a vida ali... Foi lá também, sentada no mirante do padre Cícero, descansando depois de muito andar, onde conheci dona Brígida, uma senhora do sertão de Alagoas. Ficamos sentadas conversando, e com ela mantive correspondência, trocamos endereços, fotografias, mas em minhas mudanças nos perdemos. No últimos dias, cansada, eu parei na praça da matriz. Era um largo que parecia

bem grande, tinha uns degraus, e sentei no batente para somente ver... e vi... para onde virava eu via uma fotografia pronta, exata, precisa. Eram pequenos estalos silenciosos e desconhecidos. No sol forte, mulheres chegando de preto e rosários de contas azul branco; a metade de um rosto me olha, mas vejo os braços dela, que carregavam a criança; o retratista arrumando o cavalinho no fundo estampando; um mundo de coisas atravessou na minha frente... um homem grande andou em direção ao meio do largo, outros vieram juntos, ele usava chapéu e timão de couro bordado e carregava o bacamarte prateado que brilhava no sol. Eles levantaram as mãos... estouros e saraivadas de balas no ar. O salve para Nossa Senhora das Dores. As fotografias mais lindas que eu nunca fiz, talvez. Mas eu as vi. Elas se movimentavam na minha frente, vivas. Juazeiro foi para mim um dos lugares mais competentes para se fazer imagens, as personagens mais lindas, fortes histórias impregnadas em cada pedaço de pele, no tecido surrado, escuro, nas contas, brincos, anéis e moedas, nas suas rugas marcadas pelo sol... Pessoas de poucos recursos materiais, empobrecidas, de lugares longes e espalhados, que habitavam

a paisagem e compunham o cenário desejado e explorado pela hipocrisia da estética da miséria. Elas estavam ali, prontas a serem alçadas ao *status* de imagem exótica, sem que nunca soubessem qual livro, filme, ou exposição de fotografias exibiu seus mundos, corpos e rostos.

Penso sobre a naturalização do ato de fotografar nesse tempo de tantas imagens, autofotografias, selfies obsessivas e banalizadas. Como desconsiderar o lugar de poder de uma imagem que se ampara no espaço que ocupa e no fetiche que suscita, no deslocamento ou naquilo que constitui o caráter de uma imagem? Imagens se deslocam como vento. Corpos não. Eu preciso estar diante de alguém para manter esse contato e viver essa experiência como a que experimentamos, agora, aqui nessa conversa entre nós... Eu diante de vocês. Minha fala se constitui da tentativa em pensar sobre histórias cristalizadas, narrativas criadas sem pensar em outras histórias ou em contranarrativas (outras narrativas). O historiador da arte alemão Hans Belting nos contou que a invenção da perspectiva linear foi o grande acontecimento reforçado pela invenção da fotografia, que potencialmente alterou a cultu-

ra do olhar. A criação do ponto vista possibilitou pensar sobre a autonomia do olhar, e olhar de um lugar constitui a possibilidade de contar uma história, talvez outras histórias ou mesmo sua própria história. Mas quem pode contar outras histórias além das histórias oficiais? Quem contou a história da fotografia na Amazônia? Quantas histórias sabemos sobre a história das imagens na Amazônia? A escritora feminista nigeriana, Chimamanda Adichie, fala sobre o perigo de conhecer somente uma história, sobre o perigo de reproduzir essa única história e, mais que isso, do perigo em reafirmar uma única história selando ausências e silêncios, como o que ainda fazemos, até hoje. Nesse sentido, gostaria de propor um exercício de pensar de maneira crítica sobre esse contar histórias da fotografia na Amazônia paraense.

Conta-se que na Amazônia, apenas cinco anos depois da fotografia ter acontecido na França, ela chegou por Belém. Via fotógrafos expedicionários, sendo o primeiro entre eles Charles De Forest Fredricks, que teria permanecido por volta de três meses. Depois veio Albert Frisch, que fotografou o povo Mauás e disse que eram

canibais. Felipe Augusto Fidanza chegou a Belém acompanhando a comitiva do Imperador. Permaneceu e abriu um estúdio, o Photo Fidanza. Ele foi o responsável pelos principais registros da urbanidade de Belém. Seus retratos, quase únicos, ditaram estilo e selo de qualidade do olhar europeu sobre a Amazônia paraense. Existiu de 1867 a 1969, sendo administrado por cinco proprietários. Com exceção do fundador italiano, todos os outros eram alemães, entre eles George Huebner, que viveu entre a Europa, Manaus e Belém. Em Manaus, Huebner, fundou o Estúdio Photographia Alemã. Lá ele retratava as autoridades e pessoas das famílias endinheiradas que podiam pagar pelos **serviços de "qualidade europeia"**. Entretanto, mesmo com uma produção voltada para esses grupos com alto poder econômico, as imagens que mais interessavam aos museus europeus (principal cliente fora do Brasil) não eram dessas pessoas, mas dos tipos exóticos, os Indianer, como eles os chamavam. Eram os indígenas que Huebner trazia para o estúdio ou fotografava em suas viagens, e esses retratos integravam o menu de possibilidades de venda certa. Ele atendia uma demanda colaborando com pesquisadores, como seu con-

terrâneo, o etnólogo Theodor Koch-Grünberg, o zoólogo e o geógrafo suíço Louis Agassiz, ou para o colecionador **Oscar Schneider, fornecendo “produto fotográfico”**. As imagens que ele fornecia eram ricas em informações, contendo descrição, ilustração dos tipos físicos e peculiares habitantes da Amazônia. Huebner era ambicioso; não o interessava somente participar das pesquisas, ele pretendia o reconhecimento de seu trabalho para ciência produzida na Europa sobre Amazônia. Com o declínio da borracha e o período de recessão para as oligarquias manauaras, o Photographia Alemã encerrou suas atividades em 1910. Ele era um bom empreendedor e vinha investindo em sua carreira como botânico especialista em orquídeas, tendo uma delas sido registrada com seu nome.

Não há como negar que Huebner contribuiu com imagens e textos para constituição dessa nossa história tão conhecida, a única. Mas pouco se fala que ele foi um dos principais articuladores da apropriação, venda e tráfico de peças, objetos pertencentes a povos indígenas, orquídeas, bromélias, insetos; os tipos de espécies raras que constituem coleções que pertencem a

museus etnográficos da Suíça e da Alemanha.

Como ele, outros fotógrafos, desenhistas e pintores expedicionários ajudaram fundar a história da imagem da Amazônia e todos os seus enredos, reproduzindo e difundindo modos de olhar, imagem idílica do **vazio e dos seus cenários, e dos tipos “selvagens”, “exóticos”, tecendo uma relação** dúbia entre o que é retirado e o sentido de cada um dos rostos ou plantas vistas lá longe. Por outro lado, conseguimos perceber que as histórias contadas, nas entrelinhas, defendem mais a arte da fotografia, a estética do exótico e manutenção do ponto de vista dos estrangeiros, mas pouco lembram ou pensam sobre uma ética do olhar. Vejamos nesse relato a partir de escritos de Huebner durante as sessões fotográficas:

Nota-se pelas feições e pela própria situação – aliás o que estariam eles fazendo em Manaus – que os índios, eram, na verdade, “semiaculturados”. Aqui diferentemente dos clientes que procuravam o atelier para serem retratados, o retrato e pose eram impostos pelo fotógrafo. (...) Mesmo sem consentimento dos sujeitos, e impondo sua própria ordem, Huebner

obteve resultados surpreendentes, como, por exemplo, com o rapaz de braços cruzados, gesto típico do homem branco" (...) retrata quatro jovens, dois rapazes e duas moças, também inteiramente nus, porém cuidadosamente posicionado, de forma a não expor suas genitálias. Eles ostentavam arco e flechas, uma machadinha e um cesto. O fundo pintado mostra uma bucólica e romântica paisagem de um jardim de inspiração europeia, com flores e um bando de pedras no meio à bruma contrastando com a aparente selvageria dos indígenas". (VALENTIN, 2012, p. 269-270)

Percebemos que há nessas narrativas escritas homogeneizadas todo um cuidado para não macular e nem questionar condutas espúrias. Huebner, como um dos fundadores da estética retratista assumidamente "amazônica", detêm esse legado em que algumas histórias precisam ser mantidas cristalizadas para não macular "nossa" herança europeia. Mas nelas percebe-se a imposição contida nos "retratos exóticos", que além de naturalizada é recorrente e reproduzida. Como uma das formas de abordagem na fotografia e na arte, essa conduta é justificada e chancela os que podem "contar" essas histórias. Desenhistas, pintores e fotógrafos, assim

como os expedicionários, falaram por e em nome de alguém que não tem nem nome e nem voz, e o corpo presente nas imagens é mantido como objeto de exposição ou de pesquisa científica. Observemos com cuidado as imagens empreendidas por eles. Para isso, é necessário olhar de verdade nos olhos das/dos retratadas/retratados, para entender que os olhares diante da câmera são incômodos. Os retratos de pessoas indígenas, assim como os retratos de pessoas negras presentes na história da fotografia, guardam o olhar enviesado e revelam a impaciência do desacordo, o mal-estar latente, a violência de uma fotografia não autorizada. Uma mistura de clamor, vergonha e constrangimento. As/os audaciosas/os e rebeldes enfrentaram com altivez ou ira, e seus corpos não negaram a desconcertante situação imposta. Elas/Eles miram a lente, seus olhos encaram e também desafiam.

Os livros de História da Fotografia não contam outra história, tampouco indagam sobre um possível contradiscurso, selando como a única história da fotografia na Amazônia a que é contada pelos viajantes. Belém do Pará, conhecida como uma das capitais da fotografia, confirma em diver-

sos discursos formais e informais, além dos escritos nas imagens ou em livros, essa mesma história original dos artistas viajantes. No *II Fotonorte: o Olhar sem Fronteiras* (1998), o professor Benedito Nunes fundamenta a história da fotografia paraense:

[...] a fidelidade temática a Belém deixa de preponderar em proveito de uma “visão sem fronteiras”, da região toda em uma segunda invenção da Amazônia replica intensificada com humor e amor, com senso crítico e sentido plásticos, pictórico da descoberta pelo desenho e a pintura de seus primeiro viajantes e exploradores.
(FUNARTE, 1998)

Rerler esse texto, datado de 1988, deve nos fazer pensar criticamente sobre esses quase dois séculos de histórias da fotografia na Amazônia, em que as condutas e operações de abordagem no uso da imagem são as mesmas praticadas séculos antes. Não há qualquer pudor no uso da palavra expedição, por exemplo, inclusive com o mesmo caráter, sacar imagens do exótico interior amazônico com sua gente ribeirinha. O modo de fazer e pensar a fo-

tografia no “cenário-sujeito” parece não poder ser alterado.

A Amazônia onírica cristalizada deve permanecer tal como era antes: as/os verdadeiras/verdadeiros sujeitas/sujeitos são **“objeto-cenário” misturados em uma massa só**, para serem exibidos, somente. Manter assegurado o direito do olhar de quem sempre pôde fazer o registro, negando a inquestionável prática da apropriação e de deslocamentos das/dos sujeitas/sujeitos no intuito de desautorizar os corpos em contextos desiguais, em que as relações de poder corroboraram, impositivamente, tratando imagens sem anuência, **“concedendo”, quase que “sutilmente”, o direito de uso e exibição da imagem a quem fotografou**. Assim foi, assim ainda é. Sem qualquer constrangimento, ao se colocarem como salvadoras/salvadores ou redentoras/redentores das histórias neo-expedicionárias, podem contar e expor nos espaços do sistema capitalista da arte, muitas das vezes, inacessíveis as/aos retratadas/retratados, que jamais saberão por onde seus rostos estiveram expostos (seja em livros ou mostras) e por quanto, em moeda, foram negociados.

Entretanto, alguns acontecimentos, como não somente as políticas de ações afirmativas iniciadas de 2002, que tornaram acessíveis vagas nas universidades públicas para negras/os, pardas/os e indígenas, mas também a articulação em coletivos artísticos independentes, deram especialmente o acesso aos aparelhos de **capturas de imagens. Movendo os antes “objetos-cenário”, ou “sujeitas/sujeitos-cenário” de contemplação, ao reconhecimento de si, a olhar de seus próprios pontos de vistas e a produzirem suas próprias imagens, a partir de suas escolhas, a contar suas histórias.** Esse mover de lugares de poder foi fundamental para causar um grande incômodo dentro da ativa tradição colonial nas linguagens artísticas, na fotografia e no cinema.

Penso que é preciso estimular o compromisso de repensar criticamente e problematizar, dentro das Artes Visuais, relações racistas e coloniais que ainda sejam estabelecidas nos seus meios de produção e exposição. Compromisso que se torna ainda mais contundente quando pensamos no ensino da fotografia e da Arte, lugar em que atuo. Pois ensinar constitui uma responsabilidade em compreender, partilhar,

trocar saberes, rever, transformar mutuamente o quê e como ensinamos. Paulo Freire chama isso de *Educação Como Prática da Liberdade*:

A ilusão para imitação seja substituída por outra, de autoconfiança, que os esquemas e as receitas antes simples e importadas passem a ser substituídos por estudos sérios e profundos da realidade. E a sociedade passa assim, aos poucos, a se conhecer a si mesma. Renuncia à velha postura de objeto e passa a assumir a postura de sujeito. (FREIRE, 1977, p. 54)

Atuar sobre o ensino de uma fotografia crítica, pensar a ética no uso de imagens e no direito de falar sobre pessoas deve ser um dos compromissos que nós, professoras / professores, artistas, produtoras / produtores que estamos e atuamos em um lugar de poder e de privilégios. Precisamos pensar no que constitui e de que maneira isso afeta pessoas, e ainda pontuar, de maneira contundente, que essa é uma prática perversa e racista.

Sobre histórias ausentes, mas que serão visibilizadas dentro de práticas autônomas de atuação, eu citarei o trabalho de Maria Juliana, aluna do curso de Licenciatura em

Artes Visuais Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica/UFPA - Pólo de Bragança/PA, que tive a honra de conhecer e participar de sua banca de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso. Maria Juliana relatou o difícil processo, ainda inicial, de autorreconhecimento de si como indígena. Nos conta, a meu ver, em seu lindo trabalho, *Uma História da Fotografia de Santa Maria do Açaiçal*, localidade da região nordeste do Pará, essa história, que está no seu TCC, *Arco Íris no Quintal: Um Estudo sobre o Projeto Educação Patrimonial e Novas Mídias: Fotografia em Foco*. Juliana é fotógrafa e tem um largo registro de sua localidade e de seu povo.

Existem muitas histórias, muitas. Algumas mais perto de nós, outras que não estão escritas em nenhum livro. Eu tenho certeza, mas elas já aparecem. Elas estão sendo escritas, sim. Durante a minha fala em Alcântara, convidei a quem assistia para que, se quisessem falar de sua história de pessoas que não fazem parte dessa história oficial, para contar para nós ali, sentadas/sentados naquele auditório climatizado que, ainda, poucas pessoas acessam. Izabelle Louise Anauá Tremembé pediu a

palavra e, agora, compartilha conosco essa escrita, no intuito de podermos acessar histórias, histórias e mais histórias de imagens.

Arte é resistência decolonial, por Izabelle Louise Anauá Tremembé

O olhar colonialista denuncia a ausência dos nossos desejos. Compreendemos que o pensamento eurocêntrico se baseia na **história de civilizações que vinham d'outro** lado do oceano para se impor e dizimar nosso povo. Por séculos, acreditou-se que esse conhecimento branco, europeu e de grande poder econômico falasse sobre nós: como o outro pensa sobre mim, se sou eu que habito neste corpo? Enquanto antropólogos vinham às nossas aldeias com intuito de nos estudar e catalogar, nós observávamos como esses indivíduos chegavam com suas técnicas, que só são consideradas avançadas porque nós existimos antes para compreender a natureza, desenvolvendo a nossa própria tecnologia.

O colonizador sabe de tudo, menos de nós. Existe falta de clareza nas traduções do tupi para o português, existe exotifica-

ção dos nossos objetos sagrados e sexualização dos corpos femininos, assim como existe ausência de conhecimento acerca dos nossos rituais. A autonomia dos povos indígenas de fazer arte sempre existiu. As fotografias, os textos, o cinema, a pintura e a escultura sempre fizeram parte do nosso cotidiano, não é porque não tínhamos as máquinas que deixávamos de exercer nossas práticas artísticas. Buscamos a arte em nossas pinturas corporais, a feitura dos nossos cocares e maracás, nossas esculturas de divindade, nossas cerâmicas, nossas máscaras, nossos artesanatos e artefatos.

Enquanto a branquitude se preocupa com o novo filme que vai retratar algum ritual de indígenas nortistas – até porque a colonização foi tão cruel que poucos povos resistiram ao massacre, principalmente no Nordeste -, se esquecem de que o Brasil todo é indígena, e que aquele ritual varia de etnia para etnia, de aldeia para aldeia. Além disso, enquanto o homem branco produz filmes novos sobre nós, inúmeros indígenas são assassinados. Na arte europeia, o cinema e a fotografia nos tratam como seres exóticos, na literatura somos expostas sempre apaixonadas pelo coloni-

zador, as pinturas documentam as missas impostas aos nossos ancestrais. Você contaria tudo para desconhecidos que invadiram sua terra e roubaram seus bens? Pois bem, quando a arte é feita pelo colonizador, nós não confiamos inteiramente. Desde 1500, o outro tenta apresentar o nosso mundo. Entretanto, eles não esperavam que nossa resistência durasse – até então – 519 anos contra o massacre machista e racista. Esqueceram que quando nos colocaram como alvo, nós fabricávamos nosso arco e flecha. Nós não odiamos o ser branco, mas sim a branquitude que não respeita nossa terra, nossa cultura, nossa arte e nosso modo de vida. Valorizar a nossa arte é uma forma de compen-sar o passado sangrento, que ainda está no nosso presente e no nosso futuro.

Nossas histórias são orais, e começamos a compreender que ao documentá-las não as perdemos. Brincamos com os laços da memória dos nossos troncos velhos, para preservar e recuperar as nossas histórias. A arte branca não possuía valor para nós, até percebermos que a necessidade de documentar e organizar nossas lutas necessitava desses meios. Contamos, então, nossa história.

Enquanto discutimos sobre nosso direito à vida e à terra em assembleias e encontros, venho tentando reparar em quem são os indivíduos presentes: quase sempre há 4 com câmeras profissionais na mão, e inúmeros com celular documentando. Comecei a pensar em como, nós indígenas, utilizávamos da arte branca e como isso servia para a democratização da arte e da comunicação. Somos povos que não partilhamos da mesma concepção de arte, entretanto, tomamos para nós e usamos dessas ferramentas para nosso benefício. Atualmente, conta-se com inúmeros meios de comunicação indígena, tais como o Rádio Yandê, Cine Kurumin, Vídeo nas Aldeias e Escola de Cinema Indígena Jenipao-Kanindé. Ademais, quando é ensinado um conhecimento, é da nossa cultura passar isso para os outros da nossa comunidade, então, quando as formações acontecem, até quem não participou delas adquire conhecimento sobre arte, construindo assim uma rede de afetos e estudos. Para nós, é terra demarcada e vida garantida, para assim, ter arte garantida.

O nosso lema é um cocar na cabeça, a câmera na mão e os pés em terra demarcada. Aguyjevete!

Referências

- BELTING, Hans. *Antropologia de la Imagen*. Espanha: Katz, 2005.
- BELTING, Hans. *Florenz und Bagdad. Eine westösliche geschiste des blink*. München: Verlag C.H. Beck., 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 5ª Edição, 1993.
- FREIRE, Paulo. *Educação Como Prática da Liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *II Fotonorte – Amazônia: o olhar sem fronteiras*. Textos de Angela Magalhães, Fernando Cocchiarale, e Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. *As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria Municipal de Educação (SEMEC), 1985.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do céu: palavras de uma xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moysés. 1a. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KURY, Lorelai B. A sereia amazônica dos Agassis: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 41, 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000200-009. Acesso em 08/10/2020.

LEÃO, Ana Cláudia do Amaral. *Imagens suspensas: a (re)constituição comunicacional da solidão e das lembranças de mulheres idosas esquecidas nos asilos*. 2003. 104p. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

LEÃO, Ana Cláudia do Amaral. *Infinitas imagens cotidianas: vínculos e excessos na imagem digital*. Tese (Doutorado Programa de Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

LIMA, Diane. *O aspecto colonial da fotografia é tanto que mais tarde, alguns, dissimularão seu uso*. [s. l.], 1/7/2019. Instagram: dianelima. Disponível em <https://>

www.instagram.com/p/BzYBCQbn2gx/?hl=pt-br. Acesso em 08/10/2020.

PAPAVERO, Nelson *et al.* *O Novo Éden: a fauna da Amazônia brasileira nos relatos de viajantes desde a descoberta do rio Amazonas por Pinzón (1500) até o Tratado de Santo Idelfonso (1777)*. 2a. ed. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. 2002.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO PARÁ. *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: Secult, 2002.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

VALENTIN, Andreas. *A fotografia amazônica de George Huebner*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2012.

Búfalo Antigo - ou Gabriel e outras orquídeas no bolso

Old Buffalo - or Gabriel and Other Orchids in the Pocket

Búfalo Viejo - o Gabriel y otras orquídeas en el bolsillo

*Charles Trocate (Sociedade Editorial iGuana, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47237>

91

RESUMO: *Búfalo Antigo – ou Gabriel e outras orquídeas no bolso*, de Charles Trocate, explora com sensibilidade aguda o modo de ser do humano em processo de de-composição em diversos níveis e estados. Transa memórias e lembranças que compõem sua matéria poética, dando a ver o mundo em estranhezas e belezas ao mesmo tempo em que critica, resiste e combate pelos versos as densidades do humano.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; memória; resistência; combate

* Charles Trocate é escritor, filósofo e militante político. Editor da Sociedade Editorial iGuana, é membro da Academia Sul Paraense de Letras. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1812-9219>. E-mail: charlestrocate@hotmail.com.

ABSTRACT: *Old Buffalo – or Gabriel and Other Orchids in the Pocket*, by Charles Trocate, explores with a sharp sensibility the human being in our several levels and stages of (de) composition. Meshes memories and recollections that composes his poetic matter, opening a world of odds and beauties at the same time as criticizes, resists, and fights the human densities through verses.

KEYWORDS: poetry; memory; resistance; combat

RESUMEN: *Búfalo Viejo – o Gabriel y otras orquídeas en el bolsillo*, de Charles Trocate, explora con aguda sensibilidad la forma de ser del ser humano en proceso de descomposición en muchos niveles y estados. Transita los recuerdos y las memorias que componen su materia poética, dando a ver el mundo en extrañeza y belleza mientras critica, resiste y lucha a través de los versos las densidades del ser humano.

PALABRAS-CLAVE: poesía; memoria; resistencia; combate

Citação recomendada:

TROCATE, Charles. Búfalo Antigo – ou Gabriel e outras orquídeas no bolso. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 91-104, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47237>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Charles Trocate

Búfalo Antigo - ou Gabriel e outras orquídeas no bolso

envio-te meu amor uma recomendação
faz dos teus ossos
a -guerrilha da estepe-
o cacto daquele solo antigo – que um dia nasceu tua
[ira
ela é o semblante dos que ficaram impacientes!

Bilbao, País Vasco
Novembro de 2019

o interlocutor questiona meu estilo literário
difícil e lento no
[tempo
sua forma anticonjuntural que não se emociona
com a alegoria que outros chamam de luz-admito

confesso com o defeito que o conceito explica-
nada tenho a ver com isso
pressinto o som da chuva naquela casa de tábuas
vinha do Oeste o rio que me fazia menino

escrevo com a emoção da minha mãe
que me chamava para ler aquelas letras que não sabia imaginar
onde sucumbia seu analfabetismo
– era a minha primeira revolta

94

digo a todos- ela é meu estilo literário
depois vieram os livros e aquilo que fica depois da vírgula
a luta e um jeito de namorar que se explicam
daquela experiência de soprar redemoinhos.

Berlim, Alemanha
Novembro de 2019

a Grã Bretanha era o império – terminou os dias
passando o chapéu em Washington
os EUA arruinaram os índios Sioux
e explodiram o iluminismo –

a época da consciência seu fim de onde rondam os
[monstros

perdeu-se o bonde e o brinde
e o alfinete da roupa no atelier – o aço em Paris ou em Arcoverde
é faca assassina mata dançando – a
[bailarina!

Confins [MG]
Agosto de 2019

para Alessandra Munduruku

as razões têm púcaro que cada um carrega em voga obstinada

o corpo Indígena
em talheres de prata enfeitam
terra adentro-minas que desaguam tormentas
os apelidos da fantasia – o sermão da mercadoria

o que bendizer do teu olhar luminária – a raça das borboletas
a solidão do búfalo – resinas na filosofia?

o corpo é pedra e voa – vem vamos ouvir tudo pelo progresso – a fada descalça
o sofrimento canta
em meu solo de açafião
o corpo tangido da música

calo a voz pelo infinito da rebelião!

Imperatriz [MA]
8 de setembro de 2019

para Pedro Carrano

este arremedo de tempo
arde no ar sutilezas – a avó que não tive quando a infância era arrozais
costura paciência na gritaria
quase que por nada tilintamos o ovo da serpente

ajoelho no encanto
em tom de dúvida – pequenos segredos são iscas
[famintas!

as lutas calejaram meus camaradas – os que se foram sorrindo
os que suspiram fuligem polindo teorias
eu não duvido a condição humana é lírica-um bilhete arremessado

se me resta olhar a fotografia na parede – penso
em Bernardo se despedindo para ser adulto – a miúda letra do livro
manhãs recíprocas entre mãos e alfombras toda modernidade da
[velhice

a dialética perturba o voo da mosca outras obsessões de
[cavaleiros
que o poder levou ao poder

Cidade de São Paulo [SP]
5 de setembro

Para Maria Helena Rauta

com suas plantas – o oxigenismo dos livros
cria e faz-me delirar: o objeto válido
da vida é a idade

nada receia as rugas – há apenas o sentimento
e sua fugaz contenda que os besouros alertam
a montanha e seus interstícios – atravessando o todo
[perplexo

da sua casa averigua a economia e sabe que os oligarcas sorriem
expulsa com a palavra os antípodas porque não há mais a espera contida
do uivo do lobo de soleira

com ela eu prefiro o dismantelo da gargalhada em mar prático
a nau da insônia-onde pontua a chance dos pássaros.

99

Charles Trocate
Anchieta [ES]
4 de março de 2019

festejo
no interior dos lugares o relicário que lá existe
a viagem desplanejada como quem não tem coragem de fazê-la
amo com um amor trôpego de tudo

e rezo pelos cemitérios
nos olhos do país
os mortos caminham pavilhões de metais

amo com o amor trôpego do mundo
o boi é a soma dos hectares assimilados quando traduzo Valéry
e pela palavra possa despossar currais

Porto Velho [RO]
Abril de 2019

100

experimentei o início do século já nem sei
as cifras que capitulam o planeta
– a inutilidade do desejo
a fanfarrice dos inimigos a valentia do
[soldado]

se tivesse que escolher um outro nome
me chamaria Joaquim Amador!

os iludidos sorrindo outros em luta no final da terceira república
algum nervo na labuta – é o ano que não termina nos próximos

Salvador [BA]
Março de 2019

a chaminé
e briga pela primeira palavra

eu vivo assim-borboleta empoeirada

estes dias que a política é gambiarra e soberba de delfins
onde cabe a palavra inteira do jardim?

a emblemática
o pão do privilégio e a faca
a renitência sabe chamar também
lixo de musa
dicionário de medusa
andar no futuro com perna de pau quando tudo for
[dúvida

ensanguentado na peleja
aquela boca antiga ainda beija!

Vitoria [ES]
Fevereiro de 2019

em Altamira
gargantas cortadas
esta álgebra amazônica é renitente
os lobos enfezados
notícia o jornal antes da
[chuva

os corpos agora deliram a política dos vivos

aquele rio Xingu apoteose dos animais
criou o presídio – as facetas do crime
modernizou a morte!

52 miseráveis vingados pela espera
16 decapitados a resina da velha árvore!

Ribeirão das Neves [MG]
Julho de 2019

os homens não podem ser empregados
falava o economista inglês
outros animais também não – a psicologia da
[fábrica
objeto de desejo e o pé saltita
- a insana busca dos prazeres

no editorial se combinam a essencialidade dos
[verbos
a vida é uma coleção de inveja reclama
a teoria de auto ajuda e o anúncio da etiqueta

de boa Drummond mandaria nudez pelo mineral do whatsapp?
diria a psicanálise
muito da ecologia da palavra!

Amsterdam, Holanda
Novembro, 2019

cinco peças de roupas é o meu arsenal confrontado
elas me fazem elegante e observado pelo que comento
não me nego a usar o colírio
e um a um pondero meus 42 anos em arrepios
falando de mim talvez eles entendam o que é o povo
os que souberam da viagem não levarei presentes
é uma experiência andar pelo mundo cheio de mamutes plastificados
devolver aos jardins os sons dos peixes sutis
liquidar intrigas

falei alguma coisa de geologia
a pedra ramalhete que querem triturar

Bilbao, País Vasco
Novembro de 2019

Uma identidade amazônica em deslocamento: o trabalho com as redes

An Amazonian Identity on the Move:
Work with Hammocks

Una identidad amazónica en movimiento:
el trabajo com las hamacas

*Ueliton Santana (Instituto Federal do Acre, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47238>

105

RESUMO: Em *Uma identidade amazônica em deslocamento: o trabalho com as redes*, a rede de dormir ou descansar foi objeto de interesse. Desde a chegada dos europeus no Brasil, tanto pela novidade quanto pela utilidade, essa invenção indígena foi tema de muitos textos por parte de escritores e personalidades. Pero Vaz de Caminha, em carta a Portugal, a cita com entusiasmo. Daí, as mulheres dos colonos portugueses a adaptaram, acrescentando varandas ornamentais, tomando para si o costume local.

PALAVRAS-CHAVE: artes plásticas; instalações; objetos; redes

* Ueliton Santana dos Santos é doutor em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, em Portugal (2017), mestre em Ciências pela UFRRJ (2014), especialista em Metodologia do Ensino da Arte (2010) e licenciado em Artes Visuais - FAO (2009). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5538-7909>. E-mail: ueliton.santos@ifac.edu.br.

ABSTRACT: In *An Amazonian Identity on the Move: The Work With Hammocks*, the hammock was an object of interest. Since the arrival of Europeans in Brazil, both because of novelty and usefulness, this indigenous invention has been for writers and personalities, a theme of many texts. In a letter to Portugal, Pero Vaz de Caminha mentioned its presence with enthusiasm. Since then, the Portuguese **settlers' wives** started to adapt it, adding ornamental balconies, taking for themselves the local custom.

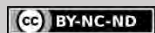
KEYWORDS: fine arts; installation; objects; hammocks

RESUMEN: En *Una identidad amazónica en movimiento: el trabajo con las hamacas*, la hamaca fue un objeto de interés. Desde la llegada de los europeos al Brasil, tanto por su novedad como por su utilidad, este invento indígena ha sido el tema de numerosos textos de escritores y personalidades. Pero Vaz de Caminha, en una carta a Portugal, la cita con entusiasmo. De ahí en adelante, las mujeres de los colonos portugueses lo adaptaron, añadiendo balcones ornamentales y adueñándose de la costumbre local.

PALABRAS-CLAVE: artes plásticas; instalaciones; objetos; hamacas

Citação recomendada:

SANTANA, Ueliton. Uma identidade amazônica em deslocamento: o trabalho com as redes. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 105-114, jan./jun. 2021. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47238]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Ueliton Santana

Uma identidade amazônica em deslocamento: o trabalho com as redes

A rede de dormir ou descansar foi objeto de interesse desde a chegada dos europeus no Brasil, tanto pela novidade quanto pela utilidade. Essa invenção indígena já foi tema de muitos textos por parte de escritores e personalidades. Pero Vaz de Caminha, em carta a Portugal, a cita com entusiasmo. Daí, as mulheres dos colonos portugueses a adaptaram, acrescentando varandas ornamentais, tomando para si o costume local.

A rede, para mim, sempre foi um objeto de contemplação e estranhamento, tanto pelas suas múltiplas utilidades como pela variação das suas formas. Ainda mais porque cresci vendo meus avós dormindo nelas. Perguntava-me por que eles não dormiam juntos em uma cama e, nessa dúvida, me vinham outras, como por exemplo com relação a intimidade do ca-

sal. Sempre imaginei que, quando iam para as suas intimidades, deviam combinar algum outro lugar, porque a rede, via de regra, imaginava não ser o espaço mais ideal, principalmente naquela época em que na casa dos dois não havia TV; um agravante para a família numerosa, de mais de dez filhos. Portanto, se acontece tudo na rede, mesmo que eu não queira acreditar, ela é um objeto de muito mais importância do que calculamos.

A partir dessas inquietações com relação ao uso, comecei a observar as redes também no seu aspecto estético. E quando criança, sempre via meu pai a utilizar para esperar na mata. Quando um caçador encontra uma fruta que determinado animal come, se põe a esperar com uma arma dentro de uma rede, geralmente à noite, para quando o animal vier comer, matá-lo. Eu sempre

ficava imaginando meu pai indo, armando a rede na mata, e aquilo me parecia muito estranho. Assim fui crescendo, dando certa atenção às redes.

Na cidade, sempre que passava em pontos de vendas de redes, principalmente na rua onde as mesmas ficam atadas, eu as admirava pela sua estética e múltiplas cores. As redes, principalmente no Nordeste e no Norte, têm uma importância cultural ampla, sendo o seu uso diverso: dormir, descansar, esperar, carregar pessoas em passeios, carregar pessoas doentes pelos varadouros das matas, enterrar mortos e outras utilidades. Ao pensar no termo rede, essa palavra atualmente dispõe de um arsenal de variações com relação ao seu significado, dependendo da área do conhecimento. No seu sentido mais amplo, temos redes sociais, rede de lojas, de pesca, de esgoto, de vôlei... enfim.

A partir dessas observações, comecei a comprar redes em diversos locais do Brasil e, por último, dei preferência por adquiri-las em algodão cru, mais ou menos o mesmo tecido utilizado para a fabricação de pinturas em tela.

Legendas das imagens em sequência (todas de autoria de Ueliton Santana e parte do acervo do autor):

Fig. 1 - *Território amazônico I*, 2012. acrílica sobre rede de algodão, 80 x 120 cm.

Fig. 2 - *Esperando a caça*, 2012. acrílica sobre rede de algodão, 250 x 150 cm.

Fig. 3 - *Território Amazônico II*.

Fig. 4 - *Soldados da borracha. Meu pai*, 2015. carvão sobre rede de algodão, 250 cm x 150.

Fig. 5 - *Corpos vulneráveis em tempos de crise*.

Fig. 6 - *Corpos vulneráveis em tempos de crise*.

Fig. 7 - *Corpos vulneráveis em tempos de crise*.

Fig. 8 - *Peles*.

Fig. 9 - *Carne de sol*.

Fig. 10 - *A terceira margem do território*.













Nas conversas e nos silêncios: memórias inundadas por Belo Monte

In Conversations and Silences: Memories Flooded by Belo Monte

En conversaciones y silencios: recuerdos inundados por Belo Monte

*Camila Aranha (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47239>

115

RESUMO: As ruínas de Santo Antônio e suas memórias inundadas revelam o processo de perda do espaço afetivo. A hidrelétrica de Belo Monte construída no Pará, em funcionamento desde 2016, é um símbolo da “modernidade” da Amazônia. Neste projeto nacional, as populações mais vulneráveis foram excluídas. Em busca por memórias georreferenciadas na região e na resistência social, realizei uma investigação sobre a história da agrovila Santo Antônio narrada através das memórias das famílias expulsas pela barragem, tratadas conceitualmente como memórias inundadas. Nesta extinta comunidade, moraram cerca de 60 famílias. Encontrei antigos moradores que compartilharam suas reconstruções simbólicas sobre o vivido naquele espaço.

PALAVRAS-CHAVE: memória afetiva; vila Santo Antônio; hidrelétrica de Belo Monte

* Camila do Socorro Aranha dos Reis é professora de Arte da Rede estadual de Educação do Pará (SEDUC-PA) na cidade de Salinópolis e doutoranda em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4434-8362>. E-mail: cami.aranha@gmail.com.

ABSTRACT: The ruins of Santo Antônio and their flooded memories reveal the process of loss of affective space. The Belo Monte dam built in Pará state, working since 2016, is a symbol of the "modernity" of the Amazon. In this national project, the most vulnerable people have been excluded. In search of georeferenced memories in the region and social resistance, I realized an investigation about the history of the Santo Antônio small village narrated through the memories of the families expelled by the dam. The memories of these families were treated conceptually as flooded memories. In this extinguished community, around 60 families have lived. I found former villagers that shared their symbolical reconstruction about the lived in that space.

KEYWORDS: affective memory; Santo Antônio village; Belo Monte dam

RESUMEN: Las ruinas de Santo Antônio y sus recuerdos inundados revelan el proceso de pérdida del espacio afectivo. La central hidroeléctrica de Belo Monte construida en Pará, en funcionamiento desde 2016, es un símbolo de la "modernidad" de la Amazonia brasileña. En este proyecto nacional, se excluyeron las poblaciones más vulnerables. En busca de recuerdos georreferenciados en la región y en resistencia social, realicé una investigación acerca de la historia del pueblo de Santo Antônio contada a través de los recuerdos de las familias expulsadas por la represa, tratados aquí como recuerdos inundados. En este extinto pueblo, vivían unas 60 familias. Conocí a antiguos residentes que compartieron sus reconstrucciones simbólicas sobre lo que se vivía en ese espacio.

PALABRAS CLAVE: memoria afectiva; pueblo de Santo Antônio; represa de hidroeléctrica Belo Monte.

Citação recomendada:

ARANHA, Camila. Nas conversas e nos silêncios: memórias inundadas por Belo Monte. *Revista Poësis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 115-136, jan./jun. 2021.
[<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47239>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Camila Aranha

Nas conversas e nos silêncios: memórias inundadas por Belo Monte

O ponto de partida

Parte da história da agrovila Santo Antônio foi **“escrita” durante o plano de** colonização da Amazônia, arquitetado pelo então governo militar na década de 1970. Este período marca o momento de encontro do rio Xingu com **“rios modernos”** – estradas abertas na mata fechada, dentre essas, a rodovia Transamazônica¹, que fragmentou importantes territórios indígenas. Ironicamente, 40 anos depois, a pequena vila cede espaço a outro projeto de **“modernização”**: a Usina Hidrelétrica

(UHE) de Belo Monte. No instante em que fincaram as primeiras placas com inscrições **“Propriedade particular – NÃO ENTRE”** se iniciou o deslocamento compulsório de cerca de 60 famílias em 2012. Este vilarejo foi uma das primeiras comunidades expulsas pela barragem. Na busca por compreender este lugar a partir das memórias de antigos moradores, me deparo com as reconstruções simbólicas do vivido e a partir delas apresento a cartografia dos afetos de Santo Antônio.

O território amazônico é um espaço de resistência em si ao se ressignificar constantemente perante à colonialidade, onde se tecem diferentes construções simbólicas do viver. Em outras palavras, são lugares afetivos, identidades e memórias. A vila Santo Antônio fazia parte do município de Vitória do Xingu, no Pará, localizada precisamente entre as margens do rio **Xingu e o chamado “quilômetro 50” da Transamazônica**. Suas famílias foram des-territorializadas para transformar a comunidade em estacionamento de caminhões, remanescendo hoje reminiscências de quem recorda.

Ao cartografar as memórias de Santo Antônio, encontro imagens de distintas naturezas definidas ao longo das reflexões como imagens de resistência, por resistirem ao tempo através das memórias das famílias entrevistadas e também por, em alguns casos, contribuir para a resistência social de quem recorda o passado e elabora severas críticas ao presente, opondo-se ao projeto de **“modernidade”** excludente e invisibilizador. A essas imagens associo as imagéticas presentes nas lembranças e reminiscências individuais, aqui tratadas como *memórias inundadas*²,

por rememorar paisagens perdidas do rio Xingu (REIS, 2016). Nesse sentido, entendo a cartografia como um mapa aberto, **“conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”** (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 30).

Esta pesquisa parte do meu próprio deslocamento pela região nas incursões em campo em busca das famílias mais antigas da vila. Apresento uma série de fotografias deste processo de investigação com o intuito de as conectar com os fios de memórias coletadas por meio de entrevistas feitas entre os anos de 2015 e 2016. Essas imagens situam o leitor em parte dos percursos traçados e almejam materializar possíveis reminiscências deste lugar de memória (NORA, 1993). Objetivo analisar as relações entre memória e território, visibilizando assim as histórias das populações expulsas pela hidrelétrica de Belo Monte, motivada pelas palavras de Hal Foster (1996, p. 20) na seguinte reflexão: **“esta maneira horizontal de trabalhar demanda que os artistas e críticos estejam familiarizados não somente com a estrutura de cada cultura**

de forma suficiente para mapeá-la, mas também com sua história de forma suficiente para narrá-la”. Embarquemos neste processo.

Da terra natal para as terras estrangeiras

Nos caminhos que se abrem, o rio Xingu é o guia onde as relações de vida acontecem e afluem memórias coletivas de comunidades ribeirinhas, pescadores, extrativistas, dentre outras. Para quem se estabeleceu distante do rio, à beira da estrada e ao entorno dela, os vínculos sociais se desenham e transitam por diferentes modos de vidas: são agricultores, comerciantes, pequenos produtores de cacau e arroz. Estas duas realidades não são opostas, elas coexistem e eram presentes na vila de Santo Antônio.

A ocupação deste solo comum se intensificou na década de 1970 com a abertura da rodovia Transamazônica e o incentivo do governo militar para a imigração. Em sua maioria, foram os nordestinos fugindo da seca que chegaram até a Amazônia. Naquele tempo, o acesso por terra facilitou a apropriação de um espaço des-

conhecido para quem era de fora, acelerou também o desmatamento e loteamentos às margens das estradas abertas. O status de agrovila vem com a Emater – como chamam a Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado do Pará –, responsável pela reorganização territorial daquele perímetro da Transamazônica, reunindo famílias que viviam próximas, mas dispersas, e agregando novas famílias de imigrantes.

A agrovila Santo Antônio ganhou este nome por causa de um igarapé homônimo vizinho, comentou Pedro³ em nossa primeira conversa. Ele era um dos moradores mais antigos e o último deixar a comunidade no primeiro mês de 2013. Quando o conheci em 2015, ele morava em uma pequena casa onde havia uma **mercearia e um bar, na agrovila D’Vinci**, também às margens da Transamazônica, mais próxima da cidade de Altamira.



Fig. 1 - *Maria e seus álbuns de fotografias de Santo Antônio, 2016.*
(Fonte: Acervo da autora.)

O meu desejo por investigar a história e a memória deste lugar se inicia com o último festejo de Santo Antônio, padroeiro da vila, em 2012, quando a comunidade ainda estava presente. Era 13 de junho, eu chegava cansada de uma viagem de quase 24 horas de Belém, a capital do estado, a Santo Antônio, percorrendo aproximadamente 800 quilômetros de estrada. Na época, grande parte da Transamazônica não tinha asfalto. A festa de Santo Antônio fazia parte da programação de um evento chamado “Xingu+23”, organizado pelo movimento social Xingu Vivo para Sempre. Passei alguns dias hospedada no vilarejo.

Dois anos depois, quando a vila remanesceu como estacionamento, reencontrei José. A primeira vez que eu o vi, ele usava um chapéu de vaqueiro e um sapato elegante de couro com bico fino, comum na redondeza de Altamira, o famoso estilo *cowboy*. Mesmo observando-o à distância, senti o espírito de liderança que carregava consigo. Não por acaso, ele foi presidente da Associação de Moradores da Agrovila Santo Antônio durante anos.

Na primeira oportunidade de conversar com José, ele carregava consigo o papel da indenização de sua ilha no valor de R\$ 3.000,00 (três mil reais). Mesmo não sabendo ler as palavras escritas e nem as interpretar, apontava o dedo em direção aos números, estes últimos mais familiares. Ao me mostrar o papel com as tabelas de valores das benfeitorias passíveis de indenização, me impressionou a quantidade tão baixa dada a sua fonte de sustento, o que em tese tem um preço de mercado. Existia na fala de José também uma atenção ao cultivado em seu quintal como fonte de afeto e de um valor imensurável para si.

As conversas com José revelaram subjetividades consolidadas por imigrantes, como ele, no eixo TransXingu⁴, enfatizando com certa insistência as memórias dos tempos de luta por sobrevivência. De certo modo, uma resistência de viver e cultivar um pedaço de terra. A vila Santo Antônio abrigava famílias de imigrantes: alguns procuravam um lote para produzir sua própria subsistência enquanto outros buscavam aportar em uma beira de rio e pescar. Era um privilégio de viver em

uma das margens do rio Xingu, com sua fartura de pescado.

A história da agrovila Santo Antônio começa antes mesmo da fundação da vila. Ela remete a um tempo anterior, da partida da terra natal para as terras estrangeiras. É José quem norteia esta reflexão e assim diz:

Existia um projeto na época. Desse projeto chegou a fofoca lá – no estado do Espírito Santo – que aqui na Amazônia Legal existia uma projeto de “terra sem homens para homens sem-terra”. E foi isso que fez a gente vir pra cá, sabe? E daí, eu vim nessa fofoca, né? E eu imaginava que como eu me criei dentro da cidade, na roça de fazenda, que não tinha mata, né?... Eu tinha muita ansiedade para conhecer mato assim... Na verdade, eu fui para dentro da mata quando eu cheguei aqui. Aí eu me misturei com os bichos, sabe? (Entrevista gravada em áudio, Altamira, 2015)

As imagens idealizadas sobre a Amazônia se esfacelaram no momento em que a realidade apresentava desenhos completamente diferentes, nunca antes visto.

Nas palavras de José: “chegando aqui, eu

conheci a história bem diferente”. Ele rememora:

Daí a minha mãe e a minha família disseram: “— Mas meu filho, tu vai pra lá, para essa Amazônia, pra esse lugar que é só índio?”. Eu falei: “— Gente, lá não só tem índio, lá tem gente também!”. Na nossa mente, o índio era um bicho. Na nossa mente o índio é um bicho e isso ainda passa na cabeça das pessoas lá fora. (Entrevista gravada em áudio, Altamira, 2015)

Na qualidade de um dos guardiões da memória da vila, José foi fundamental para a reconstituição de parte da memória coletiva das famílias que remanesciam na beira da estrada e do rio antes da hidrelétrica. Ele sente as reminiscências do tempo-passado existentes nas ruínas-rizomas do que restou da comunidade de Santo Antônio. Ao andar pelas ruínas da agrovila, José aponta para a mangueira que plantou, integrante de seu quintal. Ela permanecia no mesmo local⁵.



Fig. 2 - *As lembranças que guarda da vila*, 2016.
(Fonte: Acervo da autora.)

Quando a vila começava a se desintegrar fisicamente, se consolidando em um tipo de arquitetura da destruição, o que foi abandonado se tornou uma espécie de ruína. Apesar da promessa de reassentar todos os moradores juntos em outro local, isto nunca aconteceu. Com a ruptura dos laços comunitários e a dispersão na região entre os municípios vizinhos, essas famílias foram obrigadas a ressignificar seus próprios modos de vida e suas memórias sobre o lugar vivido. Alguns negaram as novas perspectivas e a readaptação aos novos espaços, resistindo às transformações impostas. A perda também se configura na privação do contato com as paisagens habituais e na eliminação de seus elementos. Perde-se a sonoridade, o cheiro, a textura, a cor e outros pontos fundamentais na recordação. O contato com o familiar é um impulsor de recordações e não se tem como falar de lugar sem falar de memória, entendendo que **“ao perdermos uma paisagem sonora sempre poderemos evocá-la através de sons ou na conversa com testemunhas que a viveram”** (BOSI, 1994, p. 447). As antigas famílias da vila são testemunhas das histórias do tempo presente da Amazônia.

As ruínas de Santo Antônio

“Para mim, o negócio mais péssimo que teve foi essa barragem, porque me tiraram do que era meu depois de 42 anos. Trabalhei tanto, lutei tanto, construí a comunidade, trabalhei em tudo e tive que sair sem direito a nada!”
Pedro, Agrovila D’Vinci, 2015

Quando perguntei a Pedro o que lembrava da vila, ele respondeu rápido: **“Nada!”**. Foi no ato de negar as lembranças que elas surgiram forte na memória deste ancião. A partir da negação do passado, ele narrou a criação da agrovila, se colocando como um dos principais protagonistas dessa história:

— (...) eu não gosto nem de lembrar porque é só para ter raiva e sofrer desgosto. O que eu fiz? Criei tudo lá. Arrumei o lote [terra] no 46 [quilômetro, refere-se à localização] em [19]73. Lá eu fiz uma igreja, depois me pagaram. Com dois anos a comunidade me pagou, só que quando ela me pagou o dinheiro dava só para comprar uma tábua, porque naquele tempo a inflação era que nem... Fiz o campo [cemitério]. A sede primeiro. Fizemos a sede primeiro, foi feita de paxiúba [palmeira] e [árvore de] açai e coberta de palha. A segunda foi

feita tapada de bambu e coberta de cavaco [lasca de lenha]. A terceira vez foi tapada de tábuas e coberta de telha. Aí fiz o campo. (...) Depois a gente fez o cemitério porque nenhum teve coragem. (Entrevista gravada em áudio, 2016)

As ruínas se materializam como “um mundo em vias de desaparecimento”, esclarece Bruno Latour (2013, p. 40). Elas **desvelam memórias, “evocam a passagem do tempo – em alguns casos, como resquícios da falência de projetos modernizadores, utópicos e civilizatórios”** (DALCOL, 2015, p. 54). Enquanto resquícios do que existiu, a agrovila Santo Antônio paradoxalmente surge como parte do projeto militar de colonização da Amazônia e falece por outro plano de modernização neocolonialista.

As ruínas de Santo Antônio não se corporificam como restos de construções urbanas, onde o peso do concreto se faz presente. Ao contrário, elas estão mais próximas da natureza e poucas foram deixadas porque muitas famílias reaproveitaram boa parte desses materiais, deslocando-os para novos espaços. Eram tábuas de madeira, ripas de paxiúba (uma

espécie de palmeira nativa da Amazônia) e restos de **construções “rústicas” se hibridizando com o mato que as consome**. Elas resistem ao esquecimento porque permanecem demarcando um território do que foi e restou até hoje, alimentando as memórias de quem já morou neste lugar e o reconhece.

Um artista como etnógrafo é, em certa medida, um cartógrafo. É um desafio cartografar um espaço desconhecido por meio de uma etnografia sensível. Neste trabalho, José orienta o mergulho através da geografia dos afetos de Santo Antônio. Embarco nesta viagem guiada pelos olhos atentos dele, pois só um morador poderia estabelecer conexões entre certos pontos cartográficos. Com ele desenvolvi um olhar atento e comecei a observar cada árvore que via nos percursos que fizemos juntos.



Fig. 3 - *As placas demarcam a desterritorialização, 2016.*
(Fonte: Acervo da autora.)

Retornei mais uma vez à vila Santo Antônio em 2016. Caminhando pelas ruas que ainda existiam, de maneira simples, rápida e meio sem querer falar, José disse: **“— Aqui era uma rua”. Para ele, não importava muito observar como o mato e certas espécies de capins haviam crescido tanto ao ponto de não parecer mais que havia uma antiga rua ali. Para mim, era como contemplar uma ruína sem ruína, restavam somente as reminiscências do que um dia foi uma passagem, uma rua. A perda das relações estabelecidas foi sucumbida pela natureza em uma verdadeira simbiose sobre o lugar vivido.**

A vegetação invade, resiste e reconfigura lugares como este, compondo assim novos pontos cartográficos e outros não-cartografáveis nas afetividades do vilarejo. Estes pontos se tornam evidentes quando demarcados através da memória individual de quem recorda, como fez José ao apontar a mangueira, a antiga rua e o **“barracão”, como ele mesmo disse, de Manoel.**

Ao contrário das grandes construções da modernidade, a agrovila Santo Antônio foi construída como um lugar diferente de

outras edificações modernas erguidas em pleno efervescente desenvolvimento econômico da região amazônica. O conceito de lugar aqui é compreendido em sua completude de relações que afluem nas trocas cotidianas através dos laços de vizinhança e de parentesco, ressaltando, assim, a **“fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”, como pontua Marc Augé (2002, p. 73).** Oposto ao lugar, existem outros espaços destituídos de memória afetiva, são eles apenas espaços de transição, de passagem e não identitários, considerados como não-lugares (AUGÉ, 2002). Por este ponto de vista, a hidrelétrica de Belo Monte pode ser considerada como um não-lugar que inundou as memórias de Santo Antônio.



Fig. 4 - *Aqui era uma rua*, 2016.
(Fonte: Acervo da autora.)

O trânsito intenso entre localidades e as migrações sazonais são características fundamentais da região. Inicialmente, a agrovila foi agregando pessoas a partir de espaços comuns – dentre esses, a igreja, o campo de futebol e a sede como um espaço de lazer e organização política. A partir desses ambientes, as famílias foram solidificando o solo enquanto um lugar. Pedro disse que em 1973 foi criada a comunidade pelo desejo comum dos primeiros moradores, sem incentivo do poder municipal. As memórias de Pedro foram confrontadas com as de Antônio. Para Antônio, considerado o primeiro morador de Santo Antônio, a criação da agrovila acontece quando um técnico e uma assistente social da Emater decidem doar um terreno para abrigar um agrupamento maior de pessoas, antes espalhadas, reunindo-as assim. Segundo ele, a estratégia usada pelos funcionários para atrair pessoas para as reuniões era distribuir leite em pó:

— Muita gente ia só para pegar o leite mesmo. Em uma dessas reuniões veio um técnico de agrovila, naquela época se chamava “prefeito de agrovila”; ele que doou aquele lote onde foi feito Santo Antônio. Ele falou: “Ao in-

vés de vocês estarem se reunindo em coisas alheias, vocês vão se reunir numa coisa de vocês”. Através disso começou Santo Antônio em 1973. (Entrevista gravada em áudio, Travessão do Pilão, Anapu, 2015)

A história da agrovila chega progressivamente ao seu final quando se iniciam as obras de escavações dos reservatórios de água de Belo Monte. É a história do desenvolvimento econômico que mais uma vez ocupa um lugar central na história da Amazônia, tornando a extinta agrovila gradualmente em um espaço de decadência, na medida em que os laços identitários, as relações cultivadas e a própria memória se esvaem abrindo margem ao esquecimento e à solidificação de poucas e significativas ruínas.

Memórias inundadas

“Quando eu cheguei? Porque assim, na cabeça da gente lá fora passa um filme na cabeça da gente. A gente vê os filmes que passa, inclusive eu cheguei a assistir filme lá no Espírito Santo em que a Transamazônica era asfalto, era asfaltada, sabe? Passava os caras quebrando as castanhas, eles fa-

ziam um jirau de madeira e ficavam debaixo
quebrando a castanha... Eu nunca vi isso aqui.”
José, Altamira, 2015.

Pedro conta orgulhoso que fundou a comunidade em 1973. Ele disse que só desocupou seu ponto comercial depois de quase três anos brigando judicialmente com a empresa responsável pela indenização. Desse momento, guarda na memória o período de intensas ameaças de despejo, quando mandaram um funcionário e um trator para derrubar seu estabelecimento. Ele não queria sair de onde estava por avaliar que a única saída para não enfrentar uma situação pior era resistir dentro de seu imóvel. Ele temia ser realocado em um Reassentamento Urbano Coletivo, como chamam os bairros planejados pela empreendedora de Belo Monte, onde as casas são padronizadas, todas de três quartos. Ele queria voltar à vida passada.

O primeiro morador da Transamazônica de Marabá à Altamira foi Pedro, como ele mesmo me disse: **“não tinha outro, era só dentro da mata eu”**. Ele veio de Belém com 35 anos, **“casado e fugido”**. Fugido porque quando era mais novo brigava

bastante. É natural de Bujaru, distrito do município de São Domingos do Capim, nordeste paraense, onde acontece o famoso fenômeno natural, a Pororoca, no rio Capim. Quando chegou à região do Xingu, naquele tempo de barco até Vitória do Xingu, a Transamazônica ainda não havia sido inaugurada, por isso ressaltou o privilégio de assistir à cerimônia em que o Presidente Médici cortou a castanheira simbolizando a chegada do **“progresso”**, em novembro de 1973. O **“pau do presidente”** é como as pessoas, em Altamira, chamam o memorial feito no local. O que na memória de Pedro aconteceu em 1973, os documentos históricos afirmam ter ocorrido em 1970.

Como comerciante, Pedro gostava de falar em números. Quando eu posicionei a câmera na mão e um gravador, ele prontamente se preparou para tecer denúncias sobre os abusos vividos por causa de Belo Monte. Assim, me explicou a situação judicial em que se encontrava por não ter aceitado a oferta de indenização de R\$ 92.000,00 (noventa e dois mil reais), valor dado a todos seus bens. Seu ponto comercial tinha 130 metros de frente por 100 metros de fundos, um

simples jeito de falar de um lote de um pouco mais de um hectare. Nas promessas feitas no passado, ele receberia mais por todas as benfeitorias.

Devido ao fato de ter rejeitado a oferta de indenização, Pedro conseguiu receber **uma “bolsa-aluguel” por pouco mais de um ano, o que já havia acabado quando eu o conheci.** No auge da construção de Belo Monte, o aluguel do ponto comercial onde morava chegou a custar R\$ 2.500,00 (dois mil e quinhentos reais) em virtude da localização, à beira da rodovia. O estabelecimento funcionava como bar e mercearia. Não havia um banheiro reservado para clientes e, para acessar o único que tinha, os clientes precisavam passar pela sala doméstica, pois não cabia um banheiro mais próximo **e separado do espaço da casa. Sem “medir” palavras, Pedro fala: “o lazer que eles me deram foi ficar nesse chiqueiro”.**

Sem letramento, Pedro teve que lidar com uma justiça escrita com papel e caneta. Mesmo com as novas ameaças de despejo por causa das dívidas contraídas pela falta de pagamento de aluguel, Pedro foi enfático ao afirmar que naquele

momento não queria só uma “casa de morada”, como chamou, mas sim um ponto comercial semelhante ao que tinha, na beira da estrada, onde também pudesse ter uma casa de morada espaçosa e um quintal. Talvez Pedro não fosse o primeiro morador da Transamazônica, mas em suas andanças pela mata é possível não ter encontrado mais ninguém. Para chegar à cidade de Altamira, antes da Transamazônica, as pessoas andavam pela floresta fechada. De primeiro morador de um perímetro marcado pela rodovia ao último habitante da agrovila, ele conta que só saiu de Santo Antônio porque não teve mais para onde fugir.

Assim como outras pessoas impactadas por Belo Monte, Pedro se descobriu depressivo. Ou a depressão o descobriu. Não é difícil imaginar esses casos dado a expectativa criada em torno da obra, seguida de uma profunda decepção. Todos tiveram a esperança de ganhar uma boa indenização e conseguir se mudar para outro lugar com condições similares ou melhores, porém esta realidade foi para poucos, em especialmente para proprietários de fazenda e criadores de gado. Depois da saída da vila, ele começou a se

tratar de depressão, mas interrompeu em seguida. Parou de tomar remédios porque, segundo ele, **“não adiantava tomar e ficar da sala para a cozinha, da cozinha para a sala. Se for assim, era melhor esperar morrer logo”**.

Um ano depois da primeira entrevista com ele, o visitei novamente. Ele permanecia na **agrovila D’Vinci, em outra casa**, onde também mantinha um bar e uma mercearia. Naquela época, me disse se ver como uma pessoa agoniada, muito diferente do Pedro comerciante de Santo Antônio, antigo agricultor da região. Foi ele quem ensinou Leo, o baiano, a cultivar arroz. Se reconhecia como pescador e pescava nos momentos de lazer. Mesmo não querendo recordar, ele rememora:

Rapaz, eu não quero lembrar de nada de lá, porque do jeito que eu morava lá, que tinha a minha tranquilidade, eu tinha tudo, tinha o Xingu, praia boa, a minha canoa, os meus utensílios de pesca para eu ir pescar e fazer do meu lazer que eu vivia, para vir para um inferno desse... eu não quero lembrar de nada de lá. (Entrevista gravada em áudio, agrovila D’Vinci, 2016)

Considerações Finais

A história da pequena vila de Santo Antônio prossegue sendo excluída e eliminada da história do desenvolvimento da região. Narrá-la é um jeito de adiar seu esquecimento. É também uma singela homenagem a Maria, também antiga moradora, por me dizer temer o esquecimento de Santo Antônio. Ela me advertiu: em breve ninguém mais vai se lembrar que, por trás do estacionamento de caminhões de Belo Monte, havia uma comunidade.

A história de Santo Antônio nunca foi não escrita, mas falada, gesticulada, vivida. Não tive o objetivo de recompor toda sua história, pois busquei fios de memória que compõem mais uma história invisibilizada pela **“modernidade” na Amazônia**. Justifica-se com isso a investigação por meio da incessante busca por imagens presentes nas narrativas sobre o passado, **uma vez que “há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras” (RANCIÈRE, 2012, p. 16)**.



Fig. 5 - *Os troféus dos campeonatos de futebol de Santo Antônio guardados por Pedro, 2015.*
(Fonte: Acervo da autora.)

A agrovila como um lugar se determinou por meio da condição de convivência, das trocas e de organização social. Foi no encontro com o rio Xingu que José tirou seu sustento e sua alegria. Nas conversas e nos silêncios, ele me presenteou com suas imagens não-cartografáveis, suas *memórias inundadas*, imagens de um coração que adotou a Amazônia como um lugar afetivo. É nessa região que descobri uma infinidade de subjetividades cultivadas no aprendizado constante com o rio e com a natureza.

Investigações que priorizem os discursos silenciados têm suma importância para dar ênfase à outras histórias, ao saber local que habita as fissuras da história do desenvolvimento econômico nacional, dita como oficial e prevalecte na sociedade. Se pretendeu visibilizar parte das histórias e memórias coletivas de quem sofreu com os efeitos socioambientais provocados pela barragem do rio. Das famílias que visitei, em diferentes localidades, optei por não apresentar todas neste trabalho, fazendo um recorte de pesquisa para privilegiar os moradores antigos com quem tive mais contato. Eles acompanharam diversos processos na

história da agrovila e são guardiões da memória da comunidade. Essas famílias, além de mais antigas, são compostas por matriarcas e patriarcas mais velhos, o que as diferenciam de outras famílias mais novas.

Ao conectar estudos de diferentes campos, como a Arte e a Antropologia, as análises apresentadas contribuem para ampliar as discussões sobre o estado da Arte e a função do artista – mesmo não sendo o foco do trabalho. Por fim, concluo me apropriando das palavras de Clifford Geertz (2014, p. 103): **“estudar arte é explorar uma sensibilidade” e isto “é essencialmente uma formação coletiva”**. As incursões em campo me proporcionaram vivenciar, dentre outras coisas, a experiência de artista enquanto etnógrafa (FOSTER, 1996).

Notas

¹ A Transamazônica faz parte do projeto geopolítico de integração nacional executado durante o Regime militar, na década de 1970. Terceira maior rodovia do Brasil, com 4.223 quilômetros de comprimento, ligando Cabedelo, na Paraíba, à Lábrea, no Amazonas.

² Michael Pollak (1989, p. 4, grifo meu) escreve: “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de *memórias subterrâneas* que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘Memória oficial’, **no caso a memória nacional**”. O conceito de memórias inundadas faz referência ao rio Xingu e a barragem, também evoca as memórias subterrâneas de Pollak, **apresentadas no seu texto “Memória, Esquecimento, Silêncio”**.

³ Todos os nomes citados neste artigo são fictícios com o fim de preservar a identidade dos entrevistados.

⁴ Rodovia Transamazônica e rio Xingu.

⁵ Em 2019, de volta ao campo de pesquisa, confirmo que as estruturas remanescentes da vila, assim como seu cemitério, continuam no mesmo local.

Agradecimentos

Agradeço, em especial, à Luana Peixe e à Janaína Torres, companheiras da primeira pesquisa de campo do qual este trabalho resulta. A leitura atenta do Professor Dr. Luizan Pinheiro enriqueceu este trabalho, por isso o agradeço imensamente. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES).

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus/Travessia do Século, 2002.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DALCOL, Francisco. Ruínas da modernidade e utopias fracassadas: a fotografia de Romy Pocztaruk. *Revista-Valise*, Porto Alegre, ano 5, v. 5, n. 10, dez. 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.

FOSTER, Hall. O artista enquanto etnógrafo. In: *The return of the real: the avant-gard at the end of the century*. Tradução Alexandre Sá. London: The MIT Press, 1996.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS, Camila do S. Aranha dos. *Território da perda: memórias inundadas e fotografia na Amazônia pós Belo Monte*. 2016. 148 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Mulheres de Fogo

Women of Fire

Mujeres de Fuego

*Roberta Tavares (Poeta independente, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47256>

137

RESUMO: *Mulheres de Fogo* é o poema que dá nome ao zine (minilivro artesanal independente) de Roberta Tavares e que teve sua primeira edição em 2018, com grande repercussão e circulação na cidade de Belém e para além dela, o que levou a montagem da segunda edição em 2019, e terceira em 2020, colocando em xeque a ideia de que as pessoas não compram, não leem ou não se interessam por poesia – ideia que, segundo a poeta, talvez tenha mais a ver com monopólio de mercado editorial e suas consequências do que propriamente com a poesia em si. *Mulheres de fogo* foi o poema da publicação independente mencionada que mais se tornou conhecido, lido e declamado por diferentes mulheres em diversos lugares.

PALAVRAS-CHAVE: poesia independente; circulação e repercussão

* Roberta Tavares é poeta e historiadora afroamazônica, autora do poema *Mulheres de Fogo* publicado no zine com mesmo título em 2018. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8018-7490>. Email: robertatavares07@yahoo.com.br.

ABSTRACT: *Mulheres de fogo* is the poem that names Roberta Tavares' zine (handcrafted independent minibook). The first edition was in 2018, and after his great performance and circulation not only in the city of Belém but beyond, a second edition, in 2019 was assembled, just like the third in 2020. All this repercussion puts in check the idea that people **don't buy, don't read or even are not interested** in poetry. According to the poet, maybe this idea has more to do with publishing market monopoly, and its consequences than properly with the poetry itself. *Women of Fire* was the poem of the mentioned independent publication that became the best known, read and recited poem by several women of several places.

KEYWORDS: independent poetry; circulation and repercussion

RESUMEN: *Mulheres de fogo* es el poema que da nombre al zine de Roberta Tavares (un minilibro artesanal independiente) y que tuvo su primera edición en 2018, con gran repercusión y circulación en la ciudad de Belém y más allá, lo que llevó a la segunda edición en 2019, y la tercera en 2020, poniendo en jaque la idea de que la gente no compra, no lee o no está interesada en la poesía - una idea que, según la poetisa, quizás tiene más relación con el monopolio del mercado editorial y sus consecuencias que con la poesía en sí misma. *Mujeres de Fuego* fue el poema de la publicación independiente mencionada que se hizo más conocido, leído y recitado por diferentes mujeres en varios lugares.

PALABRAS-CLAVE: poesía independiente; circulación y repercusión

Citação recomendada:

TAVARES, Roberta. *Mulheres de Fogo*. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 137-149, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47256>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Roberta Tavares

Mulheres de Fogo

Mulheres de fogo

Tu não sabes, mas eu sou aquelas mulheres de fogo
São aquelas mulheres de fogo o meu respirar

Essas mulheres de fogo do passado e do presente
Que pairam no escuro limpo de minha visão
Quando a insônia vem me lambar as espinhas

São essas mulheres de fogo o meu eu encarnado
Aquele visão a me socorrer na solidão da madrugada

Eu sou Tomázia coberta de véu de água
Eu sou Lourença trazendo na face pálpebras de lua
Sou Adelaide acendendo velas de folha
Sou Marilda com olhos acessos de gruta

E quando me vês passar por aí não entendes
Eu carregando comigo essas mulheres
Todas elas de fogo, cor de tisna

E quando me vês andando por aí
A olhos nus não notas eu carregada por elas
Porque em mim caminham todas essas
Mulheres do passado e do presente

Poema para não morrer

É preciso não morrer
Ainda que queira se antecipar o domingo
Para corroer nossa possibilidade de alegria

Ainda que queiram esses poderes
Decepar o canto dos pássaros
Secar os jarros de águas postos na mesa
& extinguir as árvores de esperança

É preciso não morrer nesta tarde

Por mais que andem esses
Homens de togas e torturas
Esses homens de togas
& traças a destilar seus
Turvos ódios sobre nós

Nesta tarde como nunca
É preciso não morrer

É preciso não morrer essa
Noite nem na manhã seguinte
É preciso não morrer nunca mais

Não morrer para nós
Como ato de subversão
Por isso é preciso

É preciso não morrer

Porque é preciso tecer os dias que virão
Como uma tecelã de sangue e pele preta
É preciso tecer o amor novamente

Porque vida e amor é tudo que eles
Querem apartar de nós e sabemos
Bem que estarmos vivas e insistir no amor
É contrariar as estatísticas onde eles
Esperam nos jogar

Por isso decidimos não morrer jamais
Como também não morreram aquelas outras
Que aqui estiveram antes de nós
Bem antes num tempo d'ante tempo antigo

E embora eles não saibam ou finjam não saber
Que as carregamos conosco em nossas entranhas
Por isso decidimos que a partir de agora como elas
Também não morreremos mais, nunca mais.

Averequete em guma

Para mãe Lulu e para todos os integrantes do terreiro de Tambor de Mina Dois Irmãos no Guamá, o templo mais antigo da Afro religiosidade fincado em terras amazônicas.

Tudo brilhava
Luzindo a azul
A branco e amarelo

Chegou Verequete
No templo sagrado
De Tempo antigo
Da mina nagô

E todos ali
Pediam sua benção
Deitando em seus pés
Saudando o vodum

Vodúnsi mãe Lulu
De passos longínquos
Trazia em sua cabeça
O Nobre vodum

De passos longínquos
mãe Lulu vodúnsi
Trazia em sua cabeça
O clã Quevioossô

E todos vieram pedir
Sua benção, deitar
Aos seus pés
Prestar devoção

Passou verequete
De mãe para filha
Num sopro divino
Ao som do tambor

Minero ê, minero ô
Verequete chegou
Verequete chegou

Chamou Averequete
Na guma ê ô
Voduns e fidalgos
De Mina nagô

Vararam oceano
Trazendo Ewe-fon
Trazendo acesa
A luz do Benin

Toy Verequete
Tói Averequete
Abrindo o terreiro
Da Mina-nagô

Não foi a Bahia
Não foi meu senhor
Nem mesmo a Corte
Portal que alastrou

Nossa divindade
Da Costa da Mina
Varou oceano e
Aqui aportou

Foi o Maranhão
Foi sim meu senhor
São pedras profundas
Da Mina Nagô

Benin, Daomé
Do jeje ao fon
Portal Maranhão
Na Amazônia plantou

Na Agontimé, Ambrosina
Josina, mãe Lulu!
Mulheres vodunsis
Da mina nagô

Vararam oceano
Trazendo Ewe-fon
Trazendo acessa
A luz do Benin

Toy Verequete
Toy Averequete
Chefe de terreiro
De Mina-nagô

Terreiro Dois Irmãos dia 19 de março de 2019

Esquiva

Daqui de dentro
Desmorono-me
Sussurro em mim mesma
Nesses altares de pedras vazias
Donde ventos vêm me lambar
Donde me esquivo
Esguia
Solta
Feito canto ensandecido
Feito grito de pedras de cal
Feito nódoas de lã
De leite jazigo
De poema cravado
Num largo donde a bacurau
Sangra vozes de esperar manhãs

28/01/2018

Marilda

Nome de fonte
de córregos
de cheiro de matos
cujas mãos fazem
rebentar a vida

Nesse nome vivem
imagens de várzeas
furos, rios, igarapés
pássaros que cantam
pela noite anunciando
um amanhecer

Faustiniando o tempo

Sinto que o tempo
presente me emagrece

me consome os ossos
a sola dos pés

me perfura
com seus gládios
afiados pontiagudos

sinto que o tempo
presente me apavora

corrói as estrofes
desversadas do corpo

a púbis desabitada
para oferenda felina

sinto que o tempo
presente me consome

eu sinto que o tempo
presente me consome

Não venho só

Venho varando de quilombos
Venho do ventre de mulheres que costuraram
Liberdades com retalhos
Eu não venho só
Trago comigo outras mulheres
De peles pretas reluzentes como a noite
& costuraram com retalhos as alforrias
Reluzentes d'outro tempo essas mulheres
& que tanto quanto a noite reluziam
Eu venho do ventre dessas mulheres que
Costuraram liberdades de retalhos
Não mexa comigo
Porque sou uma dessas costuras
De insistentes liberdades
& não venho só

01/03/20

Pescaria subversiva: um ato de comunicar a r-e-xistência dos povos e comunidades tradicionais do Rio Xingu

Subversive Fishing: An Act of Communicating the Re-Existence of Traditional Communities of the Xingu River

Pesca subversiva: un acto de comunicación de la existencia real de los pueblos y comunidades tradicionales del río Xingu

*Ana Laide Soares Barbosa (Universidade de Brasília, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47257>

151

RESUMO: Por meio da arte de pescar, dos nossos saberes culturais e dos conhecimentos tradicionais, realizamos a Pescaria Subversiva, com o objetivo de defender o rio Xingu contra o complexo hidroelétrico de Belo Monte e visibilizar os(as) pescadores(as) que viviam desse rio. Materializamos a subjetividade simbólica que o rio exercia naqueles que o viam como pai e mãe; o antropocentrismo de mercantilização da natureza; a solidariedade entre os que pescavam; a identificação dos locais tradicionais de pesca; suas delimitações, conflitos socioambientais; e a falta de políticas públicas para os pescadores artesanais. Atualmente o rio está morrendo aos poucos e, com ele, centenas de vidas. Há ameaça de transformar o que restou do seu leito, na vazão reduzida, em polo de mineração.

PALAVRAS-CHAVE: Rio Xingu; território tradicional de pesca; pescadores(as); resistência

* Ana Laide Soares Barbosa é educadora social, componente do Movimento Xingu Vivo para Sempre na cidade de Altamira, Pará, graduada em Etnodesenvolvimento pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais, na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: analaidesoares@gmail.com. Orcid: 0000-0002-5998-0096.

ABSTRACT: Through the art of fishing and our cultural and traditional knowledge, we carried out the Subversive Fishing in order to defend the Xingu River against the Belo Monte hydroelectric complex and to make the fishermen who lived on this river visible. We materialized the symbolic subjectivity that the river exercised in those who saw it as father and mother; the anthropocentrism of the commodification of nature; the solidarity among those who fished; the identification of traditional fishing sites, their boundaries, socio-environmental conflicts and the lack of public policies for artisanal fishermen. Currently the river is dying little by little and with it, hundreds of lives. The threat to transform what remained of its bed in the reduced flow into a mining complex.

KEYWORDS: Xingu River; traditional fishing territory; fishermen; resistance

RESUMEN: A través del arte de la pesca, nuestro conocimiento cultural y el conocimiento tradicional, llevamos a cabo la Pesca Subversiva para defender el río Xingu contra el complejo hidroeléctrico Belo Monte y hacer visibles a los pescadores que vivían en este río. Materializamos la subjetividad simbólica que ejercía el río en quienes los veían como padre y madre; el antropocentrismo de la mercantilización de la naturaleza; la solidaridad entre los que pescaban; la identificación de sitios de pesca tradicionales, sus límites, conflictos socioambientales y la falta de políticas públicas para los pescadores artesanales. Actualmente el río está muriendo poco a poco y con él cientos de vidas. La amenaza de transformación de lo que quedaba de su lecho en el flujo reducido en un polo minero.

PALABRAS CLAVE: Río Xingu; territorio pesquero tradicional; pescadores; resistencia.

Citação recomendada:

BARBOSA, Ana Laide Soares. Pescaria subversiva: um ato de comunicar a r-e-xistência dos povos e comunidades tradicionais do Rio Xingu. *Revista Poiesis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 151-164, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47257>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Ana Laide Soares Barbosa

Pescaria subversiva: um ato de comunicar a r-e-xistência dos povos e comunidades tradicionais do Rio Xingu

A época do banquete do rio

“Sou um pescador sem rio
Pescador que sonha
Pescador que luta
Pescador que pensa um dia
Realizar um sonho
Um sonho de voltar a pescar
Um sonho de voltar a viver
Um sonho de voltar a sorrir
Porque tudo isso eu perdi
Perdi pra dar lugar a um monstro
Se chama Belo Monte [...]”

--- Élio Alves da Silva

Era 11 de março de 2011. Cerca de 250 pescadores e pescadoras das margens do médio e baixo Rio Xingu, parte do estado do Pará, dos municípios de Porto de Moz, Senador José Porfírio, Vitória do Xingu e Altamira, organizaram um ato de desobediência civil. Ao posicionarem-se contra a construção da barragem da Hidroelétrica de Belo Monte, infringiram a Lei 7.653, de 12 de fevereiro de 1988, que proíbe a pesca no período da piracema.

A ação, organizada pelas pescadoras e pescadores, chamou-se *A Grande Pesca-ria: em Defesa do Rio Xingu Contra Belo Monte*. Pescaram por três dias e três noites no período do defeso. O levante desafiava o Estado, que acabara de conceder à Norte Energia licença de instalação para a construção da Hidrelétrica.

Os pescadores e pescadoras dos referidos municípios perceberam as movimentações frenéticas entorno da obra de Belo Monte: homens chegando de todos os cantos do Brasil, enchendo os baixões¹, as quitinetes², hotéis. Até os quartos desocupados das residências de moradores antigos serviram de pousadas. Houve o aumento do comércio de materiais de construção, as máquinas pesadas chegando pelo Rio Xingu e pela rodovia transamazônica, a multiplicação da frota de voadeiras e o crescimento do fluxo de embarcações no rio.

Por conta dessa realidade abrupta na região, iniciamos nossa peregrinação, de reunião em reunião, nos órgãos públicos: Instituto Brasileiro de Meio Ambiente (IBAMA), Casa de governo, Defensoria Pública do Estado (DPE), Secretaria do Patrimônio da União (SPU), Ministério Públi-

co Federal (MPF) e outros órgãos do estado e municípios. Nesses espaços, buscava-se a defesa dos direitos que já estavam sendo violados.

As colônias de pescadores(as), os movimentos sociais e as organizações não governamentais (ONGs) contribuíam na produção e difusão de informações: a respeito dos impactos que já enfrentávamos, tanto na invasão do território tradicional de pesca como no processo de expulsão das ilhas, e na organização dos grupos de pescadores(as), barqueiros, areeiros, carroceiros, oleiros, ribeirinhos e indígenas. Mas eram tantas reuniões e tão poucas ações. Seu Pedrinho (pescador da Ilha da Fazenda) contou que chegou a participar mais de 10 reuniões em apenas um mês.

Presentindo que a perda do rio estava se aproximando, a dor e a solidão eram visíveis em suas faces e em suas palavras. Essa realidade os fez reagir. Assim, em fevereiro de 2011, um grupo de seis mulheres pescadoras e indígenas (Josefa, Juma Xipaia, Sheila Juruna, Edisangela, Fabiana Xipaia e eu) tiveram uma ideia para dar visibilidade às pescadoras e pes-

cadores, como protetoras e protetores do rio, e ao rio como fonte de vidas.

A partir dessa reunião, iniciamos nos baixões de Altamira, nas ilhas e municípios (baixão do Tufi, Igarapé, Altamira, Açai-zal, Independente II, Boa Esperança, Rua do Ferreiro, Rua da Olaria, Peixaria, Furo da Trindade, Vila Belo Monte, Ilha da Fazenda e Vila Ressaca), reuniões com os(as) pescadores(as) sobre a ausência deles(as) em todos os processos de implantação de Belo Monte. As mobilizações se estenderam para outros municípios (Brasil Novo, Medicilândia, Porto de Moz, Vitória e Senador José Porfírio).

Tecendo a Rede

Eu, como pescadora, era parte desse processo que estava sendo construído. Uma rede de pesca foi o símbolo de resistência, escolhido para nos comunicar e resistir com os grupos de pescadores e pescadoras que se articulavam em defesa do rio Xingu. Em cada reunião que realizávamos, tecíamos um pedaço da rede, dávamos um nó em nossa resistência, em favor

dos(as) pescadores(as) e do rio, contra Belo Monte.

A rede da resistência caminhava conosco, de reunião em reunião, em cada local que se preparava para o grande banquete que o Xingu iria ofertar para seus filhos e filhas. Nos baixões de Altamira, era nosso instrumento mais relevante, servindo-nos de símbolo, pauta, narrativas místicas, vivências, histórias ancestrais, proteção do meio ambiente, economia partilhada, cultura, organização social e defesa do território ancestral. Ensinada pelo Xingu aos seus parentes.

A rede de pesca era o elo entre o passado e o presente, entre o velho e o novo, entre o atraso e o desenvolvimento. Para nós, amazônidas xinguaras, não nos deixaram escolhas. Nossos sonhos e desejos aos poucos iam se diluindo, feito as fumaças das ilhas e matas queimadas para o desenvolvimento, à medida que a obra ia avançando. Os grupos que se encontravam nas reuniões viam um fio de esperança sendo tecido, um nó apertado no laço da aliança que precisavam para a realização da *Pescaria*.

Assim, as memórias iam tomando formas e reivindicavam seus direitos: ao rio livre, à soberania alimentar, à sua autonomia, à liberdade de exercer sua atividade, seu lazer, seus modos de vidas e sua relação com o território pesqueiro. Esses elementos não faziam parte do Estudo de Impactos Ambientais (EIA) de Belo Monte, e menos ainda a sabedoria ancestral como patrimônio material e imaterial dos povos das águas do Rio Xingu.

A *Pescaria* desvela, revela os verdadeiros donos do Rio Xingu. Os nós da rede fortaleciam-se em cada curva do rio, as vozes dos(as) pescadores(as) estrondavam em suas margens e paranás, despertando os encantados das profundezas daquelas águas límpidas de corredeiras. Convocados aos apelos dos povos tradicionais, imediatamente agem. Reunidos nas cidades encantadas, decidem participar da *Grande Pescaria*, enchendo as redes, telas e linhas de todas as espécies de peixes (13 toneladas foram pescadas), além de garantir a proteção dos pescadores e suas famílias durante a pesca subversiva em defesa de suas moradas territoriais.

Os impactos de Belo Monte sobre a pesca também eram medidos por especialistas das academias. Segundo o relatório de impacto ambiental (RIMA) de Belo Monte, realizado pelo IBAMA, concluiu-se que **“os peixes que vivem nesses Igarapés e que dependem das planícies que serão inundadas, sofrerão consequências negativas, com o desaparecimento de espécies”** (MINISTÉRIO DE MINAS E ENERGIA DO BRASIL, 2009, p. 101).

Análise feita por pesquisadores e cientistas de diversas áreas, componentes do painel de especialistas, criado para produzir estudos independentes sobre os impactos de Belo Monte, conclui que: tanto os peixes que se movimentam na direção de jusante para montante da barragem (em busca de sítios para as desovas), como também os que se movimentam no sentido inverso, de montante para jusante (em busca de sítios para alimentação) serão afetados. O impacto decorre tanto da ação da barragem (impedimento de subida), como do canal lateral e do reservatório (condições totalmente distintas em relação ao canal natural do rio). O empreendimento AHE Belo Monte, do ponto de vista da ictiofauna, é tecnicamente inviável, visto que irá destruir uma grande extensão de ambientes de corredeiras tanto no

trecho de vasão reduzida quanto na área do lago. Não existe compensação ambiental a altura desses impactos sobre a ictiofauna. (XINGU VIVO, 2011).

O encontro de saberes entre os povos tradicionais e os pesquisadores diagnosticou um cenário catastrófico sobre o rio. Todos tinham pressa em fazer uma comunicação contra-hegemônica sobre o empreendimento. E a forma que os povos tradicionais encontraram foi a pesca subversiva, envolvendo o povo que seria afetado através das rodas de conversas, reuniões, divulgação de rua, utilizando as moto-som, rádios e a *Pescaria Subversiva*. Esses foram os canais encontrados para se comunicarem com este mundo e o mundo dos encantados, com a sociedade local, regional e nacional.

Este caminho de comunicar o que os(as) pescadores(as) estavam vivendo foi o instrumento utilizado para fazer essa comunicação relacional. Comunicando à sociedade a partir da sua própria linguagem e práticas (VANNUCHI, 2018).

Considerações finais

A *Pescaria subversiva* trouxe alguns elementos que muito contribuem para tornar público o significado do rio para a continuidade das vidas que dele dependem, tais como o conhecimento tradicional, a cultura, a culinária, a cosmovisão, a organização social, os conflitos socioambientais, a autogovernança e a autonomia dos(as) pescadores(as) do Xingu. A seguir, pontuo alguns desses elementos, significativos para a vida dos que marcam suas existências a partir do território das águas:

Conflito socioambiental: A *Pescaria Subversiva* foi um ato político contra os projetos desenvolvimentistas do governo para a Amazônia. Ainda que os(as) pescadores(as) tenham dificuldades na compreensão do termo, entenderam que o governo estava tirando sem permissão, do rio e das suas populações, o elemento mais valioso para as suas existências: a água, contradizendo a sua própria política ambiental, positivada na lei nº 7.653/88, que garante a piracema.

Suicida da própria lei, o governo fez isso quando decidiu, de forma autoritária, barrar o rio Xingu, colocando em risco de extinção sua fauna e flora, principalmente espécies endêmicas, a exemplo do acari zebra (*Hypancistrus zebra*), que só existe na região chamada Volta Grande, no rio Xingu. A atitude do governo foi tão vergonhosa e antiética que seus órgãos de fiscalização, como o IBAMA, não tiveram coragem de fiscalizar naqueles dias de defeso.

Autogovernança e autonomia: Os(As) pescadores(as), ao decidirem sair para pescar no período do defeso, demonstraram que tinham o direito de fazê-la. Para chegarem a essa decisão, levaram do mês de fevereiro de 2011 até o dia 11 de março, reunindo, planejando, analisando os riscos, decidindo tudo coletivamente. Para isso acontecer, era preciso fazer parcerias com outros movimentos sociais e ONGs. Pois sabíamos que Altamira era o canteiro de obras da Belo Monte e também das Forças Armadas do Estado, preparadas para coibir qualquer ação popular contra à obra.

A decisão que foi tomada mostrou ao governo, armado até os dentes, a gover-

nança dos(as) pescadores(as) artesanais sobre o seu território. Pôs à prova a autonomia de quem conhece o rio, ao fazer 3 dias e 3 noites de pesca, incorporando nesse ato suas sabedorias, criatividade, seus corpos e sentidos. Toda sua produção foi doada para centenas de pessoas da cidade de Altamira, num gesto autônomo e solidário, para que entendessem o quanto o rio Xingu era generoso com seus filhos. E que é preciso salvá-lo.

Ao comparar com a governança autoritária do Estado brasileiro, que decidiu de forma autoritária a nova função das águas do rio Xingu, olhando-a como um mero recurso natural a ser explorado, num modelo ultrapassado de extrativismo, de acumulação capitalista, voltado para grupos e empresas transnacionais da mineração (*Belo Sun*), do agronegócio, dos madeireiros, percebe-se que o governo enfraquece cada vez mais suas estruturas de governança hegemônica.

Por outro lado, os povos das águas do Xingu precisaram de menos de dois meses para ensinar a todas(os) como exercerem a autogovernança e a autonomia de forma coletiva. Sem ferir o curso natural das

águas do Xingu, sem extinguir as milhares de vidas que dele dependiam e ainda dependem. Garantindo a segurança e a soberania alimentar para os que mais precisam. É claro que essas reflexões não se esgotam neste pequeno texto, mas são pertinentes nestes tempos.

Comunicação que nasce das águas: A forma mais eficaz para que se falasse dos(as) pescadores(as), possibilitando que saíssem do anonimato no período de Belo Monte, foi através da comunicação dos seus próprios corpos pescando, demonstrando a toda o seu conhecimento tradicional, invisível a muitos olhares. A comunicação do próprio rio cedeu o que tinha de mais precioso para a humanidade: os seus peixes. Alimentou por muitas gerações os seres humanos que aqui passaram e, apesar de estar agonizando, ainda alimenta os que sobreviveram a Belo Monstro.

Cito algumas fontes que veicularam a *Pescaria Subversiva* nos jornais. Redes sociais como: Comissão Pastoral da Terra (CPT) nacional (2011), Amanbai notícias (2011), Blog Manuel Dutra (2011), Jornal de Brasília (2011) e Xingu Vivo (2011).

Para chegar a esses veículos convencionais de comunicação, os(as) pescadores(as) tiveram que fazer a sua própria comunicação interna. Esse caminho de comunicar o que os(as) pescadores(as) estavam vivendo foi o instrumento utilizado para fazer a comunicação relacional; comunicando à sociedade a partir da sua própria linguagem e práticas (VANNUCHI, 2018).

A *Pescaria* foi a primeira ação nesse período da construção de Belo Monte, realizada na luta de resistência dos povos dessas águas, em defesa do rio Xingu, contra Belo Monte. Após esse ato, em 2013, aconteceu o acampamento dos pescadores, que durou 33 dias, nas ilhas que hoje estão submersas pelo reservatório da usina. Esses dois atos, e as inúmeras reuniões mencionadas acima, originaram a criação do Conselho dos Ribeirinhos do Reservatório de Belo Monte, no processo de retomada do território, retornando para as margens do reservatório cerca de 300 famílias que foram expulsas do rio pela Norte Energia, descaracterizando seus modos de vida e relação com o território.



Fig. 1 - Autor desconhecido, *Pescadores do Xingu protestando contra Belo Monte*, 2011.
(Fonte: Acervo do Movimento Xingu Vivo para Sempre.)



Fig. 2 (no alto) - Lunaé Parracho, *Pescadores em defesa de seus territórios*, 2012.
(Fonte: Acervo do Movimento Xingu Vivo para Sempre.)

Fig. 3 - Mauro Suzuki, *Família de pescadores e amigos pedindo pela vida do rio*, 2020.
(Fonte: Acervo do Movimento Xingu Vivo para Sempre.)



Fig. 4 - Mauro Suzuki, *A seca do rio Xingu*, 2020.
(Fonte: Acervo do Movimento Xingu Vivo para Sempre.)



Fig. 5 - Mauro Suzuki, *Pescar: conhecimento transmitido há gerações*, 2011.
(Fonte: Acervo do Movimento Xingu Vivo para Sempre.)

Notas

¹ Áreas alagadas pelos igarapés Ambé, Altamira e Panelas na cidade Altamira, que serviam de moradia.

² Espaço de moradia reduzido.

Referências

AMAMBAI NOTÍCIAS. *Grande pescaria em defesa do rio Xingu, contra Belo Monte*. Amambai, [2011]. Disponível em <https://www.amambainoticias.com.br/brasil/grande-pescaria-em-defesa-do-rio-xingu-contra-belo-monte>. Acesso em 20/5/2020.

MINISTÉRIO DE MINAS E ENERGIA DO BRASIL; ELETROBRÁS; LEME ENGENHARIA LTDA; CAMAGO CORRÊA; ANDRADE GUTIERREZ; ODEBRECHT. *Aproveitamento Hidrelétrico Belo Monte: Relatório de Impacto Ambiental*. Cartilha. Brasília, 2009.

COMISSÃO PASTORAL DA TERRA. *Grande pescaria em defesa do rio Xingu, contra Belo Monte*. [Goiânia], 2011. Disponível em <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes/noticias/acoes-dos-movimentos/576-grande-pescaria-em-defesa-do-rio-xingu-contra-belo-monte>. Acesso em 20/5/2020.

DUTRA, Manoel. Grande pescaria em defesa do rio Xingu, contra Belo Monte. In DUTRA, Manoel. *Jornalismo Ciência Ambiente*. Blog. [s. l.]. 11 de março de 2011. Disponível em <http://blogmanueldutra.blogspot.com/2011/03/grande-pescaria-em-defesa-do-rio-xingu.html>. Acesso em 22/5/2020.

JORNAL DE BRASÍLIA. *Pescadores realizam manifestação contra Belo Monte*. [Brasília], 14 de março de 2011. Disponível em <https://jornaldebrasil.com.br/brasil/pescadores-realizam-manifestacao-contra-belo-monte/>. Acesso em 22/5/2020.

VANNUCHI, Camilo. O direito à comunicação e os desafios da regulação dos meios no Brasil. *Galaxia*, São Paulo, online, n. 38, 2018, p. 167-180. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-25532018000200167&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso em 4/7/2020.

XINGU VIVO. *Grande pesca no Xingu protesta contra Belo Monte*. [Altamira], 2011. Disponível em <https://xinguvivo.org.br/2011/03/13/grande-pesca-no-xingu-protesta-contra-belo-monte-e-seus-impactos/>. Acesso em 20/5/2020.

[r]Existo! Coletivo Madeirista

I [r]Exist! Madeirista Collective

¡Yo [r]existo! Colectivo Madeirista

*Coletivo Madeirista (Artistas independentes, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47268>

165

RESUMO: *[r]Existo!* é fruto de um trabalho fotográfico do Coletivo Madeirista durante a enchente do Rio Madeira em 2014, a maior de todas nos cem últimos anos, no qual são registrados o avanço das águas e depois a retomada, por parte da população, de suas próprias casas. No ano de 2015, as imagens da cheia retornaram, não com a mesma intensidade, mas trazendo a mesma problemática. Daí a importância desse *[r]Existo!* O Coletivo Madeirista, grupo de artistas e pensadores que se reúne desde 2001 para produzir e discutir arte contemporânea, literatura e poesia, está sediado em Porto Velho. Suas publicações, net.art, poesia visual, performances, intervenções urbanas e videoarte refletem sobre o estatuto da arte na sociedade contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: [r]existência; Rio Madeira; Rondônia; Cheia 2014; ribeirinhos

* O Coletivo Madeirista, sediado em Porto Velho, Rondônia, é formado por Elisabete Christofoletti, Ariana Boaventura, Joezer Alvarez, Nilson Santos, Flavio Dutra, Joezer Júnior e Anderson Silva. E-mail: coletivomadeir@gmail.com.

ABSTRACT: *[r]Existo!* is the result from a photography work of Madeirist Collective, during the largest flooding of the last hundred years in 2014 at Madeira River, in which have been recorded the advance of the waters followed by the populations resumptions to their own homes. In 2015, we watched the flood return not **with the same intensity but emerging similar issues, and that's the reason why *[r]Existo!*** is so important. Based in Porto Velho, The Coletivo Madeirista/ Madeirista Collective, is a group of artists and thinkers that since 2001 have been together to produce and discuss contemporary art, literature and poetry. Their publications, net.art, visual poetry, performances, urban interventions and video art reflects about the status of art in contemporary society.

KEYWORDS: [r]existence; Madeira River; Rondonia; Flood 2014; riparians

RESUMEN: *[r]Existo!* es el resultado de un trabajo fotográfico del Colectivo Madeirista durante la inundación del río Madeira en 2014, la mayor de los últimos cien años. Durante ese tiempo, se ha registrado el avance de las aguas y un posterior retorno de la población a sus casas. En 2015, las imágenes de la inundación volvieron, no con la misma intensidad, pero trayendo el mismo problema. Por eso se faz la importancia de este *[r]Existo!* El Colectivo Madeirista, un grupo de artistas y pensadores que se reúne desde 2001 para producir y discutir el arte contemporáneo, la literatura y la poesía, tiene su sede en Porto Velho. Sus publicaciones, net.art, poesía visual, performances, intervenciones urbanas y video arte reflejan el estatus del arte en la sociedad contemporánea.

PALABRAS-CLAVE: [r]existencia; río Madeira; Rondonia; inundación 2014, ribereño

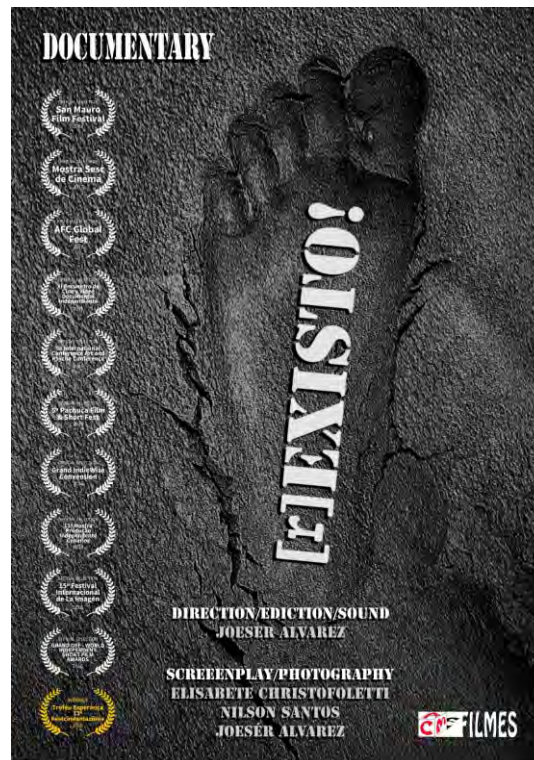
Citação recomendada:

COLETIVO MADEIRISTA. *[r]Existo!* *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 165-176, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47268>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Coletivo Madeirista

[r]Existo!
Coletivo Madeirista



167

Fig. 1 – Cartaz do Filme *[r]Existo!*, 2014.
(Fonte: Coletivo Madeirista)

[r]Existo! é fruto de um trabalho fotográfico durante a enchente do Rio Madeira em 2014, a maior de todas nos cem últimos anos. Registramos o avanço das águas e depois a retomada, por parte da população, de suas próprias casas. Vimos o rio avançar lentamente e com a mesma lentidão retornar ao seu curso normal, sentimos o silêncio das pessoas, os lugares vazios de gente e cheios de água, lama – e o lixo nosso de cada dia.

Ouvimos as famílias desabrigadas falando de suas perdas com uma sabedoria muito peculiar, mas com os olhos atentos e esperançosos quanto ao socorro que deveria ser prestado pelo poder público. Neste processo, estabeleceu-se uma reflexão sobre a relação com o rio, com as casas, a água, a capacidade de re-início, não de RESISTÊNCIA, mas de RE-EXISTÊNCIA, de retorno às mesmas moradias destruídas que formavam uma cena desoladora.

Neste ano de 2015, as imagens da cheia retornaram, não com a mesma intensidade, mas trazendo a mesma problemática, atingindo novamente quase as mesmas pessoas, propondo desafios e soluções ainda não atendidas pelo poder público. Daí a importância desse *[r]Existo!*

Fotografias, Concepção e Produção:
Elisabete Christofolletti, Nilson Santos e
Joezer Alvarez
Coletivo Madeirista

[r]Existo!

Quando os nazistas levaram os comunistas,
eu calei-me, porque, afinal, eu não era comunista.

Quando eles prenderam os social-democratas,
eu calei-me, porque, afinal, eu não era social-democrata.

Quando eles levaram os sindicalistas,
eu não protestei, porque, afinal, eu não era sindicalista.

Quando levaram os judeus,
eu não protestei, porque, afinal, eu não era judeu.

Quando eles me levaram,
não havia mais quem protestasse.
“E NÃO SOBROU NINGUÉM”

--- Martin Niemöller

Vivemos em tempos de silêncio e de movimentos funcionando no esquema de **“boiada”**. Na falta de consciência, de compreensão, de mudanças de valores e a cada dia uma valorização menor da condição do SER-Humano, da pessoa. Por isso, nos sentimos provocados a sair do silêncio. Sair do silêncio, ou dar voz a ele, é o propósito deste documentário. Buscamos compreender o silêncio e a passividade, a aceitação de um viver sempre muito transitório. Nos lembramos de um dos mitos de origem que compõem o DNA psíquico, a Alma de Porto Velho-RO, e com isso, a atitude, o movimento e a relação com o lugar de quem aqui reside.

“Não importa que a tenham destruído, nós sempre retornamos para a casa onde nascemos”. A lembrança não é clara se o verso do poema é exatamente assim e nem mesmo se é de Carlos Drummond de Andrade, mas foi numa viagem que fazíamos pela primeira vez à terra de onde nossos avós vieram que lemos isso numa revista de bordo. Essa fala sempre nos soou muito familiar, não por uma história pessoal, embora a sincronicidade tenha sido grande, mas por identificarmos o verso com a cidade de Porto Velho, local

onde as imagens e o documentário foram produzidos.

Localizada na Amazônia, Porto Velho, segundo os historiadores populares, nasceu como um local de trânsito, transição. No trajeto das embarcações pelo leito do rio Madeira (um dos dez maiores rios do mundo), teria existido a casa de um ancião, o velho Pimentel, onde estas mesmas embarcações paravam para viabilizar algumas necessidades e, com o tempo, ali eram deixados pertences, encomendas e recados. A casa do velho, aos poucos, teria se tornado um ponto de encontro e referência. Em seu entorno, outras moradias foram sendo agregadas. Crianças teriam nascido por ali e rapidamente o local tornou-se Porto – Porto do Velho.

A história é longa. Poderíamos abordar aqui várias situações de transitoriedade e de usurpação inclusive na história recente. Usurpar, estar de maneira transitória, parece ser um lugar comum em Rondônia: modus operandi de agredir a terra e quem nela vive. Lembremos a mais recente usurpação, a construção da Usina Hidroelétrica de Santo Antônio, na cachoeira de mesmo nome, marco fundador da região.

A usina está instalada a três quilômetros do centro da cidade, tornando-se a usina de força hidroelétrica mais próxima de uma cidade em todo o planeta.

Antes da usina em Rondônia, durante muitos anos se utilizou a produção de energia mista hidroelétrica e termoelétrica a um custo bastante alto em relação aos outros Estados. Com a construção da UHE de Santo Antônio, a promessa de consumir energia mais barata não se concretizou, e, após seu funcionamento a partir de 2012, toda a geração de energia resultante foi direcionada para o sudeste, e, mais uma vez, a população foi usurpada. É o velho *modus operandi* extrativista: o alienígena chega na região, ganha a confiança da população no grito, ou, no papel assinado-assassinato, e vai-se embora, deixando para trás o lixo do luxo. Acha-mos importante evocar o mito de origem do velho porto, pois esse nos parece significativo na vivência da enchente no ano de 2014. Provavelmente foram vários os fatores que a geraram, e, apesar das advertências e protestos dos ativistas e cientistas de forma contra-hegemônica nos anos de militância que antecederam o fenômeno, assistimos a uma tragédia anunciada.

Na ocasião, à medida em que as águas subiam, os pertences pessoais da população ribeirinha (enquanto havia transporte proporcionado pela prefeitura) eram retirados, mas muita coisa ficou para trás, por incompetência do poder público. O silêncio das famílias que já haviam vivido outros períodos de cheia foi secundado pela falta de credibilidade na eficiência do poder público em retirar aquela população de forma a garantir um espaço digno para que a vida pudesse seguir, ainda que em suspensão, e mesmo com o retorno posterior, com a promessa de auxílio para reconstruir o que se perdeu.

No silêncio, faltou diálogo. Diálogo para que, juntos, população e poder público pudessem realocar os trabalhadores do maior centro de comércio popular, chamado de shopping popular, perdendo assim sua condição de trabalho e sustento das famílias. Na expectativa dessa construção conjunta de caminhos de resolução, a resposta foi o silêncio! O silêncio da vida improvisada nas escolas, no incômodo das famílias e diretores que tiveram o início do ano escolar adiado e, com isso, o incômodo conjunto e a desconfiança mútua no uso dos espaços que se tornaram comuns em função das circunstâncias, no

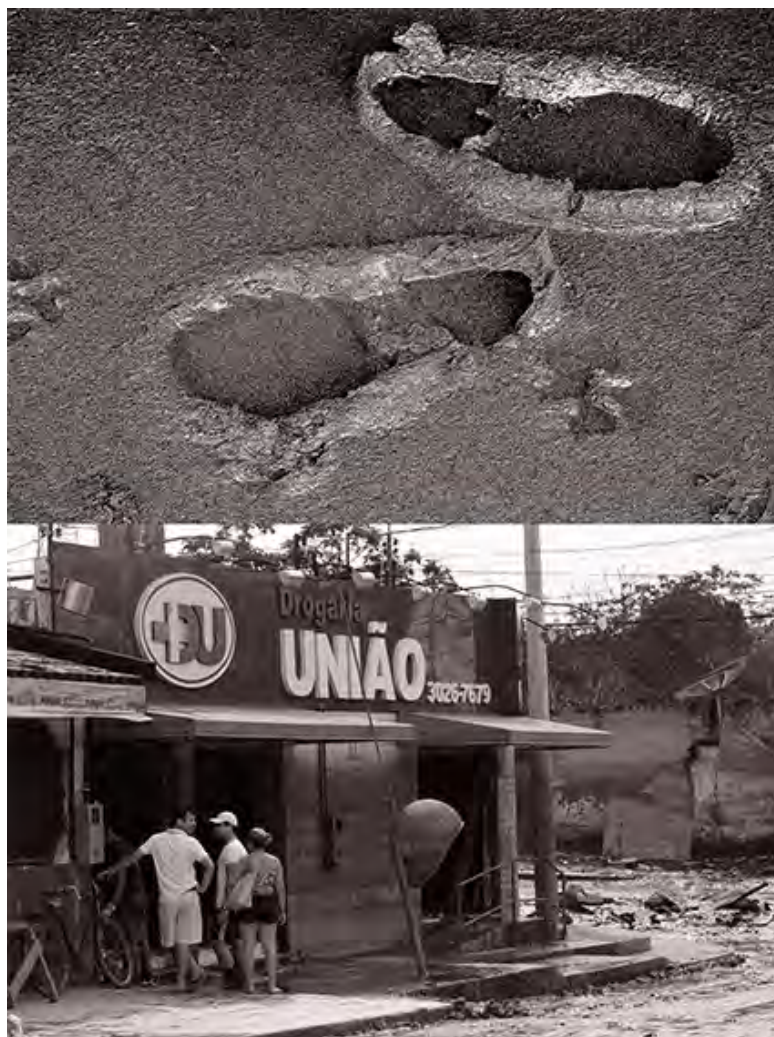
silêncio de um viver transitório. Sabe-se que as regiões ribeirinhas na Amazônia são propensas a inundações cíclicas, cujas populações atingidas comumente contam com o apoio do governo nessas situações emergenciais. No entanto, alguns órgãos públicos que tinham suas sedes nesses locais nos arredores de Porto Velho, abandonaram essas sedes e quedaram em silêncio, calando diante da própria responsabilidade.

No silêncio da população da cidade que não sofreu diretamente com as cheias, mas ignorou o alagamento, ou mesmo participou do turismo da desgraça, navegando de voadeira pelas áreas alagadas para conferir o desespero ou a ruína das famílias que ali moravam, teria se revelado o caráter da autointitulada **"Capital do Agronegócio"**? Com a vazante, o silêncio começou ser quebrado, sendo rompido pelas pegadas sem nome e sem identidade, que foram ficando grafadas no sedimento trazido pelas águas, as quais haviam deglutido as casas, objetos e mesmo o centro histórico da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, chão no qual silenciosamente as pessoas foram pisando, construindo pegadas, reafirmando que continuavam vivas, que retornavam ao seu lugar de moradia, de trabalho, de origem.

No dizer silencioso daquelas pegadas, dos objetos abandonados, sem condições de uso, abandonados à própria sorte, a história pessoal e social virara lixo: cenário para a produção de Selves turísticos. Que maneira é esta de **"lidar"** com a morte que nos leva a refletir sobre a possibilidade da negação das condições em que se vive, do lugar e mesmo da relação com o ambiente? Seria a não aceitação e incorporação da morte de um homem velho, de lugares por onde se esteve (mesmo que nunca se tenha desejado sair) que colabora para que a memória deixe ser conquistada, levada e refeita pelo novo? Esse tipo de condição pelas que passam migrantes e moradores de regiões de fronteiras seriam aceitáveis? Agredimos a terra onde estamos ou recusamos o relacionamento com essa numa tentativa de não ratificar sua **existência enquanto "lugar" gerador de vida**? Esse olhar alienígena da ocidentalidade turística pode ser naturalizado impunemente? Negamos o lugar e as pessoas porque negamos a nós mesmos?

Notas

¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vAJxZpnpnmE>. Acesso em 4/10/2020.



Nesta página e nas subsequentes - Coletivo Madeirista, *frames* do documentário *[r]Existoi*, 2014.
(Fonte: Coletivo Madeirista)









Eu vi sobre o rio a pele... sobre a pele, mapas...
sobre mapas, vidas...

Above the river, I saw skin... above the skin, maps...
above the maps, lifes...

Sobre el río, vi la piel... sobre la piel, mapas...
sobre los mapas, vidas...

*Cláudia Leão **, *Luana Peixoto ***, *Dimitria Leão *** (Brasil)*

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47269>

RESUMO: Este ensaio é constituído de excertos de textos, poemas, imagens, e principalmente das experiências vividas ao longo de mais de seis anos de trabalhos entre os projetos: *Navs e Paisagem: diário de bordo entre Belém* (2013) e *Chaves, Atlas, Paisagem e Pele: Fluxos de Viagem na Amazônia Insular* (2015), que integraram o projeto de pesquisa “Sobre a Pele, o rio: a paisagem no território da cultura atravessando o campo da arte”. As ações se estendem ainda hoje, continuando com a força e a colaboração de pessoas, na tentativa de atingir outros circuitos, expandir limites e fronteiras, para além do campo da arte, para pensar especialmente sobre o que foi imposto como projeto de “desenvolvimento” amazônico e para quem, e principalmente pensar as especificidades e autonomias de povos das Amazônias.

PALAVRAS-CHAVE: arte e política; Rio Xingu; povos tradicionais; Amazônias

* Cláudia Leão é fotógrafa, pesquisadora e professora dos cursos Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. E-mail: aclaudialeao@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4005-3436>.

** Luana Peixoto é artista visual, pesquisadora, professora e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arte na Universidade Federal do Pará. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9332-5098>. E-mail: luanabeatriz@gmail.com.

*** Dimitria Leão é mestranda do Programa de Pós-Graduação Nova Cartografia Social e Política da Amazônia da Universidade Estadual do Maranhão e professora de língua portuguesa e literaturas, e educadora social. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8631-0664>. E-mail: dolores.mynos@gmail.com.

ABSTRACT: This essay is composed by excerpts of texts, poetries, images, and mostly, from the experiences of more than six years of works between the projects: *Navs e Paisagem: diário de bordo entre Belém* (2013) e *Chaves, Atlas, Paisagem e Pele: Fluxos de Viagem na Amazônia Insular* (2015) which were part of the research project "Above the skin, the river: crossing the art department, the landscape in culture territory." The actions are still happening, and they keep on rolling with the strength and collaboration of the people who attempt to reach others fields, expanding limits and borders beyond the art domain in order to think, specially, about what was imposed as a "development" Amazonian project, and for who, so we can think, primarily, the specificities and autonomies of Amazonian populations.

KEYWORDS: art and politics; Xingu River; traditional people; Amazons

RESUMEN: Este ensayo consiste en extractos de textos, poesía, imágenes, y especialmente de las experiencias vividas durante más de seis años de trabajo entre proyectos: *Navs e Paisagem: diário de bordo entre Belém* (2013) y *Chaves, Atlas, Paisagem e Pele: Fluxos de Viagem na Amazônia Insular* (2015), que formaban parte del proyecto de investigación "Sobre la piel, el río: el paisaje en el territorio de la cultura que atraviesa el campo del arte". Las acciones se siguen ampliando hoy en día, continuando con la fuerza y la colaboración de las personas, en un intento de llegar a otros circuitos, ampliar los límites y fronteras, además del campo del arte, para pensar especialmente en lo que se impuso como un proyecto de "desarrollo" amazónico y para quién. Sobre todo para así pensar en las especificidades y autonomías de los pueblos de la Amazonia.

PALABRAS CLAVE: arte y política; Río Xingu; pueblos tradicionales; Amazonías

Citação recomendada:

LEÃO, Cláudia; PEIXOTO, Luana; LEÃO, Dimitria. Eu vi sobre o rio a pele... sobre a pele, mapas... sobre mapas, vidas... *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 177-188, jan./jun. 2021. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47269]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 C. Leão, L. Peixoto, D. Leão

Eu vi sobre o rio a pele... sobre a pele, mapas...
sobre mapas, vidas...



Fig. 1 - Cláudia Leão, Ilhas Queimadas, Rio Xingu, julho de 2015.
(Fonte: Cláudia Leão)

Antes desse tempo... antes de barrarem o rio, antes da volta grande começar a secar, antes de no meio da mata aberta monstros de ferro plantados traçarem no céu os fios de alta tensão... antes... não era vazio, nunca foi, antes... com certeza, antes, havia muito mais...

As viagens que proponho, diferente das empreendidas por Bashô, não são solitárias. Com convidados, proponho nos permitir ir e viver tudo o que a viagem puder trazer, que são as experiências que os longos percursos feitos de barco nos possibilitam, que vão desde conhecer pessoas que estão de passagem, movimentando-se como nós, (transitando entre uma localidade ou uma cidade ribeirinha em outra ou sua cidade destino); conversar sobre todas as experiências que o tempo da viagem nos permitir; dormir, se embalar na rede no balanço da água; escutar a músicas que outra pessoa escutar, ou as conversas alheias sobre o que acontece nos lugares onde vivem; ouvir o ronco, o ressonar, a respiração; conhecer as histórias de lugares nunca antes vividas, ler, escrever, sentir frio e o vento da noite; sentir o medo da água quando lança forte; contar as minhas histórias, saber das histórias de

outros e viver a monotonia da paisagem, pois, como me disse um viajante, enquanto comprava as passagens de uma das viagens: **"no barco a gente só vê água e céu"**. Entendo que experimentar viagens é sentir as viagens, permitindo-se, no ímpeto do corpo, penetrar os rios, atravessar e ser atravessado. Traçando rotas inexistentes, seguindo o fluxo contínuo, esse, suponho, ser o intento.

(entre maio e junho de 2015, entre os rios Amazonas e Xingu)



Fig. 2 - Luana Peixoto, *Último Verão da Volta Grande, Rio Xingu*, julho 2015.
(Fonte: Luana Peixoto)

Antes de fecharem o rio

Em julho de 2015, fui à Volta Grande do rio Xingu, perto das cidades de Altamira e de Vitória do Xingu, no estado do Pará. Um período decisivo para este rio, já que nos meses seguintes o governo e empresas privadas completariam o barramento total de parte de seu caminho para o funcionamento da usina hidrelétrica de Belo Monte – eles decidiram construir uma espécie de muro enorme no meio da água, a vida não seria mais a mesma; era comum as pessoas mais velhas que habitavam aquele rio se lastimarem, os mais jovens cresceriam sem saber como fora a liberdade do rio.

Eu e as pessoas que viajavam comigo passamos a denominar aquele momento de "o último verão da Volta Grande". Eu estava na proa de uma rabeta, em um trecho em que há inúmeras pedras que desenham um labirinto no rio. Quando encarei este caminho senti que o rio me contava a história de outros que o fizeram, uma memória do espaço, não apenas minha, mas também das crianças, mulheres e homens, das pedras, das plantas, dos peixes. O som das águas, das conversas,

do canto assombrado dos pássaros, pelo anúncio das sirenes que antecedem as detonações de dinamites que destroem o rio; ouvi desses caminhos das lembranças uma ameaça de esquecimento.

Marco Zero, algum dia entre sete.

A delicadeza pontual de todos os encontros
E a sua incerta potência de transformação
Fazer-se entender
Somos todos, de alguma forma pungente, órfãos
E, por isso, a solidão é um sentimento ao que é
preciso respeito, pois é o que nos alia e nos
permite amar.

Dentre as esterilizações, causadas pela seca da barragem, os ribeirinhos passaram a dividir-se entre duas ocupações principais, tornaram-se, como eles mesmos diziam, "pescadores sem rio" e, paralelamente, cumpriam a função de representar um dos dramáticos sintomas exemplares naquela torpe, insana e imunda disputa de terras.

(Julho de 2015, entre o Amazonas e o Xingu)



Fig. 3 - Luana Peixoto, *Bruno na ilha Murici, Rio Xingu*, fevereiro de 2014.
(Fonte: Luana Peixoto)



Fig. 4 - Cláudia Leão, *Ilha Murici, Volta Grande*, julho, 2015.
(Fonte: Cláudia Leão)



Fig. 5 - Cláudia Leão, *Seu Zequinha da sua janela, o rio Amazonas*. Localidade de Praia Verde, Almeirim, Rio Amazonas, abril de 2015. (Fonte: Cláudia Leão)

Sobre os caminhos do ouro

A lenda do "Eldorado", creio que era o que seduzia tão fortemente e que também o que atraía para as profundezas do interior do continente – essa lenda que se tornou tão funesta para tantos espanhóis, que tantos conquistadores perseguiram como um espectro, que com cada passo penetravam mais profundamente no interior e de cada vez lhes fugia para mais longe, porque os indígenas, utilizando-se habilmente da sede de ouro dos espanhóis, iam colocando cada vez mais longe deles a sede do mito, podendo assim subtrair sua tribo à avidez dos estrangeiros." (ADALBERTO, 1977, p. 132)

A corrida ao ouro permeia a história humana ocidental. As viagens marítimas do **"Velho" continente Europeu ao "Novo Mundo"** foi um desses processos e pôs empenho em viajantes de todos os tipos. Sob a ótica dos europeus, multiplicam-se as coordenadas do globo e o número de mapas que tentavam traduzi-lo. Várias lendas e monstros tomaram corpo nesse caminho e nesses papéis para compor um **imaginário desse "Novo" como o El Dorado**. Este marcou as terras deste continen-

te, América, até os dias atuais. No Peru, se escuta **uma frase: "com o ouro e a prata** que os espanhóis levaram daqui se construiria uma ponte da América até a Espanha, e com os ossos dos que mataram uma ponte de ida e outra de volta". Hoje poderíamos imaginar quantas pontes de ossos e minérios entre o passado e o presente seriam construídas?

No presente da Volta Grande do Xingu, que se localiza no estado do Pará, na fronteira dos municípios de Senador José Porfírio e Altamira, as visões sobre o ouro se ressignificam com os conflitos entre diferentes mundos. Esta é a região onde atuei junto a movimentos sociais locais, que conheci há cerca de 5 anos (2013) quando nosso grupo tentava registrar os acontecimentos das vidas dos ribeirinhos que ficaram neste trecho do rio, onde sua vazão foi reduzida com a Hidrelétrica de Belo Monte¹.

Cerca de 30 minutos após o barramento do Sítio de Pimental, na margem direita do rio, foram postas placas com o símbolo da **"Belo Sun Mineração", a mineradora canadense**, que desde 2010 comprou a antiga Mineradora Verena, com o intuito

de construir uma grande estrutura para extrair a céu aberto. Nesta ocasião conhecemos a Vila do Galo e a Ilha da Fazenda e tomamos conhecimento da história de muitos trabalhadores e famílias que dependiam do garimpo – suas vidas estavam sendo impactadas tanto pela UHE Belo Monte quanto pela Belo Sun Mineração.

A atividade garimpeira na Volta Grande do Xingu, município de Senador José Porfírio, mesorregião do sudoeste do estado do Pará, tem início por volta da década de 40, na região conhecida como Vila da Ressaca. A descoberta do garimpo atraiu homens e mulheres, que passaram a construir as vilas e comunidades nas margens do rio Xingu e ao redor dos veios dos garimpos que existem hoje. As regiões da Vila da Ressaca, Ilha da Fazenda, Garimpo do Galo, Ouro Verde são lugares construídos por essas diversas trajetórias.

A partir da década de 1980, empresas de mineração se instalaram na área. A maior delas foi construída sob o nome de Oca Mineração, que despertou interesse de grandes empresários, passando a ser alvo de grandes disputas. Em 2011, torna-se canadense e a se chamar Belo Sun Mine-

ração. A implantação desta mineradora, desde os estudos para a instalação, além de ser mais um projeto desenvolvimentista para uma região impactada pela Hidrelétrica de Belo Monte, ameaça e criminaliza a atividade dos garimpeiros tradicionais e desestrutura o território das comunidades da Volta Grande do Xingu. Contudo, um grupo de garimpeiros da vila da Ressaca se tornou um dos principais movimentos sociais de resistência a este empreendimento.

(Entre 2017 e 2018, Volta Grande do Rio Xingu)

Notas

¹ A Hidrelétrica de Belo Monte iniciou sua operação em maio de 2016.

Referências

ADALBERTO, *Príncipe da Prússia. Brasil : Amazonas - Xingu*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.



Fig. 6 - Dimitria Leão, *Ideglan mostra o ouro em uma pedra*, Ressaca, Senador José Porfírio, novembro 2017. (Fonte: Dimitria Leão)

Miçangas tcheças como arte na Amazônia? Produção de corpos e beleza na Guiana Indígena

Czech Beads as Art in the Amazon? Production of Bodies and Beauty in the Indigenous Guiana

¿Cuentas checas como arte en la Amazonía? Producción de cuerpos y belleza en la Guayana Indígena

*Cecília de Santarém Azevedo de Oliveira (Instituto de Pesquisa e Formação Indígena, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47271>

189

RESUMO: A partir dos usos e circulações de miçangas entre povos habitantes das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este (Tiriyó, Katxuyana, Wayana, Aparai, dentre outros), localizadas no norte do Pará, indico a importância do cotidiano e da alteridade na estética desses povos amazônicos - e como essa experiência traz impactos para além da Amazônia. Mobilizando elementos da história e da cosmologia dos povos da região, trago elementos que podem contribuir para debates sobre autoria, transformações culturais e o papel das mulheres na produção de corpos e de artes. Este artigo foi elaborado a partir de pesquisa bibliográfica e etnográfica, incluindo visita ao acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi.

PALAVRAS-CHAVE: miçangas; corpo; Tiriyó

* Cecília de Santarém Azevedo de Oliveira é mestra em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5187-3878>. E-mail: ceciliadesantarem@gmail.com.

ABSTRACT: Based on the uses and circulation of beads between the inhabitants of the Parque do Tumucumaque and Rio Paru d'Este Indigenous Reserves (Tiriyó, Katxuyana, Wayana, Aparai), located in the north of Pará, I indicate the importance of everyday life and the alterity in the aesthetics of these Amazonian peoples. - and how this experience impacts beyond the Amazon. Mobilizing elements of the history and cosmology of the peoples of the region, I bring elements that can contribute to debates about authorship, cultural transformations and the role of women in the production of bodies and arts. This article was prepared based on bibliographic and ethnographic research, including a visit to the collection of the Museu Paraense Emílio Goeldi.

KEYWORDS: beads; body; Tiriyó

RESUMEN: Basado en los usos y la circulación de cuentas entre los habitantes de las Terras Indígenas Parque do Tumucumaque y Río Paru d'Este (Tiriyó, Katxuyana, Wayana, Aparai), ubicado en el norte de Pará, indico la importancia de la vida cotidiana y la alteridad en la estética de estos Pueblos amazónicos. - y cómo esta experiencia trae impactos más allá del Amazonas. Al movilizar elementos de la historia y la cosmología de los pueblos de la región, apporto elementos que pueden contribuir a los debates sobre la autoría, las transformaciones culturales y el papel de la mujer en la producción de cuerpos y artes. Este artículo fue preparado en base a investigaciones bibliográficas y etnográficas, incluida una visita a la colección del Museu Paraense Emílio Goeldi.

PALABRAS CLAVE: cuentas; cuerpos; Tiriyó

Citação recomendada:

OLIVEIRA, Cecília de Santarém Azevedo de. Miçangas tchecas como arte na Amazônia? Produção de corpos e beleza na Guiana Indígena. *Revista Poiesis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 189-208, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47271>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Cecília de Santarém A. de Oliveira

Miçangas tcheças como arte na Amazônia? Produção de corpos e beleza na Guiana Indígena

Miçanga. Palavra de origem africana, banto, significando conta de vidro; já em língua portuguesa, remete à quinquilharia. Entre os povos falantes de línguas karib, na Guiana Indígena (em especial no norte do Pará) circulam pelo menos desde o século XVII; na língua tiriyo, traduz-se por *samura*, fazendo alusão à areia; em katxuyana, por *orokowëti*, **“cocô de lagarta”**; em wayana e aparai, *kasuru* e *kahuru*, aludindo às contas em formato de casulo que chegavam pela região na fronteira entre Oiapoque (norte do Amapá) e Guiana Francesa, nos séculos anteriores.

Diversos modos de designar pequenas contas de vidro arredondadas, pequenos objetos com orifício central, por onde se passa (pelo menos) um fio. As contas, nome genérico para esses objetos furados, feitos dos mais diversos materiais, podem ser reconhecidas como um dos primeiros sinais de uma humanidade criativa, que transforma materiais em ornamentação corporal. Há achados de 30.000 anos antes do presente (DUBIN, 1987), e a grande plasticidade e transportabilidade permitidas pelas contas fazem delas cobiçadas e queridas por diversos povos e so-

ciudades ao longo dos séculos, até mesmo suscitando pesquisas em áreas variadas, como arqueologia, artes e antropologia. Tal é o caso do estudo que eu mesma pude desenvolver ao longo de minha pesquisa de mestrado, defendida em dezembro de 2019, na FFLCH/USP.

É possível escrever um artigo para uma revista acadêmica do mesmo modo como se tece uma saia de miçangas? Aproximar o fazer científico do fazer artístico é um exercício que agrada bastante as pessoas que têm afinidades com ambas atividades do tal do espírito humano, como se diria em língua francesa. Não se trata de faculdade mental separada de prática, posto que se mistura técnica com intuição e muito enredamento com outras pessoas, assim como materiais, momentos, experiências. Perder-se em miçangas, diferentes tipos de fios e agulhas, conhecer tantos padrões gráficos que vão se imbricando uns nos outros, compondo corpos humanos e não-humanos. Reconhecer o estilo de cada artesã, escutar histórias, aprender cantos e pontos. Errar, rir, se perder, se encontrar. Neste escrito, pretendo trazer, para a pessoa que se aventurar a ler, algumas reflexões sobre perigos e belezas

do deixar-se envolver em relações, sobre a importância da prática cotidiana exercida pelas mulheres, sobre ser e circular entre Amazônia e sudeste.

Não é nenhuma novidade que as línguas indígenas, de modo geral, não possuem **uma palavra facilmente traduzível por “Arte”** (BOAS, 1927; LAGROU, 2016). O reconhecimento do valor estético nas expressões ameríndias (mas não apenas) tem, ao longo do tempo, sido fortalecido e melhor reconhecido tanto em espaços como museus (vide exposições como *No Caminho da Miçanga*, disponível para visitação *online* no *site* do Museu do Índio) quanto pela literatura especializada, seja em trabalhos de antropologia quanto de semiótica, linguística e arqueologia. Também artistas indígenas expoentes, como Jaider Esbell e Denilson Baniwa, têm ganhado cada vez mais espaço, sendo requisitados em seminários e com obras de arte em diversos países. Mas o que quero tratar aqui   da arte cotidianamente tecida pelas mulheres indígenas Tiry , Katxuyana, Wayana, Aparai, dentre outras gentes, com quem pude realizar minha pesquisa de mestrado e com as quais sigo atuando enquanto assessora de uma institui o indigenista.

Já dizia a letra de um carimbó composto pela amiga talentosa e querida conterrânea **Dany Batista**: “Minha sorte foi nascer no Norte, com o pé na terra, assim que me **criei**”. É assim que me sinto, filha de dois paulistas que se conheceram e se apaixonaram entre os rios Tapajós e Arapiuns, no coração da Amazônia, trabalhando junto às comunidades ribeirinhas da região, com arte, comunicação e educação ambiental. Mesmo 4.000 km distantes de suas famílias, minha mãe e meu pai preferiram que meu nascimento e crescimento fosse em Santarém, de onde saímos há 12 anos, já na época em que eu concluía o ensino médio. Pude ingressar no curso de Ciências Sociais, na Universidade de São Paulo e, posteriormente, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da mesma instituição. No meio desse caminho, também passei a integrar a equipe do Iepé, Instituto de Pesquisa e Formação Indígena, atuando junto aos povos indígenas do Tumucumaque.

Assim, me situo para a pessoa que me lê: alguém que sempre esteve entre ser santarena (por nascimento, crescimento, gosto pelo açaí, pelos rios e igarapés, pelo carimbó) e ser paulista (cor de pele, sota-

que, família), mas sempre tendo como direção o compromisso muito grande com a Floresta Amazônica e seus moradores: povos indígenas, ribeirinhos, quilombolas, espíritos, encantados, flora, fauna, rios, igarapés, cada componente desses mundos e seus conhecimentos. E acredito que o caminho para honrar essa sorte de nascer amazônida necessariamente passa por fortalecer conhecimentos e modos de vida dos povos tradicionais, que constantemente nos lembram da importância da alegria e do fazer junto, bem como de colocar beleza até mesmo nas batalhas diárias.

Localizando a região no tempo e no espaço

Para relatar aqui algo da experiência que tenho tido junto a essas mulheres indígenas, é fundamental situar brevemente a região e os povos indígenas de quem estamos falando. Quem tiver interesse em se aprofundar, mais informações podem ser encontradas nas páginas do Iepé¹ e da iniciativa Povos Indígenas do Brasil² do Instituto Socioambiental; alguns estudos de antropologia também estão elencados na bibliografia (FRIKEL, 1958; GRUPIONI, 2002; GRUPIONI, 2005; OLIVEIRA, 2019).



Fig. 1 - Lurdes Kaxuyana me explica sobre cores das miçangas, antes de começar a armar o *keweyu* em seu tear. A armação mais clara, à direita, é do *keweyu* que ela me ensinaria a tecer. A outra, com um *keweyu* em processo de feitura, ela está fazendo para sua filha. Foto: Jacilene Parena Kaxuyana Tiriyo, janeiro de 2019. (Fonte: OLIVEIRA, 2019)

As Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este estão localizadas no norte do Pará, com uma pequena faixa no estado do Amapá, na região de fronteira com Suriname. São terras indígenas demarcadas e homologadas desde 1997, totalizando 4,2 milhões de hectares, circundados por outras unidades de conservação. É uma região de acesso muito difícil, pois só é possível chegar nas aldeias por meio de fretes de avião, sendo que a quase totalidade das pistas de pouso não são homologadas (exceto a pista da base da Força Aérea, 1º Pelotão de Fronteira – Tiriós), tendo capacidade para receber apenas aviões monomotores. Além da floresta ombrófila densa que reina na região, há também grandes áreas de savana, em especial, no meio da TI Parque do Tumucumaque. Há também muitas serras e rios com trechos não navegáveis, de cachoeiras e corredeiras.

Apesar desse difícil acesso, os povos indígenas Tirió, Katxuyana, Wayana e Aparai - principais etnônimos reconhecidos atualmente - desde tempos imemoriais circulam pela região, com intensas redes de relações, envolvendo trocas comerciais, casamentos, xamanismo e outras circula-

ções de conhecimentos (GALLOIS, 2005) – das quais também faço parte hoje em dia. Num panorama mais amplo, pode-se destacar que a maior parte dos povos indígenas dessa região são falantes de línguas da família karib, como tirió, katxuyana, wayana, aparai, txikiyana, dentre outras; mas também há falantes de língua tupi (Wajãpi) e mesmo aruak (Mawayana), além de também dominarem línguas não indígenas de origem europeia, como português, francês, inglês e holandês, e até mesmo takitaki, língua falada por povos negros habitantes das florestas da região, descendentes das populações africanas trazidas em condição de escravidão.

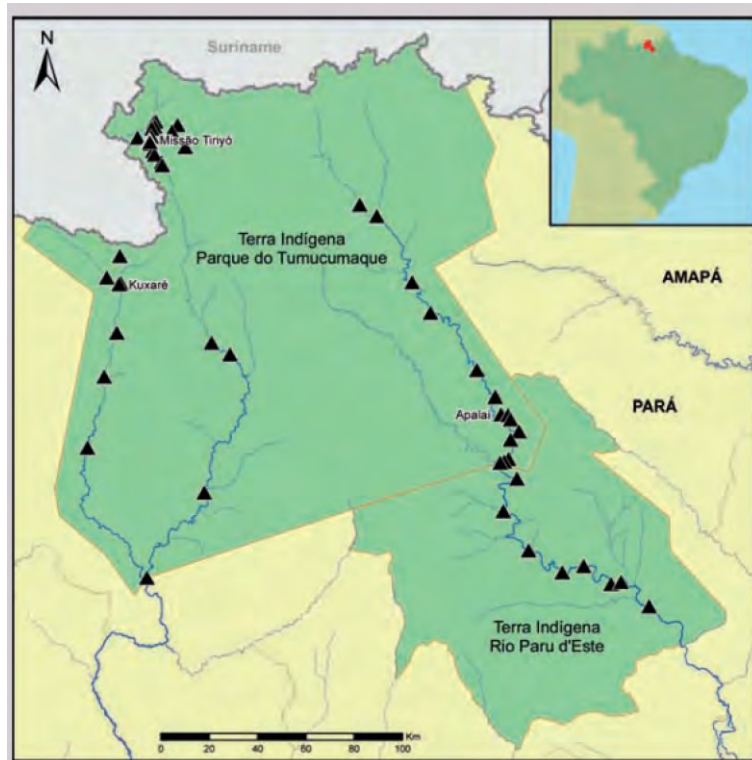


Fig. 2 - Mapa das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e rio Paru d'Este.
(Fonte: GRUPIONI, 2009)

Retomando um pouco da história dos povos Tiriyó, Katxuyana, Wayana e Aparai, é preciso dizer que o contato contínuo com os *karaiwa* (palavra que designa os não-indígenas brasileiros) deu-se a partir da década de 1960, com a instalação de uma Missão Franciscana e de uma base da Força Aérea, consolidando o maior aldeamento da região, nas proximidades da fronteira com o Suriname. A paulatina centralização populacional em torno de aldeamentos missionários repete-se como fenômeno, nessa época, por toda a região: além da missão católica mencionada, outros aldeamentos mobilizados pela conversão evangélica instalaram-se tanto no lado brasileiro quanto no guianês e surinamês.

O movimento de concentração populacional esvazia as diversas calhas de rios e igarapés da região, causando impacto na ocupação territorial e também no modo como esses povos indígenas concebem a si mesmos. Em levantamento realizado na década de 1950, Frikel (1958) identifica **mais de 140 "sub-grupos"** (como menciona o autor), amalgamados na relação com estados nacionais nas etnias Tiriyó, Katxuyana, Wayana, Aparai, Waiwai e

Hixkariyana. A batalha pelo fortalecimento e reconhecimento da rica sociodiversidade desses povos é realizada a cada dia, como pode-se acompanhar, por exemplo, no Plano de Gestão Territorial e Ambiental das TIs Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este (2018).

Essa sociodiversidade que Frikel identificava como **"subgrupos"** é designada frequentemente nas línguas indígenas da região pelo sufixo *-yana*, que pode ser traduzido por **"gente"**; outros sufixos que podem ter essa mesma designação são *-yo*, *-so*, *-koto* (GRUPIONI, 2009). Assim, aqueles que são reconhecidos como Tiriyó (mas se autodenominam *Tarêno* – **"os daqui"**) são compostos por variadas gentes, como *Aramayana* (gente-abelha), *Piyana-koto* (gente-gavião), *Aramiso* (gente-juruti), *Okomoyana* (gente-vespa), *Pirouyana* (gente-flecha), dentre outros. Essas diferentes gentes são percebidas como as **"continuações"** (*itipi*) às quais pertencem as pessoas, conforme demonstrou Grupioni (2002). A noção de *itipi* fundamenta o sistema de mundo *tarêno*, assim como a noção de *pata*, comumente traduzida por **"aldeia"** (GRUPIONI, 2002, 2005). Articulando *itipi* e *pata*, a pessoa

tarêno se compreende como “continuação” de seus antepassados, do mesmo modo que geradora de sua continuidade, no presente das relações cotidianas de sua *pata* – geralmente conformada pelo casal que funda a aldeia (*pataentu* e sua esposa), bem como seus filhos e filhas solteiros, suas filhas casadas (juntamente com seus maridos e filhos) e parentes da esposa do *pataentu*.

Redes de beleza e perigo

Um dos meios mais interessantes de se observar as redes de relações na região é via repertórios de padrões gráficos dos diferentes povos. Esses repertórios podem ser apreciados em diversas publicações, como *Arte Visual dos Povos Tiryó e Kaxuyana* (GRUPIONI, 2009), *Livro da Arte Gráfica Wayana e Aparai* (VAN VELTHEM; LINKE, 2010), *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi* (GALLOIS, 2002) e Dossiê de Patrimônio Cultural Imaterial n.2: *Arte Kusiwa - pintura corporal e arte gráfica Wajãpi* (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2008). Como disse Kasiripinã Wajãpi para a antropóloga Do-

minique Gallois (comunicação pessoal), ele conhece muitos padrões de pinturas corporais por já ter viajado muito, para muitos lugares, conhecendo muita gente.

Além das semelhanças gráficas entre os padrões, é comum entre os diferentes povos o entendimento de que seus padrões gráficos são originados de outros seres. Muitas narrativas falam de encontros com cobras grandes, como a saga do Tuluperê, contada pelos Wayana e pelos Aparai (VAN VELTHEM, 2003), assim como de encontros com povos inimigos, que tinham seus corpos completamente pintados (GRUPIONI, 2009). Essas narrativas destacam duas características que marcam a concepção de beleza para esses povos indígenas: a importância da alteridade e o perigo inerente à beleza.

A celebração da alteridade como tema central para os povos ameríndios já foi tratada por diversos autores, por meio de diferentes abordagens, como o modo que aparecem em narrativas míticas (LÉVI-STRAUSS, 1991), ou do canibalismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, 2018). A respeito do perigo inerente à beleza, uma das etnografias mais bem documentadas

sobre o tema foi feita entre os Wayana aqui mencionados (VAN VELTHEM, 2003), destacando o quanto seres profusamente adornados frequentemente são também predadores vorazes; a onça pintada e a sucuri, com suas peles repletas de pinturas, seriam duas das principais efígies. Pintar-se como elas seria também um modo de se apropriar tanto de sua ferocidade quanto de sua beleza (indissociação de ética e estética).

Produção de corpos: ornamentação e miçangas

O corpo humano não é algo dado, e sim cotidianamente produzido por meio dos mais variados processos. Nos estudos de etnologia indígena nas terras baixas da América do Sul, o anúncio dessa percepção marcou época e influencia pesquisas até hoje (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979). Alimentação, danças, ornamentação, compartilhamento de variadas substâncias conformam alguns dos processos que fazem parte da fabricação de corpos, enfatizando o quanto a estética dos povos ameríndios necessariamente implica numa ética, muitas das vezes ligada

ao perpétuo desequilíbrio entre autocome-dimento e apreço por grandes celebrações, com fartura de comida e embriaguez.

A aplicação de padrões gráficos não se resume à pintura corporal em humanos: a trama das tecelagens também traz padrões, que podem ser replicados nas pinturas corporais, assim como em cerâmica e tramas de algodão e outras fibras, como o próprio tipiti. O *Livro das Artes Gráficas Wayana e Aparai* (VAN VELTHEM; LINKE, 2010) traz exemplos das diversas aplicações dos padrões, destacando a presença da ornamentação corporal como fundamental para a boa conformação do corpo do ser, seja pessoa, animal, objeto. Mesmo porque entre esses povos é comum a concepção de que a humanidade não é algo que se restringe a nossa espécie, mas sim que ou foi compartilhada em tempos míticos, ou pode ser acessada através do xamanismo, por exemplo.

As miçangas são imensamente apreciadas por povos na composição de sua ornamentação corporal. Circulando pela região guianense desde pelo menos o século XVII (SCHOEPPF, 1976, p. 57), as contas de vidro estão presentes nas trocas entre eu-

ropeus e povos ameríndios por todo continente americano, de Norte a Sul, desde o início (ou mesmo anterior³) do processo de colonização (DUBIN, 1987; KARKLINS; SPRAGUE, 1972; BLAIR; PENDLETON; FRANCIS JR., 2009). Os povos ameríndios, de modo geral, já dominavam técnicas de produção de contas em sementes, ossos, pedras e outros materiais, encantando-se com as miçangas de vidro trazidas pelos europeus. Dubin (1987) destaca a plasticidade, a transportabilidade e a abundância como características que fazem das contas e miçangas, bens apreciados pelos seres humanos há 30.000 anos.

Na região das Guianas, entre os povos falantes de língua karib do sudeste guianense, vê-se particularmente o apreço pelas miçangas pequenas, tamanho 9/0 e 12/0, de origem tcheca⁴, nas cores preto, branco, vermelho e amarelo. Outras cores são muito apreciadas, como laranja, verde e azulão, mas é raro que faltem as primeiras cores mencionadas numa encomenda de miçangas. Junto com as miçangas, há outros objetos necessários para que com elas se trabalhe: fios e agulhas. Os diferentes tipos de objetos produzidos requerem fios e agulhas específicos: colares são

feitos com linha de costura, possibilitando um caimento mais macio; já pulseiras preferencialmente são feitas com linha de pesca, resultando numa firmeza maior. As peças mais tradicionais, *keweyu* (saia frontal) e *panti* (cinto masculino), são feitas também, preferencialmente, com algodão ou linha de costura.

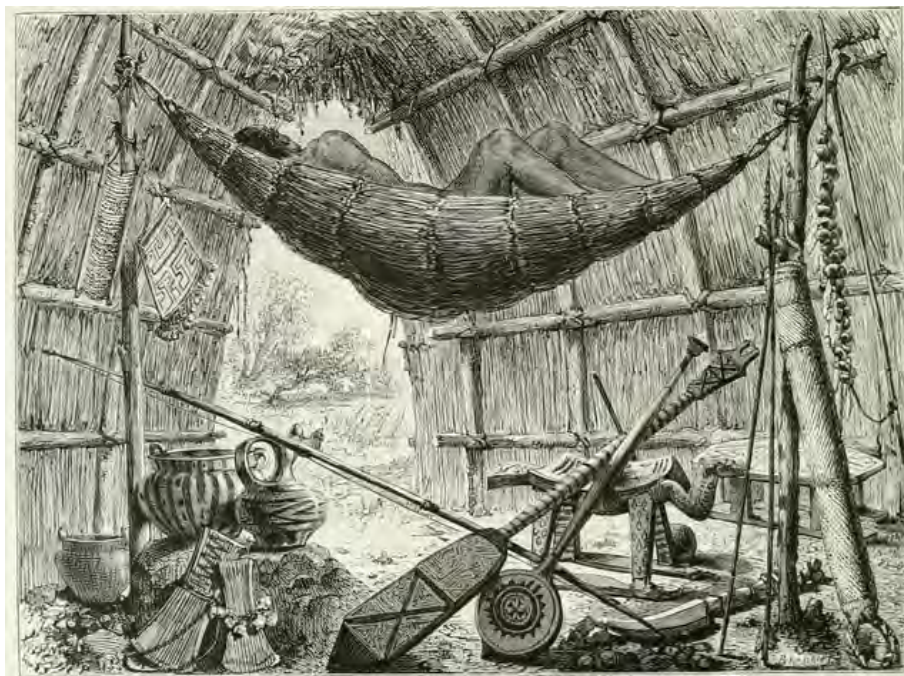


Fig. 3 - Casa *Galibi*, com diversos objetos, incluindo uma tanga, possivelmente feita de miçangas, ao lado esquerdo da rede. (Fonte: CREVAUX, 1883)

Tecendo a cada dia

Atualmente, percebe-se que as pinturas corporais ficam mais restritas a momentos comemorativos e de grandes encontros políticos, como as Assembleias de Associação que ocorrem pelo menos uma vez ao ano, ou por ocasião de manifestações políticas, seja nas cidades por onde circulam (em especial, Macapá), seja nas terras indígenas. Embora as pessoas mais velhas digam que muitos conhecimentos estão se perdendo porque os jovens não têm interesse, e as pessoas mais jovens digam que são as mais velhas que não estão mais ensinando, é possível considerar o trabalho com as miçangas como uma atividade altamente mobilizadora de pessoas de todas as idades. Ainda que a feitura das peças seja tarefa praticamente exclusiva das mulheres, o uso de pulseiras, colares e cintos é difundido entre todas as pessoas, e até mesmo é possível encontrar alguns animais, como jacamins, também usando, por exemplo, tornozeleiras de miçangas.

Se é possível realizar inventários das pinturas corporais ou dos padrões aplicados à cestaria, a enorme plasticidade das mi-

çangas praticamente inviabiliza trabalhos exaustivos nesse sentido. Além das muitas cores com que é possível trabalhar (em contraste com o preto do jenipapo e o vermelho do urucum, comumente empregados nas pinturas corporais), as peças em miçangas acionam e potencializam aquilo que foi acima descrito a respeito da autoria dos padrões gráficos: mais do que **“criar”** **desenhos “inovadores”,** o que interessa nos sistemas estéticos (e éticos) **desses povos indígenas é “pegar” dos outros.** Assim como no passado mítico os padrões gráficos foram copiados ou tirados das peles de cobras grandes e de inimigos (dentre outras possibilidades), **as artesãs de miçangas apreciam “imitar”** peças feitas por outras pessoas. Imitação **essa que, como dizem os Wajãpi, “não é de xerox”,** posto que, mais próxima do que Gabriel Tarde chamava de diferença infinitesimal (TARDE, 2007), traz em si sempre uma pequena diferença, que permite variadas composições de cores e desenhos, assim como o exercício da criatividade por meio de uma técnica que muito agrada a essas mulheres indígenas.

As peças de miçangas também são demonstração de afeto e cuidado, oferecidas

por mulheres e moças às suas crianças, maridos, namorados, irmãos e irmãs. Ou mesmo das netinhas para com suas avós, que podem ser vistas usando pulseiras e colares de voltas, em cores sortidas – primeiros passos no aprendizado das pequenas artesãs. O aprendizado das técnicas de tecelagem de miçangas, que podem ser apreciadas em maior profundidade no segundo capítulo de minha dissertação (OLIVEIRA, 2019), é feito sobretudo por meio da observação, por parte das meninas, do trabalho que as mulheres adultas estão fazendo. Na última década, também têm sido promovidas algumas oficinas visando o fortalecimento desses conhecimentos, conforme reivindicação das mulheres da região.

Se as redes de circulação de miçangas nos séculos anteriores passavam por uma extensa cadeia de trocas, mobilizando povos indígenas no interior das florestas, assim como povos negros (tal como os Boni e os Djuká) e as cidades localizadas na costa caribenha (Paramaribo e Caiena, sendo as principais), hoje em dia, após a concentração em aldeamentos missionários (e sua posterior e gradativa dispersão), vê-se o estabelecimento de outros canais de

obtenção e circulação de objetos. No caso das miçangas, que no mais das vezes chegavam a partir desses povos negros, atualmente dependem muito mais de relações estabelecidas com instituições e pessoas ligadas ao sudeste do Brasil, onde podem ser obtidas as tão apreciadas miçangas tchecas na importadora localizada nas imediações da Rua 25 de Março (que possui até mesmo descontos especiais para povos indígenas).



Fig. 4 - Jacamim com tornozeleiras de miçangas, Aldeia Santo Antônio, TI Parque do Tumucumaque, março de 2017. (Foto da autora)



Fig. 5 - Xipatai Apalai indica a proveniência das diferentes miçangas (as brancas vieram da Guiana Francesa) que utilizou na feitura de seus *weju*; Xipatai prefere utilizar miçangas tamanho 6/0, chamadas *kahuru tepu* (Wayana) ou *kasuru topu* (Aparai). (Fonte: OLIVEIRA, 2019)

Arrematando

Por mais delicado e cuidadoso que seja feito um trabalho acadêmico, em especial de antropologia, as relações de poder não estão isentas. Devemos seguir na batalha para que mais pessoas, das origens mais variadas possíveis, possam ter acesso e garantia de permanência à educação pública, gratuita e de qualidade. Os aprendizados mais intensos que tenho podido vivenciar junto a esses povos indígenas, tanto pelas leituras quanto pela vivência em momentos de pesquisa e de atuação indigenista, trazem fortemente a sabedoria de que as batalhas sempre continuarão. E que bem por isso precisamos cotidianamente nutrir nossas alianças, enfrentando com beleza e alegria as situações que desde muitos séculos têm se colocado.

Tramas de miçangas podem parecer desconectadas de discussões políticas para muitas pessoas, tantas delas que até se julgam politizadas. Espero que as considerações que apresentei aqui possam contribuir para alargar mentes, seduzir alianças, avivar esses afetos que nos permitem seguir em caminhos pela riqueza das diferentes vidas na Amazônia e por toda parte.

Notas

¹ Disponível em <https://www.institutoiepe.org.br/area-de-atuacao/povos-indigenas/complexo-tumucumaque/>. Acesso em 29/7/2020.

² Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tiriy%C3%B3/>. Acesso em 29/7/2020.

³ “Foi encontrada num sítio arqueológico na província canadense de Terra Nova a mais antiga miçanga de vidro da América do Norte, antecedendo a chegada de Cristóvão Colombo. Trata-se de uma ocupação viquingue, que teria sido abandonada por sua população por volta de 1347” (DUBIN, 1987, p. 271).

⁴ As miçangas produzidas na região da cidade de Jablonec, República Tcheca, antigamente comercializadas pela marca Preciosa, passando para Jablonex, e, hoje em dia, pela LDI, são as preferidas dos povos indígenas na América Latina por conta de sua uniformidade no tamanho e no furo, qualidade e durabilidade das cores e resistência do material, conforme indicam as artesãs indígenas.

Referências

APITIKATXI; APIWA; IEPÉ. *Plano de Gestão Territorial e Ambiental das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d’Este*. São Paulo: Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (Iepé), 2018.

BLAIR, Elliot; PENDLETON, Lorrain; FRANCIS JR., Peter. *The Beads of St. Catherine’s Island*. Nova Iorque: Anthro-

pological Papers of The American Museum of Natural History, 2009. (The Archaeology of Mission Santa Catalina de Guale, 5)

BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Petrópolis: Vozes, 2014 [1927].

CREVAUX, Jules. *Voyages dans l'Amérique du Sud*. Revised Second Edition. [S. l.]: Librairie Hachette et Cie., 1883. Disponível em <https://archive.org/details/voyagesdanslam00crevuoft/page/11>. Acesso em 1/10/2019.

DUBIN, Lois Sherr. *The History of Beads: From 30,000 B.C. to the Present*. Nova York: Harry N. Abrams, 1987.

FRIKEL, Protásio. Classificação linguístico-etnologia das tribos indígenas do Pará setentrional e zonas adjacentes. *Revista de Antropologia*, v. 6, n. 2, p. 113, São Paulo, 1958.

GALLOIS, Dominique Tilkin. *Kusiwa*: pintura corporal e arte gráfica wajápi. Rio de Janeiro: Museu do Índio: Fundação Nacional do Índio (Funai): Conselho das Aldeias Wajápi (APINA): CTI/Núcleo de História Indígena e do Indigenismo (NHII) da Universidade de São Paulo, 2002.

GALLOIS, Dominique Tilkin (Org.). *Redes de Relações nas Guianas*. São Paulo: Humanitas; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), 2005.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Donos, Detentores e Usuários Da Arte Gráfica Kusiwa. *Revista de Antropologia*, v. 55, n. 1, São Paulo, 2012. Disponível em

<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/46956>. Acesso em 1/10/2019.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*, v. 8, n. 8, p. 174-191, Rio de Janeiro, 2001.

GRUPIONI, Denise Fajardo. *Sistema e mundo da vida tarêno: um "Jardim de veredas que se bifurcam" na paisagem guianesa*. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GRUPIONI, Denise Fajardo. Tempo e espaço na Guiana Indígena. In GALLOIS, Dominique Tilkin (Org.). *Redes de Relações nas Guianas*. São Paulo: Humanitas; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), 2005.

GRUPIONI, Denise Fajardo. *Arte Visual Tiryó e Kaxuyana*: padrões de uma estética ameríndia. São Paulo: Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (Iepé), 2009.

GRUPIONI, Denise Fajardo; OLIVEIRA, Cecília de Santarém Azevedo de. Corporalidades e saberes que informam concepções ameríndias de "gente". In *Coletânea Redes Ameríndias*. São Paulo: [s. n.], 2012.

GRUPIONI, Denise Fajardo. Tiryó/Katxuyana: os fios, as contas e as gotas. In LAGROU, Elsje (Org.). *Catálogo da Exposição No Caminho da Miçanga*: um mundo que se faz de contas. Rio de Janeiro: Museu do Índio: Fundação Nacional do Índio (Funai), 2016, p. 185-194.

KARKLINS, Karlis; SPRAGUE, Roderick. *Glass Trade in North America: an annotated bibliography*. Nova Iorque: Springer New York, 1972.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Arte Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi*. Brasília: IPHAN, 2008.

LAGROU, Elsje (Org.). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio: Fundação Nacional do Índio (Funai), 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon, 1991.

OLIVEIRA, Cecília de Santarém Azevedo de. *Fios e tramas de miçangas: tecendo relações na Guiana Indígena*. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi: 10.11606/D.8.2020.tde-13052020-190232. Acesso em 28/7/2020.

SCHOEPPF, Daniel. *Le japu faiseur de perles: Un mythe des Indiens Wayana Aparai du Bresil*. [S. l.]: **Musee d’Ethnographie**, 1976.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*, n. 32, p. 2-19, Rio de Janeiro, 1979.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. *O Belo é a Fera: a estética da predação e da produção entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia Assirio & Alvim, 2003. Disponível em <http://www.livrariacultura.com.br/p/o-belo-e-a-fera-1347634>. Acesso em 19/8/2015.

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak; LINKE, Iori. *Livro da Arte Gráfica Wayana e Aparai*. [S. l.]: Museu do Índio: Fundação Nacional do Índio (Funai): Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (Iepé), 2010. Disponível em https://www.academia.edu/35514408/LIVRO_DA_ARTE_GRAFICA_WAYANA_E_APARAI. Acesso em 30/9/2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A instância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Amazônia Negra

Black Amazon

Amazonía Negra

*Marcela Bonfim (Artista independente, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47272>

209

RESUMO: *(Re)Conhecendo a Amazônia Negra* é uma narrativa visual e política sobre a constituição e memória da população negra brasileira, enraizada na região amazônica. Acomodada dentro do campo das artes visuais, propõe uma reflexão prática e imagética sobre a geopolítica dos corpos-identidades brasileirxs, aproximando-se também da própria economia enquanto sistema e agente operacional de uma normativa branca, colonial e ainda atuante, a ponto de nos impressionar ao reconhecer uma Amazônia enegrecida.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia Negra; reconhecimento; narrativa; política

* Marcela Bonfim é artista-fotógrafa residente em Rondônia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4097-0370>. E-mail: reconhecendoamazonianegra@gmail.com.

ABSTRACT: *(Re)Conhecendo a Amazônia Negra* is a visual and political narrative about the constitution and memory of Brazilian black population, rooted in the Amazonian region. Situated on the visual arts field, it proposes a practical and imagetic meditation about the geopolitics of Brazilian bodies-identities, also approaching the economy itself as a system and operational agent of a white, colonial, and still functional normative, in a way that recognize a black Amazon surprises us.

KEYWORDS: Black Amazon; recognition; narrative; politics

RESUMEN: *(Re)Conociendo la Amazonia Negra* es una narrativa visual y política sobre la constitución y la memoria de la población negra brasileña, afincada en la región del Amazonas. Establecida dentro del campo de las artes visuales, propone una reflexión práctica y imaginativa sobre la geopolítica de las identidades-cuerpos brasileñas, abordando también la propia economía como sistema y agente operativo de una normativa blanca, colonial y todavía activa, hasta el punto de impresionarnos al reconocer una Amazonia ennegrecida.

PALABRAS CLAVE: Amazonía negra; reconocimiento; narrativa; política

Citação recomendada:

BONFIM, Marcela. *Amazônia Negra*. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 209-220, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47272>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Marcela Bonfim

Encontrei uma Amazônia da cor da minha pele

Amazônia é uma ideia-lugar disputada por muitas mentes de ontem e de hoje. Essas mentes, além de repercutirem seus interesses na devastação desse território, perpetuam desigualdades por meio da estigmatização das mais diversas realidades (e mundos) presentes na região. Encontrar uma Amazônia da cor de minha pele, diferentes do que eu imaginava, me permitiu acessar lugares que nunca pensei existir.

Vivenciar esses lugares — esses muitos lugares — que constituem a Amazônia me despertou a consciência das diversas formas de (in)visibilidade cultivadas nesse território, quase todas relacionadas aos po-

vos originários, aos indígenas que vão sendo “apagados no tempo” pelos recém-chegados “pioneiros” — numa tentativa neocolonial de cristalizar um marco zero, posterior à história das origens da Amazônia. **Uma marcante forma de “(in)visibilidade” ocorreu/ocorre no esteio de uma regionalização do Corpo Negro, a ponto de se tentar reforçar a ideia das “raízes negras” apenas restritas à região nordeste do Brasil.**

Tocar a presença e o legado das populações negras na Amazônia significa apropriarmo-nos de parte fundamental da história do Brasil, também submersa à escravização da humanidade dos corpos africanos, a partir da segunda metade do século 18, com o deslocamento em massa

de populações de Vila Bela da Santíssima Trindade para o Vale do Guaporé, no período em que Rondônia ainda era território do Mato Grosso e do Amazonas. À época, tais deslocamentos populacionais serviam à estratégia de exploração do ouro e à construção do **“Forte Príncipe da Beira” (RO), entendido como área de “defesa”** das fronteiras territoriais.

A partir de 1870, migrações negras passaram a modificar a região amazônica, principalmente com a chegada das populações vindas do Pará, do Maranhão, Ceará, Bahia e outras localidades — período marcado pelo **“Ciclo do Ouro” e “Ciclo da Borracha”**. Entre 1907 e 1912, trabalhadores da **“diáspora barbadiana”** contribuíram com mão de obra qualificada para a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e também colaboraram para uma efetiva institucionalização de serviços relacionados à educação, saúde e outras políticas sociais na região.

Atualmente, novas diásporas se instalam na Amazônia, como a dos recém-chegados haitianos e venezuelanos. O acesso a estórias/histórias das inúmeras populações negras na Amazônia trouxe à tona a necessi-

dade de ressignificação da própria história do negro no Brasil, uma vez que nos deparamos com uma série de contribuições e influências ainda não (re)conhecidas.

Hoje, prosseguir com o desvelamento e a circulação dessas estórias/histórias é um modo de não deixar de ver como o Corpo Negro fez/faz o Brasil, tal como ele é. E, sobretudo, tal como o Brasil poderá ser quando admitir, reconhecer e valorizar suas raízes africanas. Há uma Amazônia Negra, que são várias. No meu trabalho, tenho me encontrado com a Amazônia indígena e negra, cujo afeto-imagem-destino brota da terra².

Notas

¹ Economista, Marcela Bonfim, era outra até os 27 anos. Na capital paulista, acreditava no discurso da meritocracia. Já em Rondônia, adquiriu uma câmera fotográfica e, no lugar das ideias, deu espaço a imagens e contextos de uma Amazônia afastada das mentes de fora, mas latentes às vias de dentro. As lentes foram além, captando, da diversidade e das inúmeras presenças negras, potências e sentidos antes desconhecidos a seu próprio corpo recém-enegrecido.

² Texto de Marcela Bonfim publicado na Agência Pública (2019), na Série Amazônia Sem Lei. Disponível em <https://apublica.org/2019/10/encontrei-uma-amazonia-da-cor-da-minha-pele/>. Acesso em 5/10/2020.



Fig. 1 - Marcela Bonfim, *Quilombola de Vila Bela*
(Fonte: Marcela Bonfim)



Fig. 2 - Marcela Bonfim, *Jesus Johnson, descendente de imigrantes barbadianos.*
(Fonte: Marcela Bonfim)



Fig. 3 - Marcela Bonfim, *(Re)Conhecendo a Amazônia Negra*.
(Fonte: Marcela Bonfim)



Fig. 4 - Marcela Bonfim, *Matriarca barbadiana de Porto Velho, em Rondônia.*
(Fonte: Marcela Bonfim)



Fig. 5 - Marcela Bonfim, *(Re)Conhecendo a Amazônia Negra*.
(Fonte: Marcela Bonfim)



Fig. 6 - Marcela Bonfim, *(Re)Conhecendo a Amazônia Negra*.
(Fonte: Marcela Bonfim)



Fig. 7 - Marcela Bonfim, *(Re)Conhecendo a Amazônia Negra*.
(Fonte: Marcela Bonfim)



Fig. 8 - Marcela Bonfim, *(Re)Conhecendo a Amazônia Negra*.
(Fonte: Marcela Bonfim)



marcela bonfim



ueliton santana



ana laide soares barbosa



cecília de santarém
azevedo
de
oliveira



cláudia leão



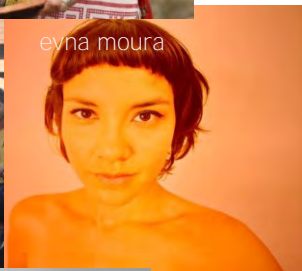
mapige gemaque



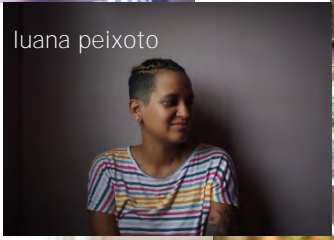
charles trocate



cole vornadeirista



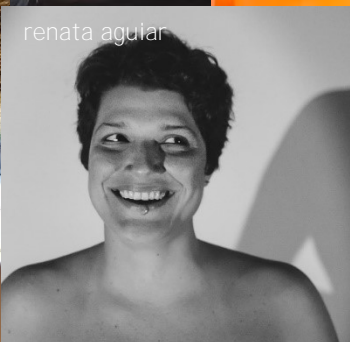
evna moura



luana peixoto



camila aranha



renata aguiar



izabelle louise anaia
tremembé



dimitria leão



roberta távares



luizan pinheiro

Dossiê - Amazônidas: arte, política e resistência no Norte do Brasil

Participantes:

Ana Laíde Soares Barbosa
Camila Aranha
Cecília de Santarém Azevedo de Oliveira
Charles Trocate
Cláudia Leão
Coletivo Madeirista
Dimitria Leão
Evna Moura
Izabelle Louise Anaúia Tremembé
Luana Peixoto
Luizan Pinheiro
Mapige Gemaque
Marcela Bonfim
Renata Aguiar
Roberta Tavares
Ueliton Santana

Organização do dossiê:

Luizan Pinheiro

Montagem gráfica com imagens dos/as
participantes (página anterior):

Luizan Pinheiro

Post-scriptum para um dossiê - A Amazônia em estado virótico!

*Luizan Pinheiro (Universidade Federal do Pará, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47274>

223

Este Dossiê foi organizado no período da Pandemia do Novo Coronavírus que se espalhou pelo mundo em 2020. Vimos e sentimos as mudanças bem perto com a extinção de grande parte da população mundial. Os países ricos mudaram a lógica de suas políticas pra salvar vidas, quando o Estado de Bem Estar Social na Europa estava à bancarrota por tempo! O desemprego no mundo batendo recorde. As políticas sociais cada vez mais seletivas e excludentes, só aumentaram o exército de reserva de trabalhadorxs pelo mundo. O racismo foi colocado em pauta com suas perversões militarizadas. A ironia veio à tona: grandes conglomerados do capital meteram a mão no bolso, em suas reservas e acúmulos para salvar a vida de suas populações ou de seus consumidores, mesmo que tivessem que adotar o discurso do compromisso social como princípio. Para assegurar a crise econômica gerada pela pandemia, as empresas de todas as áreas e serviços ajudaram, como nunca fizeram, aqueles

* Luizan Pinheiro é pesquisador, escritor, poeta, compositor, carimbozeiro e professor doutor da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. E-mail: luizan2014@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9199-5327>.

que ficaram com o ônus/óbito da cena. É impressionante ver os milhões de doações para esta causa mortal. E me vinha a pergunta: por que não fizeram antes? Construíram hospitais. Estruturaram e colocaram os serviços tecnológicos em benefício da população mundial. Ora, não é assim que a banda toca na desigualdade social mundial ou na gestão da miséria. Os países da América Latina com suas dívidas estratosféricas e na mão do capital multinacional e que tem as empresas instaladas em seus territórios doando materiais, equipamentos e serviços, chega a ser espantoso. É claro que isso tem sempre um preço. A conta vai chegar depois. Ou melhor, já está sobre as mesas de negociações. No Brasil estamos no de sempre: o processo dizimador, admitido na imprensa mundial pelo Vice-Presidente, com a destruição do meio ambiente, da Amazônia com seu maior índice de devastação e queimadas no seu primeiro ano de governo. Não tem conselho que dê jeito, como popularmente se diz. O Conselho da Amazônia não vai ouvir a Amazônia, os estudiosos, os cientistas, a ciência, a arte, a educação, não. Eles não ouvem nem o que falam. E enquanto o Novo Coronavírus (Covid 19) devasta a população do planeta, daqui do Norte do Brasil vimos do mesmo modo outras tantas devastações, principalmente com as mudanças climáticas que atingem frontalmente a floresta amazônica. O vírus entrou em todos os lugares. As comunidades indígenas, quilombolas, ribeirinhas, praianas etc., sofreram e sofrem ainda com a perda de seus entes queridos. Lideranças ancestrais. Homens, mulheres, jovens e crianças. Guerreiros e guerreiras vivenciando a vulnerabilidade de suas condições. A dizimação de nossas gentes como no passado. E ao mesmo tempo o abandono do des-governo brasileiro. O poder público penou para acertar a lidar com o chamado inimigo invisível, o vírus, que colocou à prova as competências e as estruturas de cada estado e município. O Sistema de Saúde de cada local viu-se perdido diante dos distúrbios e desequilíbrios provocados pela pandemia. E em muitos Estados, lideranças políticas fizeram jus às suas eleições, ao cargo e à responsabilidade social que os cabia pela própria lógica constitucional; enquanto outros se aproveitaram da situação para fazer a velha política da corrupção e do balcão. As grandes distâncias na Amazônia provaram que ainda tem muito o que se avançar, mas não nas balelas virtuais que tentam ainda fazer-nos engolir enquanto a mata pega fogo, os rios são poluídos e as aves morrem asfixiadas. Aqui tudo é desafio. E os governos dos países em lives virtuais tentam criar planos estratégicos com os mesmos argumentos de sempre. Sem convocar aqueles que de fato

entendem a Amazônia. Eles nunca falam do grande capital instalado aqui, e da riqueza que vai embora, e do buraco que fica, e da miséria que se aprofunda, e das riquezas dilaceradas, e do extermínio de tantas vidas. Tentam encontrar palavras novas palavras para tentar fazer o belo discurso, não adianta. Não sabem falar e não sabem do que falam. E diante de tantos desafios das políticas ambientais (no sentido mais amplo do termo) a arte grita. Tem que gritar e mostrar cada vez mais as mazelas, a ignorância, a estupidez, o falso, o abuso, o as-sédio, a destruição, a idiotice. E os poderes públicos e as organizações têm que ser mais agressivas ainda porque o que temos em vista é mais um episódio de destruição, pois 2020 está muito mais quente do que imaginam os roteiristas hollywoodianos e seus Armagedons de programas gráficos superfodas! Por fim...não tem fim! Não tem vacina pra estupidez hu-mana! E o que foi metaforicamente chamado de o pulmão do mundo tá mesmo em estado virótico, a Amazônia e junto com ela o Pantanal, a Mata Atlântica. Os biomas virando fuma-ça... É, Marx tinha razão, tudo o que é sólido se desmancha no ar...

Belém, agosto de 2020.

Citação recomendada:

PINHEIRO, Luizan. Post-scriptum para um dossiê - A Amazônia em estado virótico!. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 223-225, jan./jun. 2021.
[<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47274>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atri-buição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Luizan Pinheiro

Lucas Rossi Gervilla *
Lagoinha B, 2020.

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.44222>

* Lucas Rossi Gervilla é artista visual e cineasta, doutorando (Bolsa Capes) e mestre pelo Instituto de Artes da UNESP, e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. Participou de mais de 160 produções audiovisuais. Em 2020, dirigiu seu primeiro longa-metragem, intitulado *Ruinoso*. Em 2018, foi comissionado pelo Canal Futura para a produção do curta-metragem *Edmur e o Caminhão*. Em 2017 recebeu a bolsa “**Mobility Fund**”, oferecida pelo Prince Claus Fund. Foi artista residente no ZK/U, Berlim; Fabrika CCI, Moscou; Galeria Ambos Mundos, Buenos Aires; NES Artist Residency, Islândia; e no Espacio Casa 3 Patios em Medellín.

E-mail: lucas.gervilla@unesp.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4423-0137>

Lagoinha B, 2020.

Lagoinha B é – ou deveria ser – um conjunto habitacional formado por 66 casas, na cidade de Lagoinha, estado de São Paulo. As obras começaram em 2018. Menos de um ano depois, a construtora responsável abandonou os trabalhos. Não se sabe onde foram parar os cinco milhões e novecentos mil reais destinados à construção. 66 famílias permanecem sem direito à moradia. O canteiro de obras converteu-se em um cenário que o artista Robert Smithson chamaria de “**ruínas ao contrário**”, pois as estruturas começaram a ruir antes mesmo de ficarem prontas.

Este ensaio faz parte da pesquisa de doutorado do autor, intitulada *Estéticas do Abandono: lugares abandonados, ruínas, memória e arte*, em desenvolvimento no Instituto de Artes da UNESP.

Recebido: 20/7/2020; Aprovado: 4/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citação recomendada:

GERVILLA, Lucas Rossi. Lagoinha B, 2020. *Revista Poíésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 229-242, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.44222>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Lucas Rossi Gervilla

Lagoinha B

























Sentidos do fio: diálogos com as artistas Simone Moraes e Sonia Gomes

Senses of the Thread: Dialogues with the Artists
Simone Moraes and Sonia Gomes

Sentidos del hilo: diálogos con los artistas
Simone Moraes y Sonia Gomes

*Mariana Guimarães (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) **

*Evângelo Gasos (Universidade Veiga de Almeida, Brasil) ***

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45614>

245

RESUMO: O texto apresenta as transcrições das entrevistas realizadas com as artistas Simone Moraes e Sonia Gomes para o documentário *Sentidos do fio*, projeto de documentário que versa sobre as motivações e reflexões realizadas por artistas contemporâneos brasileiros cuja pesquisa tangencie a investigação com o fio como materialidade e conceito nesta arte. As entrevistas apresentam um panorama sobre as relações das artistas com o têxtil, a inserção das práticas, originariamente restritas aos espaços domésticos, no cenário da arte contemporânea, a desconstrução e o desfazimento dos usos e a expansão da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: fio; arte contemporânea e audiovisual

* Mariana Guimarães é artista, educadora, pesquisadora, docente de Artes Visuais no Colégio de Aplicação da UFRJ e doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV da EBA/UFRJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4009-3451>. E-mail: marianasguimaraes@hotmail.com.

** Evângelo Gasos é mestre em Linguagens Visuais e docente nos cursos de Cinema e Comunicação Social da Universidade Veiga de Almeida. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6774-2004>. E-mail: evangelogasos@gmail.com.

ABSTRACT: This text presents the transcripts of the interviews conducted with the artists Simone Moraes and Sonia Gomes for the documentary *Sentidos do fio*, a project of one documentary about the motivations and reflections carried out by contemporary Brazilian artists whose research touches the investigation with thread as materiality and concept in this art. The interviews present an overview of the artists' relations with textiles, the insertion of practices, originally restricted to domestic spaces, in the contemporary art scene, the deconstruction and undoing of uses and expansion of language.

KEYWORDS: thread; contemporary art and audiovisual

RESUMEN: Transcripciones de las entrevistas realizadas con las artistas Simone Moraes y Sonia Gomes para el documental *Sentidos do fio*, un proyecto de una película documental sobre las motivaciones y reflexiones realizadas por artistas brasileños contemporáneos cuya investigación toca el alambre como materialidad y concepto en esta arte. Las entrevistas presentan un panorama de las relaciones de los artistas con los textiles, la inserción de prácticas, originalmente restringidas a los espacios domésticos, en la escena del arte contemporáneo, la deconstrucción y deshacer los usos y la expansión del lenguaje.

PALABRAS CLAVE: hilo; arte contemporáneo y audiovisual

Recebido: 28/8/2020; Aprovado: 6/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citação recomendada:

GUIMARÃES, Mariana; GASOS, Evângelo. Sentidos do fio: diálogos com as artistas Simone Moraes e Sonia Gomes. *Revista Poiesis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 245-263, jan./jun. 2021. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45614]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 M. Guimarães, E. Gasos

Sentidos do fio: diálogos com as artistas Simone Moraes e Sonia Gomes

No desejo da investigação do fio como linguagem e potência, e pela instauração de um campo que busque compreendê-lo a partir de sua heterogeneidade, de suas dimensões plásticas e conceituais, de sua criação e recriação de novas histórias, aponta o *Sentidos do Fio*. O projeto do documentário procura caminhos para reflexões e experiências distintas com a linguagem através da construção de uma polifonia de saberes relacionados com diversos contextos, em que estão inseridos os artistas e suas pesquisas, de modo que a experiência com a linguagem deixe de estar relacionada apenas com o objeto em si e passe a se relacionar com as forças que compõem a linguagem, a memória, as conexões, as redes, os sentidos, os muitos sentidos do fio.

O projeto objetiva documentar vozes de artistas de diferentes gerações tecendo uma polifonia de experiências e pensamentos sobre o tema.

Aqui apresentamos um pequeno recorte do projeto, o das artistas Simone Moraes e Sonia Gomes, ambas entrevistadas pela artista Mariana Guimarães, na cidade de São Paulo em julho de 2019: Simone Moraes, em seu ateliê localizado no bairro de Pinheiros, e Sonia Gomes, na galeria Mendes Wood. Como proposta metodológica para a construção do roteiro, selecionamos duas perguntas comuns a todos os entrevistados: Como é o encontro de sua obra com o fio? Qual o sentido do fio? As demais perguntas estavam relacionadas com questões mais específicas da obra e pesquisa de cada artista.

Nesta direção, as entrevistas realizadas com as artistas trazem um panorama sobre as relações das mesmas com os trabalhos têxteis, a transmissão das práticas no contexto doméstico, historicamente destinadas à formação dos corpos e dos saberes femininos. A passagem e desconstrução dos usos e as relações com a arte contemporânea, o desenho, o texto, o pensamento filosófico e plástico sobre o fio, visto por ambas como materialidade e força, e ainda suas relações com a ancestralidade, a natureza e orgânico. Pesquisas e pensamentos que produzem uma ampliação e desfazimento nas fronteiras da linguagem, nas relações entre artesanato e arte, criando assim, novas possibilidades de reflexão, usos, pensamentos e abertura de novos caminhos, onde o fio conduz e sustenta a caminhada. E aponta para a construção de narrativas outras que ultrapassam limitações históricas, arraigadas em condutas limitantes e forjadas ao corpo feminino, enquanto possibilita a criação de novos territórios e cartografias. O fio torna-se uma potente ferramenta de transformação e de invenção de novas possibilidades de existência, de criação e pesquisa na obra de Simone Moraes e Sonia Gomes.

Entendemos que essas entrevistas podem contribuir para a pesquisa e a historiografia da arte no Brasil com a documentação de processos e práticas que dialoguem em torno de um tema, disponibilizando, através da produção audiovisual, o acesso democrático ao material coletado para pesquisadores e artistas, diante da carência de pesquisa e de documentação sobre o fio na arte contemporânea brasileira, ao que se soma o crescente interesse e produção de pesquisas e obras.

Através de uma parceria interinstitucional entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Universidade Veiga de Almeida, com o diálogo entre os projetos de pesquisa Arte do Fio (CAp-UFRJ) e o projeto Criativa Imagem Web (UVA) – coordenado por Evângelo Gasos, que também dirigiu as gravações do documentário –, foi possível a realização da primeira etapa de produção e gravação das entrevistas com 27 artistas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Simone Moraes

Mariana Guimarães: Simone querida, conte um pouco do encontro do seu trabalho com o fio. Como se deu esse processo?

Simone Moraes: Então, o fio faz parte do meu trabalho faz muito tempo. Acredito que desde quando comecei a desenhar, muito tempo atrás. Eu não tinha, porém, muito esse olhar para o fio. Fazia os desenhos, sempre anotei em caderninhos por onde eu andava; pelo fato de me deslocar, o caderninho era mais prático e sempre fez parte dos desenhos. Não entendia muito por que eu fazia tantos desenhos, só daí comecei a entender um pouco mais esse processo. Foi muito orgânico, pois acontecia e eu fazia porque tinha de fazer. Então comecei a entender que queria fazer esse desenho para poder deixar meu gesto, deixar meu registro. Empréstava meu corpo para fazer esse registro. Quando comecei a ter noção de que empréstava meu corpo para fazer esse desenho, comecei também a fazer uma pesquisa do meu corpo perante a natureza e o desenho. Então aparece nitidamente esse fio, e em algumas ações eu materializo esse fio. Às vezes no grafite ou no bidimensional

não fica tão claro, aí começo a usar o fio para demarcar esse desenho, mas é um desenho como um rastro desse corpo, como um rastro do meu gesto. São algumas ações como o nó, o nó surgiu justamente de pensar esse desenho. Comecei a pensar esse meu deslocamento e como a gente faz uma linha imaginária e aí pensei “e se eu tivesse realmente essa linha?” Na ação *Nó*, escolhi a corda de sisal por ser um elemento natural, e literalmente faço esse desenho em um quarteirão de uma instituição pensando muito em quem se adentra nessa demarcação: se são as pessoas do entorno ou não. A pensar nesse gesto, nesse pensar registro o *Floema*, em que tramo essas lãs pensando em como o traço do meu corpo deixa o rastro no chão da instituição e, então, as pessoas podem pisar pensando justamente nesse contato no outro, com esse fio ou com essa linha. Na verdade, esse fazer artístico do fio aparece no corpo fazendo o desenho, mas também aparece no outro com o meu processo. É muito importante o outro no meu processo.

Mariana Guimarães: Você vai fazendo uma expansão do fio, não é? Percebo que ele vai se deslocando do suporte. Aí você vai

se libertando mesmo, quase que uma liberação da linha desse suporte e desse fio também como um suporte tradicional do tecido ou mesmo da utilização de um instrumento, como as agulhas. E você ganha esse espaço como um fio expandido, é quase que um bordado expandido ou um tricô expandido que rompe a dimensão do suporte.

Simone Moraes: Sim, ele rompe a dimensão do suporte e vai ganhando espaço; então, cada trabalho é um novo. Porque os espaços são diferentes e vejo também como meu corpo se comporta naquele espaço. Essa feitura do tempo que vai passando está muito registrada no meu trabalho; assim como o tempo vai pesando esse corpo. Começo em um ritmo e quando viro o último novelo, depois de dias tecendo, meu corpo está muito lento, está muito pesado, pensando nesse fio como pele. Esse fio vai se aglomerando nesse meu corpo e começa a pesar. Então, quando viro o último pontinho, já estou exausta dessa repetição da mesma forma e do mesmo ponto.

Mariana Guimarães: E da mesma forma na performance *Nó*, tem um desprendimento e um uso da força.

Simone Moraes: Isso, pensando justamente nesse corpo que é emprestado para fazer o desenho. O fio mostra o invisível, pois eu fiz um tempo atrás uma residência na fazenda São João e lá vi um vale muito bonito e quis fazer um desenho dele. Então levei um aparelho de escutar o silêncio e um aparelho de som onde esse eco, essa onda é o fio dizendo o que a pessoa vai fazer perante o corpo e a natureza do vale. Então esse fio muitas vezes não é algo materializado: é invisível. E sempre está presente nos meus trabalhos.

Mariana Guimarães: Um fio que conecta, não é? Tem uma relação que considero bastante interessante no teu trabalho do fio, que ultrapassa a tecnologia manual, ou sofisticada, como a que hoje está nas redes digitais. Percebo uma relação muito próxima com o fio orgânico e queria que você comentasse um pouco dessa relação do que seria o fio orgânico e sua pesquisa, para saber como ela atravessa esse assunto.



Fig. 1 - Simone Moraes, *Floema*, 2017.
Registros da ação, 2019, BNDES, Exposição *Da linha, o fio*.
(Fonte: <https://www.simonemoraes.net/floema1>)

Simone Moraes: Sempre morei em área rural e esse contato com a natureza me proporciona essa conexão com esse fio orgânico. Então me interessam muito os materiais naturais e a paisagem. Ela nos conecta com esse fio. Esse corpo em contato com a paisagem maior. E esses elementos naturais me interessam muito. Nessa pesquisa que venho fazendo, sempre coletei elementos naturais e, através deles, existe esse contato com o fio, com o fio orgânico. Isso é muito nítido porque essas formas de células orgânicas que vão se alastrando acontecem no desenho bidimensional desse fazer; da mesma forma que se alastram e vão formando outras formas, mas também acontecem nas ações que faço na natureza. E muitas vezes é daquele contato, único ali. Às vezes não programo fazer essa ação. O *Florilégio* é uma ação em que chego em uma casa na área rural e tem uma paineira que todo ano floresce. Nesse dia em especial, o chão estava forrado com essas flores e com as flores caindo a cada minuto. Deu uma vontade muito grande de costurar essas flores e voltar essas flores para a árvore: então, desse fio, fiz um pendão florilégio, com as flores que já estavam caídas e as que estavam caindo. Minha

proposta era pegar aquela que caía naquele minuto, a viva e não tão seca. Esse fio acontece de uma maneira orgânica, de uma maneira fluída.

Mariana Guimarães: O seu trabalho tem essa bela dimensão, não é? Percebo também que você não faz uma coleta, você faz uma colheita. Quando a gente faz uma colheita é diferente da coleta e vou percebendo nessa sua colheita um fio invisível, mas que marca como se fossem linhas cartográficas; então você vai cartografando e criando essas linhas e relações com o meio do seu trabalho do azul; a paineira... gostaria que você falasse um pouco dessa linha cartográfica, desse fio cartográfico que vai produzindo sua pesquisa.

Simone Moraes: Então, essa colheita que você fala existe muito antes de eu virar artista. Penso que eu faço essa coleta querendo entender um pouco a existência ou **“por que estou naquele lugar?”** Na infância fui uma pessoa que vivia em um lugar só. Na mesma casa, no mesmo lugar e, depois que me casei, passei a me deslocar muito. Nesse fio invisível quero coletar um pedacinho da cada lugar em que estive, para entender o lugar e entender aquele universo

das relações com as pessoas. Tenho pensado muito e pensando em ficar mais próxima desses objetos que vou coletando. Como as terras, onde vou, pego um pouquinho de terra e vou formando uma paleta de cores bem diferente. É como se trouxesse o lugar aqui para o meu ateliê. Com os espinhos coletados no Cerrado, faço um desenho, mas pensando em entender mesmo a natureza e qual é o nosso papel diante dela e do universo. Coleta pedras, terra, flores, sementes... Semente para mim é algo que venho coletando há muito tempo e acho magnífico pensar que vai virar uma plantinha, uma árvore, que vai dar frutos. Então também coleta folhas e o fio sempre está presente na conexão desses elementos naturais, bichinhos também, como borboletas.

Mariana Guimarães: Há uma relação presente em muitos artistas, muito tênue, entre a linha escrita, a linha desenhada e o fio tecido. E o mesmo acontece com a questão da literatura que aparece muito no seu trabalho; há livros, há um texto que está sempre te fundamentando e te norteando como nesses trabalhos com o livro. Quando você fala desse seu capturar, fico quase pensando em um

chapeuzinho vermelho às avessas. Ela deixa o pãozinho para não se perder e vai recolhendo para se encontrar.

Simone Moraes: Para me encontrar e para me encontrar com o outro. Encontrar o outro para mim é muito importante. É o meu trabalho e tem realmente essa conexão com o fazer do outro e com a escuta do outro; dessa maneira eu me encontro. E como você falou da escrita, ela, o bordado e o desenho para mim são a mesma coisa. No trabalho em que venho desenvolvendo já há alguns anos, que é o meu enxoval junto com a Carol, minha filha. Essa conexão das mulheres que passaram por aquele enxoval, minha bisavó, minha avó e minha mãe que herdaram e que passaram esse enxoval para mim. E a escrita com que me deparei, uma carta da minha tataravó para minha bisavó onde ela escreve uma carta quando faz 10 anos, falando que precisaria ser uma menina obediente para ser digna de receber os elogios. Essa carta e esse enxoval eu ressignifico com um diálogo com a Carol e com essas mulheres que passaram e fizeram esse enxoval. Então a escrita, o bordado e o desenho para mim são a mesma coisa.



Fig. 2 - Simone Moraes. *Frame* retirado do filme *Sentidos do Fio*.
(Fotografia de Juno e Patrícia Araújo)

Mariana Guimarães: Qual o sentido do fio para você?

Simone Moraes: O fio segura o universo com sua teia cósmica. Embala a vida nos casulos e placentas. Conecta sentimentos, liga gerações. O fio constrói e desconstrói. O fio é linha. Linha do tempo, do horizonte. Linha que contorna as linhas das mãos que tecem. Tecem o fio com o corpo e com o outro. O fio brota. O fio é vida.



255

Fig. 3 - Simone Moraes, *Cadernos*, 2014. nanquim, grafite e colagem sobre papel, dimensões variáveis.
(Fonte: <https://www.simonemoraes.net/cadernos>)

Sonia Gomes

256



Fig. 4 - Frame retirado do filme *Sentidos do Fio*. Fotografia de Juno e Patricia Araujo.

Mariana Guimarães: Sonia querida, agradeço muito pela presença, uma alegria. Como é o encontro do seu trabalho, da sua pesquisa com o fio? Como aconteceu?

Sonia Gomes: Sou negra e trabalho com arte, meu trabalho é super artesanal, quando comecei a trabalhar, o entendimento era que a pessoa negra não fazia arte, mas sim artesanato.

Então não podia ser uma artista, não é? Eu era uma artesã. Então meu trabalho foi levado para essa categoria de artesanato. Aí eu só respondia: pode me levar para onde quiser, não me interessa rótulo; é isso que sei fazer, vou continuar fazendo; isso que é minha verdade, não me interessa se é arte contemporânea, se é artesanato, se é arte popular... Como se só arte européia tivesse valor, e como se apenas uma arte puramente intelectual fosse valorizada, ou precisasse vir de fora.

Olha o negócio é o seguinte: eu não faço tipo de pesquisa nenhuma no trabalho, mas gosto muito dos fios, sempre gostei; fui iniciada, na minha época, em trabalhos manuais no colégio. E tinha minha tia também, que me ensinava todos os pon-

tos assim de bordado. Era normal na minha época aprender. Todos esses pontos de bordado, o crochê, sei fazer tudo, só não tenho paciência; nunca tive paciência de fazer, de usar o fio da maneira que ele é e fazer um. Gosto de desconstruir como é, desconstruir para construir depois. Mas como sou muito ligada a essa coisa do bordado, os crochês, e tudo que é feito na mão, assim, eu acho que têm alma. Até sei, mas não bordo nada no meu trabalho, eu me aproprio desses bordados, dessas artesanias, mesmo para construir a minha poética, sabe?...

Não é necessariamente uma pesquisa. Assim, no fundo é, não é? Porque seleciono, vou, faço, vou aos brechós para fazer uma garimpagem desses bordados que estão por lá e agora nem preciso mais porque as pessoas mandam para mim. Então procuro resgatar essa história, acho que é como se fosse um apelo mesmo, não vamos deixar isso morrer, não é?

Mariana Guimarães: Eu percebo nos seus trabalhos que, apesar de você usar muitas manualidades artesanais nos seus processos com a linguagem, você não tem nenhuma relação ou muito pouca relação

com a técnica tradicional, é um trabalho sempre de desconstrução e de invenção; é como se eu olhasse para o seu trabalho e falasse assim: a Sonia libera o bordado da técnica, o crochê da técnica e ela faz de um jeito outro, se apropria dessa linguagem de um modo muito livre.

Sonia Gomes: Onde eu exerço a liberdade é no trabalho, sabe? Gosto dessa coisa da desconstrução. Desconstruir para depois construir da maneira que quero. Então é bem por aí, você está falando da técnica perfeitinha da coisa como ela é; acho bonito também, mas assim, não é isso que quero no meu trabalho, sabe? Então prefiro desconstruir.

Essa coisa da desconstrução talvez seja uma forma de rebeldia também do artista mesmo. Sempre tive essa rebeldia dentro de mim. Assim, comecei a fazer o que faço desconstruindo mesmo, nunca gostei, quando adolescente, de pegar uma bijuteria pronta como estava, eu sempre dava o meu toque nela; ou então era na roupa, desconstruindo. Eu desconstruindo minha roupa, aí começou a surgir o que vocês estão vendo, porque teve, foi tomando uma proporção que não dava mais para

usar, para vestir, virou outra coisa, já era um apelo da arte.

O meu trabalho é mais livre mesmo, vem com descosturar, desconstruir, porque é na desconstrução que vou descobrindo as coisas, o movimento que quero dá trabalho, o trabalho é muito movimento também, vida, movimento, diversidade brasileira.

Nunca comecei também querendo ser uma grande artista, nunca passou pela minha cabeça, aconteceu naturalmente isso, que ainda está acontecendo. Então agradeço estar nesse lugar que nunca imaginei estar, porque me proponho a trabalhar com muita verdade, a verdade que eu chamo é essa: a que eu procuro e não a que eu quero. O trabalho só sai do meu ateliê quando considero que me traz aquela alegria. É como se fosse um eterno renascer, porque na obra, para a gente construir um trabalho, a gente tem muita angústia; mas quando aquilo sai assim... é uma relação que me dá uma alegria. Só considero o trabalho pronto quando ele me dá ou me traz essa alegria; se não me trazer, é porque não está pronto ainda. Então pode até ter um prazo para entregar alguma

obra, mas a galeria já sabe o meu processo, eles respeitam o meu tempo porque eu não deixo que o mercado exerça esse domínio sobre o meu trabalho, porque vai causar uma perda nele, em mim. Eu prefiro que seja verdadeiro.

Por que eu falo assim, o trabalho? O material é que fala o que ele quer ser. Então, se vejo uma peça, respeito muito, porque te falei que agora recebo o material, recebo as histórias das pessoas. Então tenho muito respeito por essas histórias e o material que escolhe o que é. Assim, ele dá esse trabalho porque tenho que respeitar seu momento. Ele que vai me direcionando quase, aqui não, aqui não e, tem isso mesmo... nunca fecho um trabalho... no meu ateliê tem vários assim: três, quatro trabalhos em construção assim. Pego alguma textura ou algum crochê, bordado que seja, e esse vai pra lá, um não quer ficar aqui. Assim. Às vezes até corto. Aquele não está bom aqui, outro está querendo ir para algum lugar, sabe? Depois eu fecho todos, mas nunca começo uma obra e termino, no meu ateliê tem vários...

Mariana Guimarães: Vai trabalhando em circuitos... aprendi com costureiras tradicionais que esse trabalho de unir os retalhos chama-se fazer emenda, um nome muito singelo, seu trabalho é uma emenda muito cuidadosa de histórias, memórias, vidas...

Sonia Gomes: É uma coisa assim, na minha terra também fala emenda. Assim, até falando nisso me ocorreu agora, sempre adorei remendo, quando uma roupa rasgava, tititi [imitando som da tesoura cortando], achava aquilo lindo. Então vem daí, engraçado você puxar um fio que estava esquecido. Tem uma coisa do cerzir também, quando há aqueles puídos, vai cerzindo. Sempre gostei do avesso das coisas também, às vezes comprava uma roupa... "ah, não está bom... então fica do avesso". Vinha alguém na rua e falava "a sua roupa está do avesso" e eu falava "não..." Então essa desconstrução de tudo sempre fez parte do meu cotidiano mesmo; agora está muito em moda essa palavra ressignificar as coisas e sempre fiz isso, mas não sabia que tinha esse nome tão bonito. Então pego alguma coisa para transformar em outra, sempre fiz isso e não sabia que era arte essa coisa de res-

significar. Então o trabalho é muito intuitivo também, sabe? Talvez essa rebeldia de não querer as coisas como elas são.

Apropriar do tecido, do bordado, da roupa que quanto mais história tiver mais importante é para mim; as pessoas podem até não ver aquela história, mas está lá para mim. Isso é importante. Essa história que o trabalho carrega, são muitas vidas, são muitas mãos e, então, é isso.

A escultura que fiz com o vestido de noiva só existe porque chegou o vestido de noiva no meu ateliê, em uma caixa, chegou do Rio de Janeiro, não conheço e nunca vi a pessoa, falou que era um vestido de quase 60 anos, entregou à outra e essa pessoa que me entregou sei que se chama Maria dos Anjos, porque perguntei o nome. Até dei o nome da obra de *Maria dos Anjos*, à escultura. Porque ela me deu, tipo assim "faça o que você quiser", não quis saber. Então é isso, tem umas esculturas que são o que são porque recebi aquele material. Então devo muito às pessoas que me entregam esse material, porque tem coisa ali que nem penso em fazer, só faço porque chegou o material.

Mariana Guimarães: Sonia, como é a escolha dos títulos dos seus trabalhos? São todos esculturas, ou objetos?

Sonia Gomes: Na primeira exposição que fiz, me deram um espaço em Belo Horizonte. O trabalho saiu quase como uma catarse, como se eu tivesse muita coisa a dizer, mas ninguém nunca tinha me dado voz. Então foi uma *overdose*, sabe? E comecei a nomear os trabalhos como torções e panos, que são aqueles mais planos, mas tudo é escultura, não é? Então tem escultura de teto, pendentos, tem escultura de chão, escultura de parede e tenho também uma série que são torções de parede, são os patuás. Eles têm esse nome porque minha avó era benzedeira e parteira. Você vê minha avó, que trabalhava com vidas, era parteira, benzedeira, curava, tinha o poder de cura e alinhava também.

Vamos falar do fio: lembro dela, eu pequenininha e ela fazendo o ritual da cura. Era com um novelo de linha, uma agulha e a linha enfiada, ela ia benzendo a pessoa, fazendo um gesto como se estivesse retirando o mal da pessoa e levando tudo para aquele novelo de linha, com esse gesto

de costurar. Isso é muito presente na minha memória, ela está sempre presente. Então nomeei esses trabalhos como patuás; tipo uma homenagem mesmo a ela, porque os patuás são os objetos que as pessoas usam para curar, são objetos de proteção e, mesmo eu, nunca sendo ligada a uma religião ou misticismo, nunca fui ligada a isso, respeito todas, acho todas importantes, acho que todas merecem respeito, mas não tenho isso, sabe?

Mariana Guimarães: E qual o sentido do fio para você ?

Sonia Gomes: O fio é aquela coisa que a gente vê puxando, não é? Não sei porquê. Nunca pensei nisso, mas do fio, como falei lá, surge tanta coisa do fio... daquela trama, surge o tecido. Não tenho um conceito do que aquele fio é para mim, acho poético, é o que prefiro trabalhar, gosto de trabalhar com beleza e poesia; é isso que busco no mundo.

Gosto da arte contemporânea porque é livre, pode tudo. Olha, na minha exposição, no MASP, as pessoas me agradeciam, chegou uma menina perto de mim e disse: "vou trazer a minha mãe aqui, porque ela

tem uma autoestima muito baixa, porque ela é costureira", entendeu? Então, trabalhar para esse resgate da autoestima de outras pessoas, fazendo isso, costurando, bordando, fazendo crochê, é lindo. Por que se sentir menor por causa disso? É lindo também! Então acho ótima essa valorização, de estar sendo valorizado agora. É uma responsabilidade. Vejo como uma responsabilidade, encaro como uma grande, mas, assim, uma responsabilidade boa. E eu era uma pessoa que não tinha voz também, então o trabalho me deu isso.



Fig. 5 - Sonia Gomes, *Tantas Estórias*, 2015.
(Fonte: <https://mendeswooddm.com/en/artist/sonia-gomes>)

Sobre as artistas

Simone Moraes

Artista visual natural de Ribeirão Preto, estado de São Paulo, vive e trabalha entre Aparecida de Goiânia (GO) e São Paulo (SP). Pesquisa vestígios de paisagens, estruturas orgânicas e resgates de uma memória pessoal através de registros, coletas e expedições. De sua pesquisa resultam formas, repetições e sobreposições de distintos materiais, desdobrando-se em objetos, intervenções, colagens, desenhos e fotografias. Graduada em Educação Artística e Artes Plásticas pela Universidade de Ribeirão Preto, UNAERP. Desde 2013 coordena a Casa Fonte, junto com os artistas Marcelo Amorim e Nino Cais, espaço dedicado à produção e a residências de arte em São Paulo. (Fonte: <https://www.simone-moraes.net/bio-cv>)

Sonia Gomes

Nascida em Caetanópolis, 1948, vive e trabalha em São Paulo.

Em 2018, a artista teve suas primeiras grandes mostras institucionais monográficas no Brasil, no Museu de Arte de São Paulo - MASP e no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Seus trabalhos também foram incluídos em mostras coletivas institucionais como a *Entangled*, Turner Contemporary, Margate, Reino Unido (2017); *Revival*, The National Museum of Women in the Arts, Washington, EUA (2017); *56^a Biennale di Venezia*, Veneza, Itália (2015); *Art & Textiles - Fabric as Material and Concept in Modern Art*, Kunstmuseum Wolfsburg, Alemanha (2013); *Out of Fashion, Textile in International Contemporary Art*, Kunsten - Museum of Modern Art Aalborg, Dinamarca (2013). (Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>)

Amanda, amauri, Ana Beatriz das Neves Silva,
Ana Silva, beatriz garcía, Caroline Reis,
Clara Edwiges, Bea Cardoso, Bea Machado,
cexe cx, Emilia Estrada, Fernanda Fields,
Gabrielle dos Santos, Gisele Niemeyer,
Henrique Louback, Irene Dorte, Isabella Kopschitz,
Juliana Sutil, Júlio Paris, Lainara, Leo Boy,
Leonardo Carvalho Leone, Letícia Santos Rocha,
Ioli britto, Lucas Roxo, Marina Vieira,
Michelle Oliveira, Mirna Machado, Renata Mencari,
samara zuza, Taineuraz, Tatiana de Mello Pereira,
Thiago Rodrigues, tuca mello, Vitor Szpiz *

Dicionário Neonormal, 2020.

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47597>

* Amanda, amauri, Ana Beatriz das Neves Silva, Ana Silva, beatriz garcía, Caroline Reis, Clara Edwiges, Bea Cardoso, Bea Machado, cexe cx, Emilia Estrada, Fernanda Fields, Gabrielle dos Santos, Gisele Niemeyer, Henrique Louback, Irene Dorte, Isabella Kopschitz, Juliana Sutil, Júlio Paris, Lainara, Leo Boy, Leonardo Carvalho Leone, Letícia Santos Rocha, Ioli Brito, Lucas Roxo, Marina Vieira, Michelle Oliveira, Mirna Machado, Renata Mencari, samara zuza, Taineuraz, Tatiana de Mello Pereira, Thiago Rodrigues, tuca mello e Vitor Szpiz são estudantes do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói.

E-mail: amaurietc@gmail.com

Dicionário Neonormal, 2020.

Dicionário Neonormal é um trabalho coletivo e colaborativo desenvolvido por estudantes do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, entre novembro e dezembro de 2020 que, em sua versão para a Revista Poiésis, se apresenta sob a forma de verbetes textuais.

Recebido: 10/12/2020; Aprovado: 10/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citação recomendada:

AMANDA et al. Dicionário Neonormal, 2020. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 267-277, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47597>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Autores

a-braços

a- : prefixo que expressa afastamento, privação, negação, insuficiência, carência. a-braços significam os abraços com os olhos, mensagens e toque de cotovelos. Traz consigo a lembrança do quente, do aperto, do cheiro. Carrega em si o desejo de estar em um, em dez, em todos os abraços; é fruto da memória afetiva e sensorial; ato de amor, por assim ser – afastado, privado, negado, insuficiente, carente – nesses novos tempos.

arte-prece

Ato de fazer do invisível, visível. Arte enquanto ritual de cura. Quando criamos a partir do invisível, a partir de informações que nos chegam através de sensações, intuição. Perspectiva em que a arte, a vida e

a prece (enquanto fé, confiança) não podem ser concebidas separadamente.

assensibilidade

Subs. multinárie.

União das palavras acessibilidade e sensibilidade.

Qualidade do que é acessível e sensível; Possibilidade de acesso ao campo sensível;

Experiência conjunta circular contínua e compartilhada de acesso sensível; Encontro e alargamento de e entre inclusividades;

Condição de autonomia espiritual;

Motivação por afetos relacionados à acessibilidade;

Necessidade de liberdade de movimento;

Segurança em ser;

Facilidade de aproximação de e através de sensações;

Percepção e consideração de necessidades coletivas;

Aptidão holística de criação;

Sensação de acesso ou ascensão.

benfaça ("as palavras têm poder")

: *Há um espaço invisível entre nós.*

Ali, pessoas se divertem. Se entediam.

Se deslumbram. Se apavoram.

Se alegram. Se entristecem.

Se amam. Se odeiam.

O que prevalecerá?

O bem ou o mal?

CineAmar

Projetar-se no outro, reprodução de falas, ideias, gestos, sentimentos, assim como na tela do cinema. Se encontrar perdendo-se, até que o resto seja a tela preta, a mesma que dá início à outras telas. Novas fases e com elas novos roteiros, novos coadjuvantes e talvez um novo protagonista. Os créditos ficarão guardados em algum canto após eu sair de cena, esperando um novo visitante, que talvez modifique tudo, ou talvez dará significado aos mesmos, os transformando em palavras que farão par-

te de quem eu sou e da minha história, que agora, não está mais em cartaz.

corpo de fundo

É a condição do indivíduo na coletividade. Ele compõe um painel de muitos corpos (vivos ou mortos). A coletividade desses corpos é imprescindível para contextualizar a história que a obra conta, mas não são necessários muitos detalhes. Os indivíduos reduzidos a cores, cabelos e roupas (expressões são opcionais). Suas características já limitadas podem ser repetidas a cada cinco ou seis corpos em ambas as direções sem chamar muita atenção. Às vezes é preciso que se repita para que não chame atenção. Esse é o objetivo: não chamar muita atenção.

corpo-itinerante

Corpo-itinerante é a visualização de uma totalidade de corpos que integram um mesmo coletivo em que, apesar de uma multiplicidade cultural, compartilham um mesmo propósito e condição de existência que é a habitação itinerante. O corpo itinerante não pode ser capturado pelo lugar que se encontra, nem se pode relegá-lo ao abandono, uma vez que ele faz parte, geograficamente, de todos os lugares.

corporografia

cor-po-ro-gra-fi-a

Corpo + poroso + grafia

verbo: corporografar

- corpo território poroso
- corpo como ato de transcrever-se
- carne-osso que se desloca em meio de e a partir de suas inscrições e registros no espaço-tempo
- corpo-membrana que se deixa permear e permeia ambientes
- inscrição da porosidade de um corpo
- corpo portador dos registros da terra
- corpo como arquivo, como lugar de armazenamento
- camada fina de troca flutuante

de·com·por

(*de-+compor*)

- resolução de um corpo ou de um conjunto nas suas partes simples;
- alteração profunda; desorganização;
- decomponível – hidrolisar – biodegradar;

permitir a putrefação das formas, reduzir-se e incorporar-se – é ciclo vital – renova, quebra, deteriora. alterar-se profundamente, quebrar-se e receber a quebra sem a transformar em coisa ruim. Saber (do espanhol "*Si yo sé a algo, mi sabor será para la tierra*"¹ - *tener un determina-*

do sabor) em terra-sangue e em água-movimento. é saber (do português) que o *Tekoha*² (do guaraní para a visão cosmogônica e expandida de território - *teko* modo de ser) de cada ser está no bioma que nos nutre, pertence e devora.

¹ Rimbaud, *Umbral Mortal*, Esp. 1975.

² Ticio Escobar, 2020, disponível em <https://youtu.be/xwAFbpS4m3Q>.

equipatia ("as palavras têm poder")

As regras são claras

Cada um conta seus pontos

Sempre foi assim

Pois como dizem:

Cada macaco no seu galho

O outro também participa

Sofreu falta. Foi injusto

Sempre foi assim

Mas é como dizem Antes ele do que eu

E agora? Tenho derrota.

Não há pontos pra mim

Desrespeito

Não quero que seja assim

Mas é como dizem

Pimenta no olho do outro é frescor

Pontos Somados

Pontos divididos

Empatados? Não. Equiparados

Então que assim seja

Pois é como dizem

Gentileza gera gentileza.

escuta espacial

acción respuesta ao estímulo del instante, do cúmulo do susurro imperceptível de todo territorio. Es la recepción de aquello no dicho por nadie. Es más que la suma de todos los silencios en cada fragmento de un aparente vacío. Exige cautela, regulación de porosidade, um protocolo de iniciação com um prelúdio de pedido de licença para entrar, documentação da sua disposição para ouvir relativamente en día y conexión continua con el cuerpo disponible na roda.

criatividade ancestral

Quando o que nos surge se conecta diretamente com algo vivido ou criado por quem veio antes de nós. É quando minha mãe me vê com as ervas e lembra de algo que minha bisa fazia e eu nunca soube. São as ideias que nos levam a descobrir um pouco sobre quem somos através das gerações. A criatividade ancestral acontece por sussurros em nosso ser, feitos por quem no fio da vida plantou intenções maiores que nós.

essenscrição

Seres humanos, individualidades de carne e osso.

Cada indivíduo precisa expor sua essência de alguma maneira e assim eternizar-se, um instinto. Essas essências inscritas e gravadas em múltiplas memórias alheias, que em uma variável de pequenas inscrições geram em um ser uma nova individualidade completamente singular.

Isso chamo de *Essenscrição*.

estar (em 2020)

do dicionário: transitivo indireto encontrar-se (em certo momento ou lugar, transitoriamente). Hoje esse significado não cabe mais, estar migrou para querer. querer estar bem, querer estar livre, querer estar junto... São tantos queres. O estar ganhou companhia, não existe sozinho. o estar é presente ausente, presente na vontade e ausente na execução. texto repleto de estares, todos incompletos, querendo se tornar algo maior. seguimos no desejo de realizar seus almejos. só resta que em breve vai ESTAR voltando à sua origem.

estigma

S. m. 1. Cicatriz, marca, sinal. 2. Sinal infamante; ferrete. 3. Sinal natural no corpo. 4. As marcas das cinco chagas de Cristo. 5. Fig. Aquilo que marca, que assinala. 6. Fig. Marca infamante, vergonhosa; labéu. 7. Morfol. Veg. Porção terminal do gineceu, destinada a recolher o pólen, e sobre a qual ele germina.

O significado de estigma no conhecimento geral é aquilo que marca negativamente algo ou alguém, uma crença limitante, uma cicatriz. Nas plantas o estigma é parte constituinte do sistema reprodutor, responsável em receber o pólen.

No milho o estigma é o que a gente conhece como cabelo do milho, mas também é a cicatriz deixada na terra pelas colossais monoculturas transgênicas, sinal infamante de um alimento sagrado.

Inguiar

verbo

1. *transitivo direto, bitransitivo e pronominal*

conduzir sem rumo, sem direção; **“as incertezas que me inguiam são apavorantes”**

2. *transitivo direto e bitransitivo*

tentar ajudar na escolha de uma diretriz intelectual ou moral e falhar miseravel-

mente; **“os governantes nos inguiam a não votar”**

3. *transitivo direto*

fazer seguir na direção oposta a proposição inicial; **“se a proposta era melhorar o Brasil, acho que nos inguiaram”**

4. *transitivo direto*

paralisia causada pelo direcionamento; faz menção a enguia com seus movimentos ondulares e ataque através de choque elétrico; **“assistindo essa aula, me senti completamente inguiade”**

5. *pronominal*

perder-se nos próprios caminhos

“o coração inguiou-me a tomar a decisão errada”

6. *transitivo direto*

FIG. Ter ânsia de vômito; **“se continuar a comer assim, você inguiará”**

ETIM: *in-* + *guiar*

Sinônimos: civelar, desgovernar

interlaçar

Interlaçar quanto integrante do meio e o meio integrante do entorno, entender-se como peça chave para a evolução e ao mesmo tempo irrelevante para a progressão do meio. O ambiente natural o qual se afasta como algo fantástico é na verdade o que está mais intrínseco integralmente, o fantástico é o aqui, o daqui, o inventa-

do. Interlaçar quanto pertencer e ser pertencido, ser do meio, ser do entorno e ser humano.

língua ambivalente

Uma que admite contradições, mal-entendidos e torções com as palavras. busca insinuar seus sentidos em mais de uma direção. sua performatividade opera como um rabisco carregado de afeto no canto de uma folha. a língua ambivalente não liquida a linguagem de forma automática, ao contrário, provoca uma sensibilidade aos gestos de fala e escuta.

memória acidental

Uma memória que acontece pelo acaso ou uma memória de um acaso; encontro memórias que não são minhas; eu chamo de acaso memorial.

naturalizar-se

Não a um território qualquer delimitado por linhas imaginárias, naturalizar-se sem intenções de visto ou passaporte, entender-se ser humano e, por isso, naturalizar-se à sua verdadeira casa, a que compartilhar com todos os outros seres; perceber-se natureza para ressignificar sua re-

lação com o meio, resistindo ao que é historicamente difundido pelos costumes ocidentais, em grande parte responsáveis pela crise socioambiental existente.

nutricídio

1. Substantivo social

2. Matar de fome o corpo

Ex.: provendo alimentos vazios de nutrientes, de vitalidade, ultramortos, sintéticos, refinados, mais acessíveis que o alimento que vem da terra

3. Matar de fome a mente

Ex.: provendo informações falsas sobre tudo, confundindo, iludindo, alienando, separando; saturando de trabalho, eliminando o ócio, o tédio, o tempo pra refletir; tirando recursos da educação, transformando seres em engrenagens

4. Matar de fome o espírito Ex.: provendo caos, desespero, pânico, ansiedade, sensação de impotência, falta de esperança, de fé; matando os nossos (principalmente pretos e indígenas); sufocando as resistências e as dissidências; distribuindo impunidade aos corruptos, prendendo os justos.

observação vibracional

1. Ação de olhar para a energia do tempo. um enxergar além da escala humana, uma visão de dentro da água, do sol e das luzes;
2. o ver como movimento de desejo sem pretensão e traz consigo o peso ideal das coisas, por exemplo: ar sem fumaça, terra molhada, corrente de ouro;
3. lugar de percepção que se envolve entre voos e repousos na aceitação de adaptação.

receita de arte

Comida é arte. Preparar o alimento é um processo, digamos, artístico, escolhe-se os utensílios, cores e quando o forno apita, voilá nossa obra está pronta, coloquemos à mesa para a exposição e aguardemos a opinião dos críticos.

re-cromatizar

Agir na mudança, colocar em prática o resultado das possibilidades e reflexões. Mudar/trocar as cores já existentes na nossa vida, dando espaço para futuros tons.

re-morrer

ato de morrer, física e espiritualmente,

repetidas vezes durante a vida. A reconstrução de um novo eu, fato que impede a inércia do ser de viver um eu único e definitivo, mas sim vários durante a vida.

re-se

constante repetição do "e se?"; Avaliação do que poderia ter sido diferente em determinado cenário ou das possíveis repercussões de tal ação.

responsetiva ("as palavras têm poder")

: Eu escuto essa frase da minha mãe desde a infância. A princípio, ela é atribuída a outro sentido, mas, de fato, as palavras são tudo isso. O efeito borboleta tem um aspecto profundo aqui, deixando rastros e esclarecendo a importância da prática das ações responsáveis. As relações humanas são únicas, recíprocas em diferentes níveis e determinam o futuro de quem participa delas. Basta um único comentário para uma construção de uma vida inteira estremecer a ponto de cair sobre si. Entender o muro invisível entre o eu e o outro é uma prática diária, pular esse muro pode ser irreversível e traumático. Nós não podemos ser os donos do mundo.

semearte

A terra produz as cores que nutrem a vida. Que energizam a alma e o espírito. Revitalizando o potencial das sementes, na exposição das informações matriciais armazenada de tempos longínquos de outras vidas. Arte alimentar de recuperar o elo ancestral de conexão direta com o origem. Trazendo para si a mais sutil dinâmica da biodiversidade interna e externa dos movimentos sensoriais, sem o peso da dor para nutrir o corpo.

ser bug / corpo-inseto

Faz referência à expressão utilizada na linguagem da informática para indicar uma falha na lógica, no sistema, um conflito no programa que impede sua execução. Ser Bug / Corpo-Inseto é aquele, aquela que pousa delicadamente nas rachaduras. Se instala temporariamente nas fendas. Sabe despertar sua magnetorecepção. Não acredita que suas antenas são o seu principal órgão sensor, porque sabe que há partículas de magnetita, células sensíveis, em todo seu corpo e que basta conectá-las aos seus circuitos neurais.

Ser Bug é ter olhos com visão panorâmica. É ser erro, errante. Corpo-Inseto voador, migrante. Passeia pelas bordas. Aterrisa no centro. Passeia pelo centro. Ater-

risa na margem. Desorienta. Se instala e reinstala. Causa ruídos, ora agradáveis, ora perturbadores.

É agente de encontros entre diferentes corpos-insetos. Forma enxames. Enxames que dançam, dançam no ar e depois se vão.

Ser Bug / Corpo-Inseto é residir nas fissuras, é provocar falha na lógica, defeito no sistema. Mas, sobretudo, é gerar Po-li-ni-za-ção.

ser-parte

Ser referente a algo em específico - relação por pertinência;

identificação subjetiva com o meio - projeção do eu em coisa, lugar ou pessoa; entender partes de si no todo e partes do todo em si;

superação da individualidade e transcendência da matéria em sentido.

Sobretudo,

um sentimento;

previsto como direito humano e defesa suficiente em caso de ameaça de deslocamento da comunidade – aquela a que se refere – para integridade do ser e do seu desenvolvimento.

Ao contrário,

o ser-perde-parte.

tear-se

Ato de fiar-se, unir partes que formam um todo e também desfazê-las, recriando algo completamente diferente do anterior porém com a mesma matéria, matéria fluida, que conhece seus limites podendo moldá-los, contando com o acaso e com as tecercções, se mistura mas nunca uniformemente, se aprofunda mas não se digere, se complementa em partes, se conecta em teia.

trinchível

trincheira + visível
ação de escavar as camadas históricas;
passível de criar brechas nos regimes de visibilidade - e nos regimes discursivos - da arte contemporânea; novas formas de autonomia e legitimação; zona de conflitos; apropriação de uma linguagem de guerra; a visibilidade no campo da arte é um território em disputa.

vermelho

Minha frigideira tem mais cores do que um quadro de Dalí. Laranja, verde, roxo. Colorido que nutre a vida, entra pela boca e sai pelos poros.
Nos nutrimos desde a barriga, sugamos o leite, mastigamos o sangue até de outro

animal. Vermelho. Dois hambúrgueres, alface, queijo e vermelho.

Faço uma pintura com meu ketchup, sou artista.

Jogos-rituais na encruza: pesquisa performática entre feminismos decoloniais e ancestralidade

Ritual Games at the Crossroads: Performance Research Between Decolonial Feminisms and Ancestry

Juegos rituales en la encrucijada: investigación escénica entre feminismos descoloniales y ascendencia

*Mariana de Queiroz Cezar (Universidade Federal Fluminense, Brasil) **

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.44461>

281

RESUMO: Este artigo trata de uma pesquisa performática em processo de criação de jogos-rituais, entrelaçando vivências diárias com feminismos decoloniais, performance ritual e simbologias do número três intrínsecas à Exu. A partir de uma carta contínua endereçada a Gloria Anzaldúa, discorre-se como conceitos teóricos decoloniais se conectam com ações performáticas coletivas e aos princípios do orixá. O presente trabalho investiga a encruzilhada como expansão de possibilidades de ser mulher, utilizando a necessidade da enunciação de si sendo tão urgente para pensarmos arte, política e cotidiano na cena contemporânea latina.

PALAVRAS-CHAVE: ancestralidade; performance ritual; feminismos decoloniais

* Mariana de Queiroz Cezar é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Cursou Arte dramática na ETET Martins Penna e Relações Internacionais na UFRJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7386-0170>. E-mail: mariqueirozczar@gmail.com.

ABSTRACT: This article deals with a performance research in the process of creating ritual games, intertwining daily experiences with decolonial feminisms, ritual performance and symbols of the number three intrinsic to Exu. From a continuous letter addressed to Gloria Anzaldúa, it is discussed how decolonial theoretical concepts are connected with collective performance actions and the principles of the orisha. The present work investigates the crossroads as an expansion of the possibilities of being a woman, using the need for self-enunciation being so urgent to think about art, politics and daily life in the contemporary Latin scene.

KEYWORDS: ancestry; performance ritual; decolonial feminisms

RESUMEN: Este artículo trata de una investigación de performance en el proceso de creación de juegos rituales, entrelazando experiencias cotidianas con feminismos decoloniales, performance ritual y símbolos del número tres intrínsecos al Exu. A partir de una carta continúa dirigida a Gloria Anzaldúa, se discute cómo los conceptos teóricos decoloniales se relacionan con las acciones de actuación colectiva y los principios del orixá. El presente trabajo indaga en la encrucijada como una ampliación de las posibilidades de ser mujer, utilizando la necesidad de auto enunciaci3n tan urgente para pensar en el arte, la pol3tica y la vida cotidiana en la escena latina contemporánea.

PALABRAS CLAVE: ascendência; performance ritual; feminismos descoloniales

Recebido: 31/8/2020; Aprovado: 5/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citaç3o recomendada:

CEZAR, Mariana de Queiroz. Jogos-rituais na encruza: pesquisa performática entre feminismos decoloniais e ancestralidade. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 281-298, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.44461>]



Este documento é distribuído nos termos da licenç3a Creative Commons Atribuiç3o-N3oComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Mariana de Queiroz Cezar

Jogos-rituais na encruza: pesquisa performática entre feminismos decoloniais e ancestralidade

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel.

--- Gloria Anzaldúa, 1980.

A força da pulsação do meu coração e a vibração da minha garganta que sinto ao cruzar exposições de eus, firmando pontos de conexão entre diferentes vias da minha existência na terra, me faz agradecer ao que me mantém em pé, viva e corajosa para ocupar o meu propósito de existência. O que sustenta essa força vital de realização, ação e voz no mundo é o axé, **“força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. [...] É o princípio que torna possível o processo vital.”** (DOS SANTOS, 1997, p. 39)

Juana Elbein dos Santos discorre sobre o axé em três pontos centrais: sua presença necessária em todas as coisas; suas possibilidades de expansão ou retração; e sua característica de poder ser transmitido entre as coisas existentes. Uma das linhas de condução dessa transmissibilidade do axé é através da ancestralidade, como costura entre os tempos para fortalecimento das nossas potencialidades, para sobrevivência presente e construção futura. Então, agradeço à toda nossa ancestralidade que nos trouxe até aqui e nos levará a muitos lugares mais. Nós as levaremos conosco também. Juntas, abrimos caminhos.

Para estar onde estamos, quantas mulheres transbordaram fronteiras? Abrir caminhos para quem vem é transmissão de axé. Quantas mulheres dedicaram suas vidas à transformação e à construção coletiva de futuros que hoje estamos vivendo? O que continuamos hoje? Para embarcar no tempo histórico da resistência é preciso pressa, porque estar nele é intrinsecamente ligado aos nossos viveres, saberes e memórias.

Escrevo hoje, em agosto de 2020, esta carta contínua para Glória Anzaldúa, buscando comunicação mais direta com essa costura do tempo como mais uma chance e tentativa de agradecimento, pertencimento e fortalecimento. Anzaldúa foi uma chicana entre-fronteiras (PALMEIRA, 2020) que mergulhou na escrita como forma de resistência, desenvolvendo uma teoria de existência nas fronteiras. Em maio de 1980, com *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, ela coloca suas tripas no papel e nos convida a formas de fazer com que esse ato de potência possa se entrelaçar ao cotidiano de sobrevivência e violência das mulheres latinas. Sua obra tem perspectiva mestiça, recebendo influência das fronteiras entre México e EUA, desdobrando questionamentos de como esse não-lugar se estende aos múltiplos aspectos de raça, gênero e até de nação. Anzaldúa entrega toda angústia e potência de olhar para si e ver tantas; em sentir um turbilhão de possibilidades que não tem onde escoar; de poder aterrar vivências e colher multiplicidades.

Como nos atrevemos a sair de nossas peles?
Como nos atrevemos a revelar a carne humana
escondida e sangrar vermelho como os bran-
cos? É preciso uma enorme energia e coragem
para não aquiescer, para não se render a uma
definição de feminismo que ainda torna a
maioria de nós invisíveis. (ANZALDÚA, 1980, p.
231)

Nossa estrutura político-econômico-socio-cultural é feita de obstáculos, feridas e opressões profundas que operam ativamente a cada movimento nosso. Abraçar o impulso permanente de transformação, que é próprio da vida, é contra hegemônico, já que o padrão é o da rigidez e engessamento das possibilidades, hierarquizando e silenciando existências através do sexismo e do racismo, bases do capitalismo. Sentimos sintomas dessa dinâmica perversa a todo tempo e cada passo que damos em direção a nós mesmas é uma ruptura com esse sistema. O caminho de volta é grande, mas a dor de não o refazer maior ainda.

São de dúvidas que me preencho a cada respiro nessa terra de certezas intransponíveis e excludentes. Dou-me chances de observar, criticar e transformar a cada detalhe cotidiano, pois são nas frestas que potencializamos nossa autonomia. Senão, quem sucumbe somos nós. Desacreditando na mudança e nos invisibilizando, embarcamos na falácia de uma universalidade do sujeito que só tem como objetivo nos inferiorizar. Anzaldúa conta-nos na carta detalhes do cotidiano que nos afastam de escrever para assim nos desnudar, para expandir, para existir para nós e para o mundo. Porque quando não somos visíveis no mundo, temos que nos esforçar mais para podermos enxergarmo-nos e para confiar na importância do que temos em nossos corpos para estarmos aqui.

As palavras não saem de mim, escritas nem faladas, senão muito pensadas, mas por que não dizer, um tanto medidas com medidores externos que encurtam minhas linhas/línguas pela metade e meu pensamento parece sem qualidade. É de início que logo uso meus subterfúgios: falar do macro e, agora, rimar. Fujo das sensações paradoxais que me apresentar me causam ou corro de encarar as vulnerabilidades

que queimam quando chego mais perto. O que eu proponho pesquisar é diretamente ligado ao cerne de tudo que me move, no íntimo e no público. E, ainda agora, não consigo fugir da sensação de falta. Falta minha de desempenho, de valorização, de confiança. Escrevo como se tivesse me esquivando de uma bola em um jogo de queimado, ou como se estivesse em um labirinto no qual só ando nas bordas quando a saída está no meio.

Sinto palpitar descompassado o coração, encontrar um certo bambejar nas pernas e me sinto enjoada, com uma bola de energia peluda e cinza acoplada no centro do meu peito. Minha garganta se estreita. Escrevo e tenho medo das palavras, corro por entre neblinas de metáforas. Me assusta pesquisar o movimento cíclico de vida e morte, destruição e criação, luz e escuridão. Mais ainda me assusta transitar através do entre nessas dimensões. Sentir meu cotidiano embalado e afetado por opostos me faz pesar para alguns lados, às vezes forte, grande e, outras vezes, um quase vazio. A dor de ter consciência dos apagamentos de partes de si mesma se faz presente no momento quando materializamos nossa expressão, desenhando a

faca de dois gumes que é o exercício de escrever, criar e transformar a partir de quem somos. Hoje, a imagem que eu tenho de mim é: a minha mão sempre prestes a pegar um chicote/caneta. Eu, na iminência do passo para o abismo, preciso afiar minhas intuições frente aos medos diários de confiar e seguir minhas apostas, caminhos e sentidos.

Feminismos decoloniais

As maneiras pelas quais as teorias feministas decoloniais podem provocar, invocar, fortalecer um processo artístico transdisciplinar se estabelece como uma das questões centrais. Quais caminhos podemos percorrer através das diferenças decoloniais para resgatar partes nossas silenciadas/apagadas e, assim, buscar melhor compreender nossos contextos complexos de mulheres latino-americanas para traçar futuros? Utilizar-se da decolonialidade como impulso para narrativas expandidas que multipliquem nossas possibilidades de ser mulher, que nos conecte com imagens e forças que também nos pertencem, mas que, ao longo de uma

construção colonizadora de gênero e raça, nos foi negada.

Pensando, então, um recorte na pesquisa decolonial: para se revelar o escondido é necessário olhar para trás, é necessário resgatar memórias e vivências que no processo de colonização foram subjuga- das, silenciadas e oprimidas, de muitas formas e em muitas camadas. Através desse movimento, experimentar na criação artística simbologias, elementos e sa- beres que resistem há muitas gerações, atravessando nossas ancestralidades.

Feminismos decoloniais são nomeclaturas para a crescente lista de feminismos pós- colonialistas desde 1980 que, buscando frentes práticas e teóricas, foram impul- sionados a criticar duramente as ondas do feminismo hegemônico apoiado em um recorte branco, localizado no norte do globo, ocidental, elitista e heterossexual como sendo pautado universal. Logo de cara deve-se colocar a importância da enunciação de si mesma como sujeito, li- gando diretamente a vivência diária com a escrita e a produção de conhecimento acadêmico. É necessário sair da redoma sufocante de uma universalidade eu-

rocêntrica para cair no abismo das fratu- ras coloniais que recaem sobre cada uma, costurando nossas próprias suturas entre cotidiano e pensamento.

Um dos motores centrais para autoras ne- gras, latino-americanas, LGBTQAI+, índi- genas, asiáticas, queer; mulheres subal- ternizadas pela hierarquia geopolítica é a questão: qual sujeito mulher? As condici- onalidades e consequentes pautas apre- sentadas pelo feminismo branco permiti- am a manutenção do *status quo* construí- do pela dominação e imposição da visão de mundo sustentada pela colonialidade do poder (QUIJANO, 2005). Um imaginário e um real estreitos em imagens que só re- fletiam uma pequena parcela de mulheres, corroborando em apagamentos e silenci- amentos violentos de existências, histórias e pautas urgentes. Assim, é possível per- ceber como é necessária a valorização de saberes e vivências outras, fora da hierar- quia dicotômica produzida pela coloniza- ção e, conseqüentemente, da situação co- lonial gerada pelos ramos de controle da colonialidade, quanto à economia; autori- dade, natureza e recursos, gênero e sexu- alidade; subjetividade e conhecimento. (GROSFUGUEL, 2007)

Frestas para escapar da dicotomia de ser ou não ser. Estar entre um e outro é uma terceira via que dá na encruzilhada de múltiplas possibilidades de existir. Entre um e outro, ficamos com o entre. Porque é ele quem abre para a chance do constante movimento, da permanente mudança, que é tão intrínseco aos ciclos de vida-morte-vida. Sentir-se mudança e acompanhar como se fosse uma dança não é tão fácil quanto na rima. A conexão com as potencialidades particulares de se sentir mulheres é desprezada por dominações coloniais que enrijecem e delimitam as experiências com nosso autoconhecimento.

Aníbal Quijano denominou colonialidade a lógica do poder colonial que segue operando e produzindo segmentações raciais, sociais e de gênero. A matriz de análise para o autor peruano é o conceito de Wallerstein de sistema-mundo, apontando a existência de fenômenos de dominação das forças de trabalho ligado à segmentação racial do mundo, gerando precarização da vida e hierarquias geopolíticas a partir das diferenças coloniais. É central entender a coetanidade entre modernidade e colonialidade, isto é, de que maneira

esses dois fenômenos são simultâneos e interdependentes, estando seus surgimentos e suas temporalidades diretamente entrelaçados.

É necessário buscar o conceito de **“colonialidade do poder” de Aníbal Quijano** redeseñando assim as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa Ocidental e o resto do mundo através de codificações em categorias bipolares: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. O autor aponta o evolucionismo e o dualismo como elementos focais do eurocentrismo, logo, parte do movimento de colonização da Europa e da Não-Europa. Se constituindo como uma forma de classificação de formas de existências, de culturas, de pessoas e hierarquizando as dicotomias para manter o próprio *status quo* com a inferioridade dos colonizados.

Dessa maneira, Quijano coloca à luz quantas camadas culturais, políticas e sociais foram abafadas por uma perspectiva hegemônica europeia, o eurocentrismo. Quijano discorre sobre como o atual padrão de poder é composto e, por isso, de que maneiras se forma um sistema articulado

no âmbito da existência social. Apontando, assim, três elementos centrais que afetam a vida cotidiana da maior parte da população mundial: a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo. O autor apresenta entendimento histórico da inseparabilidade dos processos de racialização e de exploração capitalista, enraizada na colonização das Américas. Maria Lugones utiliza seu termo e dá continuidade.

Lugones usa o termo colonialidade para pensar o processo ativo de redução de pessoas, desumanização pela classificação, o processo de subjetivação. A colonização deixou conosco o que a autora chama de colonialidade dos gêneros, através da intersecção raça/classe/gênero como instrumento central do sistema mundial capitalista de poder. Nessa pesquisa artística buscamos o olhar da autora para **as “diferenças coloniais” e deslocar** nossas percepções às múltiplas subjetividades possíveis. Podemos identificar o lugar do lócus fraturado como o *entre* que destacamos também nas obras de Judith Butler e Luiz Rufino. Apontamos a presença das potências e das simbologias do **número “3”** como possível passo para sair das dicotomias hierarquizadas e para nos-

sa expansão de possibilidades e olhares da existência social.

O sujeito, as relações, as bases e as possibilidades são continuamente transformadas, encarnando uma trama desde o lócus fraturado que constitui uma recriação criativa, povoada. Adaptar, rejeitar, adotar, ignorar e integrar nunca são apenas formas isoladas de resistência, por serem sempre performadas por um sujeito ativo complexamente construído na sua habitação da diferença colonial com um lócus fraturado. Quero enxergar a multiplicidade dessa fratura: tanto a imposição da colonialidade dos gêneros quanto a resposta resistente de um subalterno senso de si, do social, do Eu relacional, do cosmos, todos baseados em uma memória povoada. (LUGONES, 2019, p. 372)

Para Lugones, os movimentos de resistência à colonialidade são feitos de forma coletiva. Esses conceitos impulsionaram a criação do dispositivo performático de jogos-rituais como uma vivência compartilhada com amplitudes particulares, um convite provocação para a observação de nossas próprias ações no mundo e o reconhecimento de possibilidades de expansão de potencialidades do ser. A importância dos caminhos abertos por Audre Lorde é central para a pesquisa no que se refere à necessidade de se conectar consigo para potencializar nossas forças vitais e alcançar possibilidades de fortalecimento coletivo, cultivando multiplicidades de ser, estar e viver. Além de colocar a ancestralidade como chave nesse processo. O pensamento poético da autora caribenha-americana, assim como a premissa principal dos jogos-rituais, propõem a experimentação como maneira de percepção e dinâmica cotidiana em relação à vida como um todo, vivenciando uma busca de mais possibilidades e de menos certezas. Como ato performático, buscamos inserir esse aspecto na imprevisibilidade do momento frente à criação de espaços singulares, de observação particular de si.

É possível conectar as sensações ambíguas presentes no resistir apresentado por Maria Lugones às de Lorde acerca da importância da transformação dos silêncios em ação. É forte a maneira como Lorde afirma a faca de dois gumes, que é ter medo, mas precisar operar dessa forma por sua própria existência no mundo. Feminismos decoloniais são construídos, e estão em construção, através do entrelaçamento da escrita com a vivência, da prática com a teoria. São costuras entre fraturas coloniais que expõem a intenção de vazio da multiplicidade de existências. São *entres* como esse que são motores para a investigação performática da pesquisa, buscando nas brechas para nossa autorrevelação o fortalecimento das nossas potências singulares dentro de tantas possibilidades de construções coletivas.

Práticas políticas feministas decoloniais são exercícios constantes que perpassam várias camadas da vida, pulsando de forma integrada e em movimento permanente. Lorde afirma acima esses cruzamentos necessários para a percepção de epistemes outras, que não aquelas já fixadas como padrão, para a sobrevivência no patriarcado branco. Ao mesmo tempo, con-

vida para essa jornada íntima de autocohecimento e de busca ancestral para o nascimento de futuros outros.

E, é claro que eu tenho medo, porque a transformação do silêncio em linguagem e em ação é um ato de autorrevelação, e isso sempre parece estar cheio de perigos. Mas minha filha, quando falei de nosso tema e de minhas dificuldades, me disse: “Fala para elas de como nunca se é uma pessoa inteira se guardas silêncio, porque esse pedacinho fica sempre dentro de ti e quer sair, e se seques ignorando-o, ele se torna cada vez mais irritado e furioso, e se nunca o deixar sair um dia diz: basta! e te dá um soco dentro da boca”. No silêncio, cada uma de nós desvia o olhar de seus próprios medos – medo do desprezo, da censura, do julgamento, ou do reconhecimento, do desafio, do aniquilamento. Mas antes de nada acredito que tememos a visibilidade, sem a qual entretanto não podemos viver, não podemos viver verdadeiramente. (LORDE, 2019, p. 51)

Pensando nesse movimento de expansão das possibilidades de encontro e das multiplicidades da presença coletiva, através de exercícios performáticos na criação de

jogos-rituais, investigamos os caminhos para potencializar as singularidades na coletividade. Há intenção política de valorizar a multiplicidade através de dinâmicas que abram espaço de confiar em si e em nossos instintos mais selvagens, genuínos. Judith Butler aponta uma rejeição dessa multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas por uma insistência sobre uma coerência e unidade da categoria “mulheres”. Em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, a autora apresenta problemáticas da teoria feminista que se pretende única e assim não alcança camadas de possibilidades. Restringir em definições unificadas é limitador e despotencializa tanto as singularidades possíveis da expansão coletiva quanto a luta política.

Atentando a essa questão, convocamos aspectos **do número “3” para criação** de jogos-rituais performáticos com o interesse de fortalecimento das potências pessoais em um exercício coletivo, de conexão e **presença plural. O “3” traz a comunicação**, o desequilíbrio, as possibilidades de movimento, o não-dualismo e a incompletude que se fazem necessários para expandir as perspectivas e as ações de existências.

Conecto esse ponto diretamente ao cerne da questão do primeiro capítulo do livro de Butler:

A hipótese de sua incompletude essencial permite à categoria servir permanentemente como espaço disponível para os significados contestados. A incompletude por definição dessa categoria poderá, assim, vir a servir como um ideal normativo, livre de qualquer força coercitiva. (BUTLER, 2003, p. 40)

O interesse de criar um ato performático que seja uma experiência coletiva para potencializar as diferenças, dando espaço para variáveis de acordo com as e os participantes é buscar, através de jogos-rituais, envolver construções e intuições pessoais em conexão com possibilidades de presenças coletivas. O entrelaçamento dos elementos no processo de criação tem acontecido através dos estudos de **simbologias do número "3" e da investigação** por presenças da coletividade para provocar imprevisibilidades dentro da performance. Cada etapa desse jogo-ritual somente pode acontecer com um pouco de cada um/uma dos presentes, em potência

de corpo, respiração, olhar, verbos, perguntas. Como experimentar o mesmo jogo-ritual em vários contextos, lugares, pessoas visando múltiplas vivências é instigante para pensar a multiplicidade dos encontros?

É possível apontar uma ponte entre a visão de Butler com a apresentada por Luiz Rufino no livro *Pedagogia das encruzilhadas*. Rufino afirma que o princípio de Exu ao ser invocado, por ser uma potência indisciplinável e incontrolável, faz com que seja necessário considerar outras lógicas, sendo elas dadas pela diferença cultural.

Exu é aquele que, para ensinar os homens, prega peças, desautoriza todos aqueles que se acomodam sobre presunção de uma verdade limitadamente acabada. É ele o princípio da imprevisibilidade que utiliza da astúcia da aparência, o correlacionando ao sentido de realidade. É ele que pune qualquer forma de obsessão pela certeza, instaurando a dúvida. Exu esfera de saber potencialmente emancipatória, pois é o próprio movimento e, por não ter arestas, é dificilmente apreendido: ao colidir com algo, se transforma em um terceiro elemento, não mais o primeiro ou segundo, mas um terceiro, um *entre*. (RUFINO, 2019, p. 53)

Butler também busca outras vias para sair da binariedade, expressando a importância de uma coalizão aberta que permita a expansão das possibilidades e que não delimite certezas, assim como Rufino falando das potências de Exu; a autora vibra pelas dúvidas frente às tentativas de identidades enrijecidas. Buscamos conexão no *entre* das diferenças teóricas e culturais dos dois autores para afirmar a potencialidade existente justamente no espaço liminar da criação de jogos-rituais coletivos na pesquisa performática.

A pesquisa artística sobre as simbologias do número “3” se revelou no processo de criação através de intuições e de uma crescente inquietude provocada por bibliografias acerca da estrutura binária da construção ocidental de oposição, como corpo/mente, feminino/masculino e emoção/razão. As teorias decoloniais localizam camadas de construção que cada sujeito tem sobre si através da geopolítica, analisando historicamente de que maneira a colonização enrijeceu, oprimiu e dizimou possibilidades de ser, viver e construir. Segundo Maria Lugones, “a dicotomia hierárquica como uma marca de humanidade também se tornou uma ferra-

menta normativa de condenação dos colonizados.” (2019, p. 359)

As potências e simbologias do número “3” vieram como intuição logo no início do processo acadêmico, assim como faz Exu, e veio se colocando na pesquisa através de frestas, de entres, suscitando a encruzada do autoconhecimento para fortalecimento das nossas singularidades encarnadas. **Pensar o “3” como um disparador de possibilidades**, através da investigação dos seus aspectos, simbologias e práticas, buscando instrumentalizá-lo como resistência decolonial. Maria Lugones afirma a importância do movimento de revelar o que está escondido, de expandir as percepções das camadas culturais, sociais, espirituais com as quais estamos envolvidos e como, ao mesmo tempo, estamos inseridos em uma construção ocidental que para se experimentar o que se é necessita resistência.

A resistência é a tensão entre a subjetivação (a formação/ informação do sujeito) e a subjetividade ativa, o senso mínimo de agência necessário para que a relação oprimir -><- resistir seja ativa, sem recorrerão senso máximo de agência da subjetividade moderna. (LUGONES, 2019, p. 362)

Assim, a centralidade do “3” para a criação dos jogos-rituais é um exercício de alargamento da comunicação, da expressão criativa e do fortalecimento da multiplicidade de resistências. Muito nos desafia e interessa pesquisar caminhos de vivências da teoria, de maneira que é instigante criar dinâmicas através do motor da ruptura com a rigidez da binariedade e a dicotomia hierárquica dos poderes.

Performance ritual

A pesquisa busca a ampliação de singularidades para fortalecimento coletivo através da investigação performática de jogos-rituais na encruza. Emaranhados para ritualizar autonomias através de simbolismos, aafiando formas de se ouvir e de potencializar nosso cotidiano. São artísti-

cos, políticos e espirituais aspectos que se cruzam nesta experimentação coletiva, mas singular.

As bases de criação para os jogos-rituais entrelaçam alguns pontos referentes à performatividade ritualística. Leda Maria Martins, em *Afrografias de memórias*, investiga as camadas sobrepostas presentes na performance através do estudo profundo das religiões de matriz africana Congados e Reinado.

A performance ritual é, pois, um ato de inscrição. Nas culturais predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da própria memória, o copo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa no ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas extensão de um saber representado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele

é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural. (MARTINS, 1997, p. 78)

Com essa proposição de Martins é possível fazer o paralelo com o conceito de liminaridade utilizado por Turner (1974) e Schechner (2012), como é apontado na análise comparativa de Grasielle Aires da Costa. No ritual as fronteiras e limites do tempo – espaço se destacam do cotidiano. A definição de ritual como **“memórias de ação”** (SCHECHNER *apud* COSTA, 2013) também inclui esse movimento gerado pelo ato ritual em todos os elementos, objetos, símbolos ou códigos presentes. Essa ideia de memória viva se conecta diretamente com a colocação de Leda Martins de que costurar os fios da memória também escreve histórias.

A imagem desse ir ao passado para construir futuros dentro de uma intenção colocada em um determinado tempo e espaço específico é o desenho da temporalidade espiralada no qual os eventos desembocam em transformações, que Martins desenvolve ao falar das possibilidades de re-

arranjos filosóficos, espirituais, sociais que os sujeitos envolvidos podem passar através da experiência do ritual.

Encruzilhada - Laroyê!

Será que existe ainda alguma aleatoriedade de coincidências quando começamos a vivenciar nossas experiências diárias e artísticas com a percepção das potentes possibilidades da intencionalidade que alimentar nossa intuição produz em nossos caminhos? Intuição é ouvir sussurros surpresas, é seguir impulsos profundos e é permitir sair-se do controle racional para receber vozes e autonomias presentes em nosso entorno. Segundo Juana Elbein dos Santos, na cultura Yoruba a simbologia do **número “3” pode ser apresentada** como:

Três são as cores básicas, resumindo os atributos essenciais conferidos ao branco, ao vermelho e ao preto, indispensáveis para que a existência seja; três são os princípios de expansão e procriação: o masculino, o feminino e o procriado; três são os dias que constituem o ciclo completo do sacrifício anual; três vezes são re-

petidas as invocações e as ações na prática ritual. (SANTOS, 1997, p. 68)

A centralidade das simbologias e aspectos do número "3" foram crescendo na presente pesquisa através da experimentação prática de desdobramentos do número em dinâmicas performáticas e no conceito de "pedagogia das encruzilhadas", de Luiz Rufino. O autor conecta diretamente o número "3" ao orixá e princípio dinâmico da comunicação e da expansão Exu. Juana Elbein dos Santos se dedica ao entendimento de Exu como princípio dinâmico e de existência individualizada para o Sistema Nagô, especialmente na qualidade de Exu Bara. A autora explica o aspecto de "+1", pois tudo que existe tem seu próprio Exu, logo é sempre já contando com mais ele. Ela também aponta como essa adição de mais uma unidade evoca a continuação, o movimento constante e o inacabamento.

A ideia de "cruza" funciona como invocação de todos os caminhos possíveis de possibilidades, transitando pelos mundos material, imaterial e espiritual. O intuito principal desse processo artístico de cria-

ção de jogos-rituais é expandir espaços para a imprevisibilidade coletiva, atentando que, para funcionar, precisa de uma multiplicidade de caminhos de fortalecimento das singularidades. Experimentar dinâmicas com elementos do jogo e do ritual para investigar desdobramentos imprevisíveis a partir de deslocamentos das lógicas estabelecidas em relação às camadas de existência. No que se refere a como nos colocamos no mundo, potencializar nossa escuta conosco sobre intuições e ações como cura às dicotomias hierarquizadas que oprimem possibilidades de ser. E assim, atingem não só o singular, mas também o funcionamento do todo.

O quanto de caminho tem custado à sola dos nossos pés a constante busca de equilíbrio na corda bamba da dicotomia de viver, ser, criar em um sistema construído e mantido pela colonialidade do poder? A regra de dois necessária para sustentar o jogo de poder da colonização é equação básica para engessar possibilidades de vida, pois coloca como base epistemológica a binariedade. O eu e o outro; espírito e corpo; feminino e masculino; branco e não-branco; ciência e não-ciência; teoria e prática; bem e mal; sujeito e objeto. O

pensamento dicotômico nos divide, nos torna chapados em dois lados. Encontro na potencialidade da encruzilhada, prática e caminho para decolonização cotidiana, para pensar multiplicidade no uno, para o inconformismo diante das consequências da colonialidade, assim como também encontrar esperança ao combater o esquecimento através da ancestralidade como possibilidade de vida.

A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. [...] A noção de encruzilhada utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performativas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 1997, p. 69)

É na encruzilhada que os jogos-rituais acontecem, com o intuito de resgatar a expansão de possibilidades que acompanham nossa ancestralidade, no sentido de convocar as potencialidades de encontros, de criatividade, de comunicação que são intrínsecos da energia dinâmica de Exu, o dono da encruzilhada. O entendimento da importância de investigar a multiplicidade de saberes da encruza é central para o entrelaçamento com ações práticas feministas decoloniais, no que se refere à expansão das possibilidades de existências, incluindo inscrições do sujeito “mulher”.

Referências

ANZALDÚA, Glória. Falando em outras línguas: carta às mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 8, jan./jun. 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

COSTA, Grasielle Aires da. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. *Revista Aspas*, v. 3, n. 1, p. 49-60, 2013. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68385>. Acesso em 30/6/ 2020.

GROSFUGUEL, Ramón. *Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas*. El-Giro-Decolonial. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana. 2007.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. São Paulo: Autêntica, 2019.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. In: *Pensamento feminista*. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1997.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO 2005.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nãgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

SARAIVA PALMEIRA, Lara Virgínia. Glória Anzaldúa, uma chica entre-fronteiras. *Equatorial*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (Dossiê: Gênero, deslocamentos e fronteiras no/do mundo contemporâneo), v. 7, n. 12, p. 1-20, 27 fev. 2020.

Entre a Terra e o corpo: a experiência da natureza na obra de Giuseppe Penone

Between Earth and the Body: The Experience of Nature in the Work of Giuseppe Penone

Entre la Tierra y el cuerpo: la experiencia de la naturaleza en el trabajo de Giuseppe Penone

*Arthur Simões Caetano Cabral (Universidade Federal de Goiás, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.44530>

301

RESUMO: O presente artigo procura discutir as possibilidades de experiência sensível da natureza suscitadas pelas obras de Giuseppe Penone. Entendida enquanto fenômeno estético, tal experiência pressupõe um contato direto entre o homem e a Terra. O espaço produzido nas obras de Penone, no qual torna-se possível esse contato, é aqui entendido como uma realidade sempre compartilhada, na qual sujeito e objeto confundem-se mutuamente. Nesse sentido, a produção de Penone situa-se a meio caminho entre a Terra – cuja materialidade é, a um só tempo, tema e suporte de expressões artísticas – e o corpo que a esculpe, a decalca, a imagina, a sonha, a experimenta.

PALAVRAS-CHAVE: arte e natureza; experiência sensível; imaginação da matéria; Giuseppe Penone

* Arthur Simões Caetano Cabral é doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo e professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2921-4374>. E-mail: arthur.cabral@ufg.br.

ABSTRACT: This paper discusses the possibilities of sensitive experience of nature raised by the works of Giuseppe Penone. Understood as an aesthetic phenomenon, such experience presupposes a direct contact between the man and the Earth. The space produced in Penone's works, in which this contact is possible, is here understood as a reality that is always shared, in which subject and object are mutually confused. In this sense, Penone's production is located halfway between the Earth - whose materiality is, at the same time, the theme and support of artistic expressions - and the body that sculpts, decal, imagine, dream, experiment.

KEYWORDS: art and nature; sensitive experience; material imagination; Giuseppe Penone

RESUMEN: Este artículo analiza las posibilidades de experiencia sensible de la naturaleza planteada por las obras de Giuseppe Penone. Entendida como un fenómeno estético, tal experiencia presupone el contacto directo entre el hombre y la Tierra. El espacio producido en las obras de Penone, en el que este contacto es posible, se entiende aquí como una realidad que siempre se comparte, en la que sujeto y objeto se confunden mutuamente. En este sentido, la producción de Penone se encuentra a medio camino entre la Tierra, cuya materialidad es, al mismo tiempo, el tema y el soporte de expresiones artísticas, y el cuerpo que esculpe, calcomanía, imagina, sueña y experimenta.

PALABRAS CLAVE: arte y naturaleza; experiencia sensible; imaginación de la materia; Giuseppe Penone

Recebido: 11/8/2020; Aprovado: 7/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citação recomendada:

CABRAL, Arthur Simões Caetano. Entre a Terra e o corpo: a experiência da natureza na obra de Giuseppe Penone. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 301-330, jan./jun. 2021. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.44530]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Arthur Simões Caetano Cabral

Entre a Terra e o corpo: a experiência da natureza na obra de Giuseppe Penone

Introdução

No fim dos anos 1960, as ações de diversos artistas americanos e europeus voltaram-se para além do campo produtivo da sociedade industrial e para além do espaço urbano. Considerando as grandes cidades contemporâneas e seus mais diversos artifícios como expressões do domínio técnico do mundo, a *land art* e *arte povera* procuraram remontar, em grande medida, à ancestralidade da obra humana. A experiência dos *landartists*, de maneira geral, visava restituir à arte o instante do gesto

a partir do qual ela tem origem, o evento que assinala a passagem da matéria desde sua condição natural ao mundo humano. Ações e ritos que remontavam a visões míticas do mundo, a contrapelo dos processos econômicos e culturais ocidentais contemporâneos, constavam dos experimentos desses artistas. O modo como o homem se reporta à natureza, percebendo a si próprio como ser estranho a ela, de maneira geral, pode ser entendido como uma das questões centrais da produção artística desse período.

A concretização e a atribuição de formas sensíveis às categorias do espaço e do tempo, segundo Gilles Tiberghien (2005), são colocadas em jogo pela *land art*. A partir do reconhecimento de certos territórios, muitas vezes inóspitos ou apartados de quaisquer assentamentos humanos, diferentes procedimentos eram adotados para que se imprimissem marcas sobre eles. Seja em manifestações totêmicas, mediante a colocação de grandes rochas ou de movimentações colossais de terra, seja com a demarcação sutil de linhas efêmeras sobre certo campo, entre tantas outras abordagens, muitas das experimentações artísticas dos anos 1960 se voltavam à paisagem. Na condição de marcas inscritas sobre o terreno, essas obras eram deixadas ao tempo, podendo fundir-se a elementos naturais preexistentes, modificar-se ou até mesmo desaparecer com o passar dos anos. Trata-se de uma produção artística que considera o tempo tanto em seus ritmos proporcionais à condição humana – o tempo do processo de elaboração e o tempo de experiência sensível das obras – como também o tempo incomensurável da natureza, aspecto pelo qual é possível reafirmar o for-

te parentesco entre a *land art* e a paisagem¹.

Considerando os nexos estabelecidos entre as noções de paisagem e arte, este artigo propõe a análise de obras do artista italiano Giuseppe Penone, realizadas no decorrer das últimas décadas do século XX, com vistas à detecção dos modos pelos quais a poética dessas obras permite que venham à tona experiências sensíveis da natureza. As obras de Penone, de maneira geral, remontam à ancestralidade da relação entre o homem e a Terra, na medida em que, mediante gestos escultóricos muito simples (tais como segurar com a mão o ramo de uma árvore, como se fosse possível interferir em seu crescimento, ou fechar a mandíbula para que se molde, com o negativo da boca, uma porção de massa plástica), correspondem à inauguração de um mundo humano a partir da interação com uma natureza que sempre se fecha, que nunca se revela por completo. Com efeito, Penone (2012) afirma que um dos interesses centrais de sua arte é estabelecer equivalências entre a força de seu gesto e as forças da natureza.

É possível apreender, a partir de uma visão geral de sua obra, que a natureza comparece para Penone não apenas como uma força de resistência, como uma matéria dura ou mole cujo embate com suas mãos dá origem à obra, mas também como uma força criadora, uma potência premente de espaços, de formas, de esculturas. Como será visto adiante, o modo como Penone aborda a relação entre seu corpo e a Terra, descobrindo na natureza a medida de suas próprias forças, anima um conjunto de imagens poéticas (BACHELARD, 2008) referentes ao espaço, à vontade de manuseio da matéria, ao deixar-se levar pelas águas cristalinas de um pequeno riacho, aos sonhos de repouso nos abrigos mais ancestrais. A imaginação material fortemente trabalhada nas obras de Penone é aqui entendida como uma condição fundamental do contato entre o homem e a Terra – no mesmo instante em que apreendemos algo, esteticamente começamos a imaginar, produzimos imagens – e que em muito contribui, assim, para a experiência sensível da natureza.

Afinidades possíveis entre natureza, arte e paisagem

Antes de prosseguirmos com a análise das obras de Giuseppe Penone, cabe tecermos breves considerações acerca dos modos pelos quais nos relacionamos com a natureza. Segundo reflexões do poeta Rainer Maria Rilke, a relação que estabelecemos com a Terra desde o princípio de nossa existência é sempre unilateral: a natureza nada sabe de nós, de nada interessa a ela se a cultivamos ou se nos servimos de parte de suas forças e de maneira alguma ela compartilha dos sentimentos humanos. Há um enorme estranhamento sentido pelo homem diante da natureza, o que permite ao poeta afirmar que **“sozinhos, na companhia de um cadáver, não estaríamos tão abandonados como quando sozinhos no meio das árvores”** (RILKE, 2009, p. 60). Diante disso, Rilke compreende a resignação de alguns homens que passam a dividir, em sociedade, o mesmo trabalho e o mesmo destino, **“enquanto outros, aqueles que não querem deixar a natureza perdida, seguem suas pegadas buscando, agora conscientemente e com vontade determinada, aproximar-se novamente dela do modo como, sem que**

soubessem, dela eram próximos na infância” (RILKE, 2009, p. 62). O poeta alemão esclarece que esses últimos são os artistas – poetas ou pintores, compositores ou arquitetos – que, em sua profunda solidão, preferem o eterno da natureza ao efêmero da humanidade.

Ao se voltarem à natureza, esses homens, os artistas, voltam-se àquilo que é governado por leis profundas, abdicando dos fatos que ocorrem casualmente. Rilke pondera que, na impossibilidade de convencer a natureza a participar de sua dor ou de compartilhar com ela sua alegria, esses homens **“reconhecem como seu dever** compreendê-la, de modo a poder encontrar, em alguma parte da sua ordem **grandiosa, um lugar seu”** (RILKE, 2009, p. 62). É graças a esses indivíduos solitários que toda a existência humana se aproxima da natureza. Vale considerar, assim, a imaginação poeticamente trabalhada da natureza para que nos reaproximemos de sua existência sempre misteriosa, sempre estranha para nós.

Será que o maior e talvez o mais singular valor da arte não estaria nela ser o meio pelo qual o homem e a paisagem, o mundo e a forma, se

encontram? Na realidade eles vivem lado a lado, quase que se ignorando mutuamente, e num quadro, num edifício, numa sinfonia – numa palavra, na arte – parecem unir-se, por assim dizer, numa verdade mais elevada e profética, como se respondessem a um recíproco apelo, e é como se mutuamente se completassem numa perfeita unidade que a essência da obra de arte revela. (RILKE, 2009, p. 62)

Ante todo o estranhamento que sentimos, em nossa condição humana, diante da natureza, diante de sua dimensão temporal incomensurável, diante de sua aparente indiferença em relação aos nossos sentimentos, a arte permite restabelecer a unidade entre o homem e a Terra. Para que se possa abrir na natureza o espaço da paisagem, ou seja, para que se estabeleça pela arte um sentimento estético em relação à natureza, o filósofo Gianni Carchia **afirma que caberá ao artista “aprender a falar a língua da natureza, e a aula na qual ele deverá receber tal ensinamento não poderá ser senão a própria natureza livre: bosques, [...], montanhas, rios, vales, cuja forma e cujas cores ele deverá estudar incessantemente, por toda a vida”** (CARCHIA, 2009, p. 211).

A propósito da representação da paisagem na arte, sobretudo no tocante à pintura de paisagem, Carchia afirma que o artista deve proteger no espetáculo da natureza seu enigma, que deverá transformar em admiração seu próprio estupor ante a natureza (CARCHIA, 2009, p. 212). A paisagem, para ele, não é uma projeção da subjetividade de quem a admira ou a representa, nem tampouco o retorno, em imagem, de uma natureza definitivamente desencantada. Para os grandes artistas que se voltam à natureza, diz Carchia, a paisagem se coloca como a revelação de uma dimensão invisível através do aprofundamento de sua visibilidade (CARCHIA, 2009, p. 211). Para que a arte consiga esse aprofundamento, para que o artista seja, de fato, íntimo da linguagem da natureza, é preciso preservar

[...] a capacidade de desconcertar-se, de maravilhar-se, de ver a natureza como uma intencionalidade que não está voltada ao nosso serviço, como uma finalidade sem fim. Não nos será possível, porém, ter acesso a esta compreensão se antes não exercitarmos esta ascese nos confrontos com a nossa vontade de domínio, se, portanto, não estivermos abertos àquele “mistério”, àquele “invisível” que só a

visão da paisagem pode nos dar. (CARCHIA, 2009, p. 211)

É da intimidade entre o artista e a natureza, justamente, que se origina a obra de Giuseppe Penone. Sua arte é, ao mesmo tempo, telúrica e etérea; firmemente enraizada e, ao mesmo tempo, suscetível ao mais leve sopro. Trabalhando em um contexto em que os limites do campo da escultura expandiam-se (KRAUSS, 1978), Penone intervém no espaço a partir da essencialidade da capacidade sensorial humana: a visão, o tato, a audição confundem-se em um sentir que integra todo o corpo. Nas obras de Penone, os aromas pertencem tanto aos materiais que os exalam quanto ao olfato de quem os sente (MARANIELLO, 2009, p. 8), as superfícies moldadas, amassadas, desbastadas pertencem tanto à matéria trabalhada como à pele das mãos que tomam para si tal matéria. Sua arte coloca-se como a linha tênue onde se dá o encontro do homem com a Terra, onde se origina, a partir desse encontro, o mundo humano. Penone opera no horizonte de um agir que assume para si a impossibilidade de originar obras únicas e eternas. Pelo contrário, o interesse do artista se volta ao gesto primitivo do

escultor que permite aderir a matéria ao corpo. Enquanto processo de uma arte que ganha autonomia pelo trabalho, pela energia despendida tanto pela matéria quanto por quem a trabalha, o fazer do escultor significa, para Penone, uma possibilidade de aproximação a um modo de agir potencialmente infinito, contínuo, replicado.

Dissoluções mútuas de sujeito e objeto

A partir da década de 1960, momento de redefinição de diversos paradigmas artísticos com a *arte povera* e a *land art*, Giuseppe Penone abandona a ideia de escultura em seu significado tradicional. Sua obra não consiste na elaboração de objetos passíveis de instalação sobre pedestais, por exemplo. A relação objetiva da escultura, isto é, a perspectiva convencional segundo a qual o fazer do escultor resultaria em um *objeto* tridimensional autônomo e independente de qualquer relação contextual, corpórea, espacial ou intersubjetiva, é deixada de lado na medida em que Penone utiliza gestos escultóricos quase atávicos para intervir no espaço, para experimentar o que decorre no espa-

ço do contato entre seu corpo e elementos diversos da natureza. Trata-se de um trabalho fortemente ancorado no espaço, que assume como questões, justamente, os aspectos sensíveis do espaço, e que se sucede no decorrer do tempo. Suas obras têm uma duração própria, sendo mais ou menos efêmeras, e se desenvolvem ao longo do tempo. A ideia de tempo, contudo, parece sempre associar-se para Penone ao instante presente, seja no processo de elaboração das obras, seja em seu registro fotográfico ou em sua experiência direta: ao remeter a gestos humanos muito primitivos relacionados a um fazer escultórico, Penone não opera em uma dimensão de memória, e sim em uma dimensão *arquetípica*. Ele traz à tona, em um tempo que é sempre presente, a permanência de certos movimentos do corpo que são inerentes à condição humana desde o primeiro e imemorial contato do homem com a natureza.

Se a obra de Penone nasce do desejo de um contato paritário entre sua existência e as coisas do mundo, o simples fato de existirmos, de nos deslocarmos e de manusearmos a materialidade da Terra, alterando suas características, é entendido

pelo artista como um modo de intervenção no espaço. É interessante observar nas obras e nos escritos de Penone, contudo, que não apenas a matéria manuseada se altera mediante o contato com as mãos, como também estas se alteram, recebendo para si as formas modeladas. Penone remonta, assim, às formas mais primitivas pelas quais o homem trabalha a Terra. Sua familiaridade e seu interesse em lidar com essas questões relacionam-se, em grande medida, com a experiência de sua juventude, vivida junto a bosques, riachos, afloramentos rochosos. Desde suas primeiras experimentações com as árvores, nas quais sua mão esculpida era posta agarrando partes de troncos, até suas obras mais recentes, conforme será apresentado a seguir, Penone parece levar aos limites sua intimidade com a natureza.

Essa intimidade pode ser vista em um trabalho de 1968, ocasião em que Giuseppe Penone elabora os primeiros esboços para uma espécie de banheira a ser imersa nas **águas de um pequeno curso d'água** (Fig. 1). Na margem dos croquis, o artista ressaltava entre suas anotações as dimensões que deveriam apresentar tal objeto e o local onde ele seria instalado: **"A minha**

altura, o comprimento dos meus braços, a minha espessura em um riacho" (PENONE, 2009, p. 158, tradução nossa). Penone põe à disposição do escoar das águas aquilo que talvez seja o mais primitivo de sua existência, a materialidade de seu próprio corpo. O movimento do qual nasce o gesto escultórico é dado pelo fluxo do pequeno rio, ao passo em que a presença do artista, cujas dimensões são emprestadas ao recipiente submerso, permanece estática, submetida ao escoar do riacho. Em uma situação em que o artista e a matéria trabalhada parecem assumir a posição um do outro, são as águas correntes que, atritando o corpo de Penone, dão forma à escultura.



Fig. 1 - Giuseppe Penone, *Projeto para banheira em riacho*, 1968. Croqui
(Fonte: MARANIELLO: WATKINS, 2009)

Conhecer cada pedra, cada remanso, cada pequeno banco de areia
de um riacho, revisitá-lo a cada ano sentindo-lhe o leito
para registrar as mudanças decorrentes das chuvas, do gelo.
Nenhum elemento, nenhuma forma sua é casual.
Empalidecer as mãos por estar n'água para ser,
ao menos uma vez, uma parte do rio.
(PENONE, 2009, p. 156, tradução nossa)

Penone explora, nesse trabalho, o registro pela escultura de movimentos sempre fluídos, inextinguíveis. Em um gesto que remete à “fossilização de fluxos contínuos” (PENONE, 2012), ele propõe a adesão de seu corpo, cujo volume ocupa um espaço mensurável, à dimensão imensurável da natureza. Ao criar *Alpes marítimos* (1968), Penone intervém no leito do pequeno córrego: com as formas de seu corpo submerso, altera a batimetria, insere altos relevos, fornece um conjunto de ondulações submersas que se assemelham a montanhas subaquáticas. O corpo do artista, tal qual as pedras e os pequenos bancos de areia existentes no leito, é metafórica-

mente colocado sob a ação transformativa incessante do riacho (Fig. 2).

Imersas no pequeno rio, as pedras, muito possivelmente, se tornarão grãos de areia e estes serão cada vez menores à medida que desbastados pelo fluxo contínuo **d'água. O limite que permite a diferenciação** entre os elementos, portanto, é incerto. Se Penone, em *Alpes marítimos*, os reúne de maneira paritária à sua própria materialidade sob as águas – seu corpo, aparentemente, não apresenta qualquer protagonismo em relação aos seixos e demais elementos materiais erodidos pelo riacho –, no pequeno texto que o artista escreve a propósito dessa experiência, por sua vez, a equivalência entre as matérias é fortemente ressaltada. Embora o artista não esteja, naturalmente, no recipiente submerso, sua presença sob as águas é intuída em comum existência junto às pequenas pedras e grãos de areia (Fig. 3). A possibilidade de revisitação de tempos em tempos do leito do riacho pode ser compreendida como um desejo de aproximar a ordem temporal humana à temporalidade inestimável da natureza.



Fig. 2 - Giuseppe Penone, *Alpes marítimos - a minha altura, o comprimento de meus braços, a minha espessura em um riacho*, 1968. Registro fotográfico de execução da obra
(Fonte: MARANIELLO; WATKINS, 2009)



Fig. 3 - Giuseppe Penone, *Alpes marítimos - a minha altura, o comprimento de meus braços, a minha espessura em um riacho*, 1968. Registro fotográfico da obra
(Fonte: MARANIELLO; WATKINS, 2009)

O recipiente proposto por Penone certamente não corresponde, pois, a uma caixa de inspeção objetivamente colocada para **aferições periódicas das condições d'água** ou dos minerais. Trata-se de assumir a erosão enquanto ato fundamental de uma escultura telúrica, o qual não prevê a conclusão, em objeto escultórico, da matéria esculpida. Na realidade sempre inconclusa da Terra, não observamos senão as manifestações sensíveis dos elementos da natureza em sua constante interação. Vai daí o interesse de Penone em estar dentro do riacho, participando dele para registrar-lhe as mudanças decorrentes das chuvas, do gelo.

Há uma dimensão imaginativa associada às águas correntes que vem à tona em *Alpes Marítimos*. Com efeito, trata-se de uma escultura metafórica cuja existência é intuída sob as águas. Talvez apenas a materialidade do recipiente, cujo processo de construção fora também registrado em fotografia, seja um dado plenamente conhecido. No mais, a escultura apenas insinua-se, em condições imaginárias, sob o brilho **da superfície d'água. Sem recorrer à literalidade** da forma escultórica tradicional, Penone a subverte poeticamente, tornan-

do visíveis as formas inerentemente invisíveis do leito do córrego. Por elaborar, nessa obra, uma imagem poética fortemente associada às águas correntes, cabe recorrer aos seguintes dizeres do filósofo Gaston Bachelard a propósito da imaginação material dos rios:

Fresca e clara é também a canção do rio. Realmente, o rumor das águas assume com toda naturalidade as metáforas do frescor e da clareza. As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias. Esses risos, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança. (BACHELARD, 2013, p. 35)

Os rios remontam, para quem se permite imaginar sua existência sempre fluída, sempre corrente, às condições mais primitivas da natureza. Ao contrário das águas calmas, que refletem na Terra as formas do céu, quando cristalinas, ou que levam ao mais profundo torpor quando turvas, barrentas, segundo Bachelard, as águas correntes, por sua vez, atualizam incessantemente a jovialidade da natureza. São elas que esculpiram e continuam a escul-

pir, em seu fluxo contínuo, as formas da Terra. Os pequenos regatos, em seu curso tortuoso, mantêm na natureza o frescor do início de sua existência; o escoar alegre das águas preserva sempre vigente às suas margens o instante inaugural de suas formas. É nesse fluxo sempre inaugural que Penone imerge em *Alpes Marítimos*. O espaço, nessa obra, é abordado pelo artista enquanto a dimensão em que se dá o modo mais ancestral de escultura – o embate entre a água e a rocha, o atrito entre as matérias pelo qual são esculpidas as formas da natureza.

Se em *Alpes marítimos*, Penone abordou a relação entre seu corpo e a natureza, trabalhando, entre outros aspectos, a imaginação das águas correntes, dez anos mais tarde o interesse central de outra obra do artista se voltaria ao fluxo do ar, à ocorrência de um sopro enquanto potência escultórica. Em *Sopro de folhas* (1979), Penone reúne uma quantidade razoável de folhas secas, as quais ele organiza em uma grande pilha. Deixando que seu corpo caia sobre as folhas, ele deforma a pilha anterior, imprimindo nela suas próprias formas. Por fim, com o corpo deitado de bruços e o rosto repousado sobre as

folhas, Penone expira pela boca, emitindo um leve sopro (Fig. 4).

Ao organizar as folhas secas na forma de uma pilha, Penone prepara a matéria que será por ele modelada. Trata-se de uma matéria maleável: se, quando isoladas, as folhas secas se quebram facilmente, quando dispostas aos montes, por outro lado, conservam com as ínfimas porções de ar presentes entre elas a capacidade plástica de amoldar-se quando comprimidas. Ao proceder desse modo, Penone reforça o interesse de sua arte pelas forças segundo as quais se arranjam as formas da natureza – forças sempre misteriosas, sempre estranhas à condição humana. Tal interesse pode ser confirmado pelos seguintes versos de Penone a propósito de *Sopro de folhas*:



Fig. 4 - Giuseppe Penone, *Sopro de folhas*, 1979. Registro fotográfico da obra
(Fonte: MARANIELLO; WATKINS, 2009)

A princípio da cura da selva virgem,
onde o sopro incide nas folhas
em contínuo fluxo sob o impulso da lógica do
vento,
tenta-se ocupar os espaços silenciosamente
rastejantes, negativos privilegiados
da forma em movimento que, no que se repe-
te, tende a esculpir-se.
As pálpebras fechadas, o corpo turvo reclin-
a-se ao antigo leito;
a nuca se afoga na folhagem
e, aberta a boca, a respiração afunda no monte
de folhas.
[...]
(PENONE, 2009, p. 215, tradução nossa)

O artista remonta às origens da relação entre o homem e a natureza, a momentos que precederam o cultivo da Terra. O texto supracitado, muito imagético do ponto de vista espacial, evoca uma selva escura, na qual o homem está sujeito às implicações das forças veladas da natureza. Há certa tensão que faz com que o deslocamento do corpo deva ser rasteiro e silencioso. O sopro que flui pela selva, sob a lógica indecifrável do vento, parece premer o homem a encontrar um pequeno nicho onde possa acolher-se. A imagem do abrigo pode ser depreendida da referência

ao “antigo leito”, que nada mais é que a concavidade privilegiada pela ação repetitiva do peso do corpo sobre as folhas. Uma vez abrigado da hostilidade do vento, e ainda imerso na natureza, o corpo todo repousa, o homem inaugura sua morada no abrigo de folhas moldado a partir de suas próprias formas. O negativo do corpo sobre as folhas, evocando a noção de abrigo, de acolhimento, em muito se assemelha à imagem do ninho que, nos dizeres de **Gaston Bachelard**, “é precário e, no entanto, desencadeia em nós um *devaneio de segurança*. [...] Assim, contemplando o ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança **cósmica**” (BACHELARD, 2008, p. 115).

O espaço criado por Penone em *Sopro de folhas*, assim, evoca a imagem arquetípica do abrigo ancestral, permitindo à obra lançar-se às formas originárias pelas quais o homem habita a Terra. A dimensão cósmica que há nesse trabalho, na concavidade decorrente do peso e das formas do corpo do artista, coloca em jogo, a um só tempo, a lógica do vento que espalha as folhas secas e o leve sopro da boca de quem se deita sobre elas. Se, segundo

Penone (2012), ao respirarmos, lançamos no espaço um volume de ar que já constitui, em si, uma forma de escultura, o sopro, tanto quanto o vento que derrubou as folhas ou o peso do corpo que as compactou, deve ser considerado, em sua obra, como um procedimento escultórico. A essa altura, cabe recorrer a outro fragmento do poema de Penone a propósito do *Sopro de folhas*, no qual ele caracteriza as folhas como

[...]

Elementos formados no ar e pelo ar,
em contato habitual com o vento, modeladas
pelo vento,
transportadas pelo vento.

Recriadas pela mão do homem repetem os
contornos, os refluxos,
os pequenos vórtices, a presença instável do
vento.

Para repetir o vento se refazem as folhas.
(PENONE, 2009, p. 215, tradução nossa)

Com efeito, o sopro coloca em atrito a existência invisível do ar à das outras matérias que nos cercam. Trata-se de um fluxo, é matéria em deslocamento que, embora não possamos ver, nos chega aos ouvidos enquanto som ou sentimos na pe-

le enquanto arrepio. Enquanto procedimento escultórico, o sopro é trabalhado por Penone como uma das possibilidades de troca entre o interno e o externo do corpo. Essa mesma troca está presente, em *Sopro de folhas*, também, na relação entre o cheio do corpo e o vazio decalcado por ele sobre as folhas secas. Em outras palavras, o peso do corpo e o sopro que ele emite, enquanto forças interiores que se lançam para o exterior, são ações inerentes a um modo atávico de se fazer esculturas.

A investigação de Penone a respeito dos diferentes materiais e das inúmeras possibilidades de, a partir do contato direto com seu corpo, trabalhá-los em obras de caráter espacial, permanece reconhecível após a finalização do processo de criação. Com efeito, a experiência do espaço transformado a partir de suas obras corresponde à revelação das investigações pelas quais elas foram concebidas. Na obra *Bifurcação* (1987), Penone comprime sua mão espalmada contra uma camada de argila aplicada nas reentrâncias de um tronco de árvore previamente escavado. O encaixe preciso entre as formas de sua mão e o tronco é mediado, justamente,

pela plasticidade da argila, receptiva tanto às formas da força manual que a comprime quanto à rugosidade da casca do tronco sobre o qual fora aplicada (Fig. 5).

Ao imprimir baixos relevos no tronco aberto, Giuseppe Penone cria nervuras que remontam, a um só tempo, à rede de vasos condutores de seiva da árvore, a um conjunto de pequenos **cursos d'água convergentes** em um rio principal e ao negativo de sua mão. Associados a essa **mesma forma esculpida, o fluxo d'água pela terra**, a verticalidade da árvore e as bifurcações dos dedos humanos compartilham do espaço aberto por Penone na madeira do tronco. Mais do que isso, no espaço criado em *Bifurcação*, esses diversos elementos circulam em um único fluxo, confundindo-se mutuamente. Após concluir a modelagem do baixo relevo sobre a argila, Penone registra em fotografia o escoar **d'água pelos canais** esculpidos (Fig. 6).

A forma obtida por Penone em *Bifurcação* é antes apreendida como espaço do que como objeto formal. Trata-se, afinal, das concavidades decorrentes das formas curvas de sua mão. Como quem cria um molde em massa ou argila, Giuseppe Pe-

none faz uma obra que parece convocar a presença de outras matérias em seu interior. Os vales configurados pelos dedos e a planura da mão espalmada permitem que se intua seu preenchimento pelas substâncias mais diversas. Afora as imagens do fluxo aquoso pela obra, registradas em fotografia, o artista exprime, em versos, os pequenos espaços de *Bifurcação* como uma rede de vasos condutores que tendem à verticalidade, evocada tanto pela imagem da árvore quanto pelo corpo humano, permitindo que assomem em direção ao céu as substâncias que emergem das profundidades da Terra.



Fig. 5 - Giuseppe Penone, *Biforcazione*, 1987. Registro fotográfico de execução da obra
(Fonte: MARANIELLO; WATKINS, 2009)



Fig. 6 - Giuseppe Penone, Biforcazione, 1987. Registro fotográfico da obra
(Fonte: MARANIELLO; WATKINS, 2009)

A água que percorre o subsolo, que conhece os segredos do subsolo.
 O misterioso rumor d'água que caindo em um poço produz um movimento circular. O cilindro de ar que penetra na terra.
 As cinco fontes dos dedos que confluem na palma da mão para depois escorrerem juntas no braço. A verticalidade d'água expressa pelos vegetais. As bifurcações das árvores que a nós parecem muito intimamente humanas. As bifurcações dos dedos e as confluências dos rios. As bifurcações dos dedos da mão, pelo seu movimento no espaço, formam os ramos, as raízes e pela sucessão de gestos nos mesmos pontos, constroem os galhos e o tronco do vegetal. A paisagem do bosque é o gesto da escultura.
 (PENONE, 2009, p. 149, tradução nossa)

Ao afundar sua mão contra a argila, como quem, pela primeira vez, afirma os pés ao caminhar por um bosque, Penone deixa uma *pegada*, uma marca de sua presença sobre a Terra. Esse gesto ancestral, em torno do qual orbita a poética da obra, comparece de modo integral no espaço esculpido. Com isso, no momento em que se

dá a experiência da obra, é sempre atualizado o instante de sua elaboração, o momento exato em que os dedos do artista, ao serem calcados na argila, dão forma aos vãos que há entre eles. A partir desse gesto, cujo movimento dá origem às estruturas de uma árvore, Penone remonta a um dos mais fortes arquétipos do crescimento, da estabilidade, da verticalidade. Ao mesmo tempo em que se enterra, procurando as profundezas mais escuras, a árvore lança seus ramos mais etéreos aos céus. Todo o sonho de fluxos, de circulação de líquidos, encontra na árvore uma imagem muito potente: as raízes, como rios subterrâneos, bebem a água que há na Terra para lançá-la em um movimento de ascensão em direção aos seus ramos mais etéreos. Para abordar certos aspectos da imagem dos vegetais trabalhada por Penone, tais como o emaranhado de raízes, a originalidade da árvore enquanto imagem do crescimento, do movimento ascendente, vale recorrer aos seguintes dizeres de Bachelard a propósito da árvore:

A raiz domina o obstáculo contornando-o. Ela insinua suas verdades; estabiliza o ser por sua multiplicidade. [...] Ao lado das raízes, logo sonhamos a Terra inteira como se ela fosse um nó de raízes, como se apenas as raízes pudes-

sem assegurar a síntese da Terra. Depois, é preciso surgir: toda vida e toda vontade foram inicialmente *uma árvore*. A árvore foi o *primeiro crescimento*. (BACHELARD, 2003, p. 238)

A relação de estranhamento que há entre o homem e a Terra se concentra no espaço criado pela mão inscrita no tronco escavado, onde coexistem o movimento exato que deu origem à obra e sua experiência sensível. Ao emprestar a organicidade das formas de seu corpo a um espaço que é comum aos seres humanos, aos rios, às raízes e aos ramos das árvores, reconhecendo as formas desse espaço como um aspecto comum à condição humana e à natureza, Penone não se contrapõe, contudo, à relação de alteridade inerente à paisagem. Pelo contrário, ao identificar, nos versos que escreve, a impressão no espaço das bifurcações dos dedos com a construção dos galhos e do tronco de uma árvore, Penone reforça o mistério com que a natureza se mostra para nós. O artista coloca em jogo uma relação ambivalente: se, por um lado, compartilhamos em nosso corpo de muitas das formas que vemos à nossa volta, se **“as bifurcações das árvores a nós parecem muito intimamente humanas”**, por outro

lado, sendo “a paisagem do bosque o gesto da escultura” (PENONE, 2009, p. 149, tradução nossa), a natureza nunca se revela por completo, permanecendo irremediavelmente estranha para nós.

O percurso artístico de Giuseppe Penone o levou, em 2003, a explorar materiais e técnicas bastante diversos. Se em *Bifurcação* a questão central para o artista eram os fluxos compartilhados entre os rios, os homens, as árvores, em *Pele de mármore* (2003) é com a dimensão mineral da Terra que o corpo humano vem confundir-se. A partir de um conjunto expressivo de placas de mármore dispostas lado a lado sobre o piso de um jardim, Penone esculpe em baixo relevo as nervuras do material. Como procedimento, para tanto, ele seguiu os veios existentes, examinando atenciosamente pelo tato as regiões das placas que deveriam ser rebaixadas e as outras que, por serem mais resistentes, deveriam ser mantidas em sua condição original (Fig. 7).



Fig. 7 - Giuseppe Penone, *Pele de mármore*, 2003. Registro fotográfico da obra
(Fonte: MARANIELLO; WATKINS, 2009)

Penone descobre as formas que definirão essa obra à medida que ele a elabora. Seu ponto de partida não é a definição do objeto a ser esculpido mediante o desbaste do mármore. Apenas um critério é dado *a priori*: a escultura deveria ser definida pela irregularidade quanto à resistência do material. As mãos assumem um papel de investigação, tateando a superfície de mármore e descobrindo, desse contato, os pontos que cederiam ao desbaste, distinguindo estes das regiões mais resistentes a serem mantidas intactas. Onde o material se mostra mais macio, a mão e o utensílio afundam, onde ele se faz mais resistente, surgem os altos relevos. O gesto de esculpir é abordado em *Pele de mármore* como uma resposta à investigação dada pelo tato, como procedimento necessário para sublinhar a trama venosa existente nas superfícies de mármore examinadas pelas mãos do artista. No poema que escreve a propósito dessa obra, Penone evoca a relação entre a montanha e o bloco de mármore, relação entre exterior e interior cuja inversão permite revelar o conjunto de veias que permite a pulsação da montanha.

Uma pele de mármore branco, uma superfície
coberta por pequenos sinais dos utensílios que
indagam,
percorrem, escavam e sublinham suas veias,
desvelando o tecido pulsante do monte.
O interno e o externo.
O interno reveste o externo, a matéria que há
dentro do corpo usada para envolvê-lo.
A carne, os ossos, as veias da mão revestem a
luva.
O mármore reveste a mão, a pele e as veias, a
envolve e a recobre de pó branco.
É a escultura de mármore, a pele de mármore.
[...]
(PENONE, 2009, p. 291, tradução nossa)

A ideia de vitalidade da matéria é ressaltada já nos primeiros versos. O tecido pulsante do monte possui uma dimensão externa e outra interna. Penone propõe invertê-las, fazer com que a interioridade do mármore envolva o seu exterior. Como quem procede descarnando um corpo, Penone decalca as nervuras do mármore, extraindo o interior do material sob a forma de um pó branco. A essa altura, as veias de sua mão, sua pele, se veem recobertas pelo interior particulado do mármore, que por sua vez fora extraído do monte. Na experiência do espaço cujo processo de elaboração corresponde a tão

forte contato entre o corpo humano e a existência mineral da Terra reconhece-se, pois, um emaranhado de veias, rugosidades, dobras e reentrâncias absolutamente orgânicas (Fig. 8).

A forma esculpida é consequência, assim, da leitura tátil da superfície do mármore. O contato do corpo com a matéria tem papel principal na obra. Segundo comentário de Penone (2012), há uma ideia de reciprocidade nos confins dos corpos, onde se dão os escambos entre eles. Entre a pele das mãos que examinam e a pele do mármore que é examinado, o artista elabora, poeticamente, a imaginação do embate, do trabalho da Terra pelas mãos humanas. Para a abordagem dos devaneios da vontade do trabalho manual da matéria, vale recorrer, mais uma vez, ao pensamento de Gaston Bachelard. Em seu ensaio sobre a imaginação das forças, no qual um capítulo é inteiramente destinado ao rochedo, as forças minerais confundem-se aos esforços de mineração. Como em *Pele de mármore*, os seguintes dizeres demonstram a confusão de aspectos fisiológicos entre o homem e o rochedo por ele esculpido,

[...] um rochedo que recebe tão prodigioso esforço do homem já é homem também. E vejo-os enfrentarem-se. O rochedo explicita o esforço humano, é o belo complemento direto de um bíceps consciente de sua potência.
(BACHELARD, 2013, p. 155)



Fig. 8 - Giuseppe Penone, *Pele de mármore*, 2003. Registro fotográfico de detalhe da obra
(Fonte: MARANIELLO; WATKINS, 2009)

Considerações finais

Na impossibilidade de apresentar toda a produção de Giuseppe Penone, procurou-se neste artigo percorrer um pequeno conjunto de suas obras com vistas a compreender a relação que nelas se estabelece entre o homem e a natureza. Sem procurar resolver o estranhamento inerente à condição humana ante à natureza, nos dizeres de Rilke, e sem tornar menos misteriosa a natureza para nós, nos dizeres de Carchia, Penone coloca não apenas o seu próprio corpo, como também experimenta suas obras em contato direto com a natureza. Nesse sentido, pode-se depreender que Penone assume a potência originária da natureza, em constante interação com seus gestos e com a materialidade de seu corpo, como força artística criadora elementar. Tal interação, por sua vez, assume expressão poética tanto *in situ*, em trabalhos tridimensionais cuja concepção supera e subverte os limites da relação escultórica objetiva, como também *em verbo*, em poemas que, para muito além de descrever objetivamente os processos e as obras escultóricas, inauguram novas imagens poéticas à superfície das palavras, valendo por si.

Além disso, é possível reconhecer a atualidade de sua obra e das questões centrais investigadas pelo artista na abordagem estética de outros modos possíveis de existência do homem em sua relação inextricável com a Terra, segundo os quais, notadamente, a materialidade da natureza e o fazer humano passariam a partilhar de um protagonismo eminentemente criador, estabelecido antes pela convergência harmônica de suas energias do que pela simples extração de materiais da natureza. Tais interações não apenas põem em questão a dicotomia convencionalmente estabelecida entre natureza e cultura como também sinalizam modos de produção alternativos aos modelos de exploração (e devastação) da Terra e das tentativas de controle pleno da natureza pelo fazer humano. Tornando-se íntimo da existência dos mais diferentes elementos naturais mediante gestos escultóricos atávicos – respirar, comprimir com as mãos, deitar o corpo, tatear superfícies –, Penone investiga práticas e procedimentos atinentes à concepção da escultura na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que aprofunda, em termos sensíveis, o que permanece invisível na paisagem e convida quem a experimenta a desvelamentos futuros.

Notas

¹ Dentre muitas acepções possíveis, a ideia de paisagem é entendida pelo filósofo Rosario Assunto enquanto espaço finito, mas que se abre à infinitude. A paisagem corresponde, nesses termos, à espacialização da *temporalidade* da natureza, ritmo incomensurável ao qual se negam as grandes cidades industriais. A megalópole industrial, para o autor, é o espaço da não memória, dos prazos de validade constantemente vencidos e do tempo rigorosamente quantificado e consumido - o qual o autor denomina *temporaneidade*. Esse espaço, enquanto negação do infinito, opõe-se à temporalidade da natureza, cujo caráter é qualitativo: nessa temporalidade, o presente não é uma subtração do passado nem o futuro um acréscimo ao presente. Ao contrário do ser temporâneo, o ser temporal é o passado que compreende o presente e o futuro, em uma coexistência mútua e infinita das três esferas. De modo geral, nesses termos, entende-se o espaço da cidade industrial como o da negação de paisagem (ASSUNTO, 2011, p. 356).

Referências

- ASSUNTO, Rosario. A paisagem e a estética. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.) *Filosofia da Paisagem – uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os devaneios do repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CARCHIA, Gianni. Per una filosofia del paesaggio. In: **D'ANGELO, Paolo**. (Org.) *Estetica e paesaggio*. Bolonha: Il Mulino, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- MARANIELLO, Gianfranco; WATKINS, Jonathan (Org.) *Giuseppe Penone – Scritti 1968-2008*. Bolonha: Istituzione Galleria d'Arte Moderna - MAMbo, 2009.

PENONE, Giuseppe. *Incontro con Giuseppe Penone*. Entrevista. Veneza: Museu Punta della Dogana, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wYd44hulEDE>. Acesso em 28/5/2020.

RILKE, Rainer Maria. Del paesaggio / Introduzione. In: **D'ANGELO, Paolo**. (Org.) *Estetica e paesaggio*. Bolonha: Il Mulino, 2009.

TIBERGHIEU, Gilles. Land Art. In: CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

A língua, o chapéu, o elefante e a caixa do carneiro: a nova imaginação em Duchamp e Saint-Exupéry

The Tongue, the Hat, the Elephant and the Ram's Box:
The New Imagination in Duchamp and Saint-Exupéry

La lengua, el sombrero, el elefante y la caja del carnero:
la nueva imaginación en Duchamp y Saint-Exupéry

*Ricardo Maurício Gonzaga (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45691>

331

RESUMO: O artigo aproxima duas produções de campos diferentes, o livro *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, e a obra de Marcel Duchamp, em especial *Com a minha língua na minha bochecha*, para tratá-las como pontas do mesmo iceberg, a saber a mudança do regime sógnico paradigmático histórico referenciado no símbolo para o pós-histórico, que tem como referência o índice, segundo as definições da semiótica de Charles Sanders Peirce, assim como a influência das imagens técnicas neste processo, com base na análise de Vilém Flusser que incide sobre a dinâmica cultural do Ocidente, e a retomada da hegemonia da imaginação inerente ao domínio da lógica produtora de sentido por aparelhos.

PALAVRAS-CHAVE: pintura; fotografia; imaginação; escrita; semiótica

* Ricardo Maurício Gonzaga é doutor em Artes Visuais pela UFRJ e professor associado do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6112-0124>. E-mail: ricmauz@gmail.com.

ABSTRACT: The article brings together two productions from different fields, the book *The Little Prince*, by Antoine de Saint-Exupéry, and the work of Marcel Duchamp, especially *With My Tongue on My Cheek*, to treat them as tips of the same iceberg, namely the change of the historical paradigmatic sign regime referenced in the symbol for the post-historic, which has the index as reference, according to the definitions of Charles Sanders Peirce's semiotics, as well as the influence of technical images in this process, based on the analysis of Vilém Flusser, which focuses on the cultural dynamics of the West, and the resumption of the hegemony of imagination inherent in the domain of logic that produces meaning by devices.

KEYWORDS: painting; photography; imagination; writing; semiotics

RESUMEN: El artículo reúne dos producciones de diferentes campos, el libro *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, y la obra de Marcel Duchamp, especialmente *Con la lengua en la mejilla*, para tratarlos como puntas de un mismo iceberg, a saber, el cambio de el régimen histórico paradigmático del signo referenciado en el símbolo de lo poshistórico, que tiene como referencia el índice, según las definiciones de la semiótica de CS Peirce, así como la influencia de las imágenes técnicas en este proceso, a partir del análisis de Vilém Flusser que se centra en las dinámicas culturales de Occidente, y la reanudación de la hegemonía de la imaginación inherente al dominio de la lógica que produce significado por dispositivos.

PALABRAS CLAVE: pintura; fotografía; imaginación; escritura; semiótica

Recebido: 1/9/2020; Aprovado: 7/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citação recomendada:

GONZAGA, Ricardo Maurício. A língua, o chapéu, o elefante e a caixa do carneiro: a nova imaginação em Duchamp e Saint-Exupéry. *Revista Poiesis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 331-352, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45691>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Ricardo Maurício Gonzaga

A língua, o chapéu, o elefante e a caixa do carneiro: a nova imaginação em Duchamp e Saint-Exupéry

1. **“Isto não é um chapéu”.** Assim, magritteamente, poderia ter respondido, quando criança, o narrador ofendido aos adultos que insistiam em ler seu desenho (adiante, Fig. 3) daquela maneira, nas páginas iniciais de *O pequeno príncipe* de Antoine de Saint-Exupéry.

Aqui como lá – no chapéu e no cachimbo de *A traição das imagens*, de René Magritte (Fig. 1) – estaríamos talvez circunscritos

a um problema simples de leitura relacionado à crise da representação mimética moderna ocidental: tanto a representação desenhada de um chapéu, ainda que tosca, quanto a imagem quase pictogramaticamente simplificada de um cachimbo podem ser imediatamente vinculadas a seus respectivos referentes por olhares há muito afeitos ao funcionamento da representação mimética do real visível.



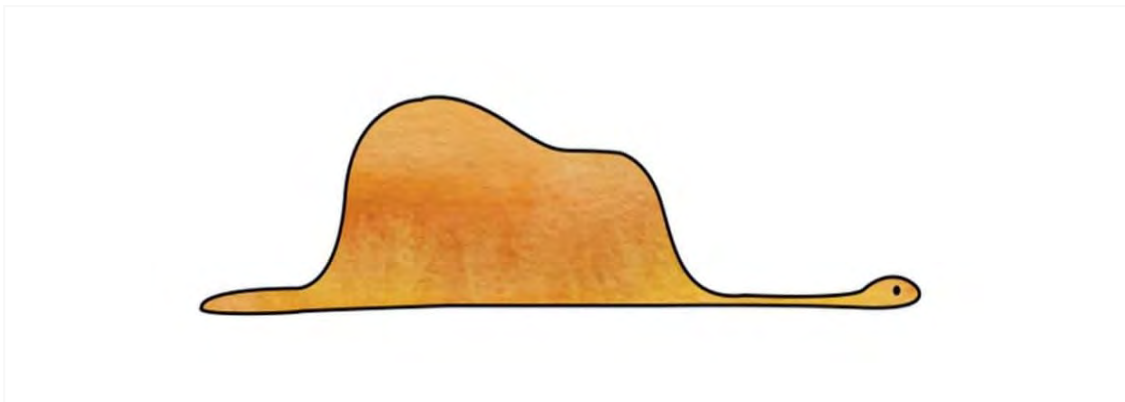
Fig. 1 - René Magritte, *A traição das imagens*, 1929, óleo sobre tela, 63,5 x 93,98 cm, Museu de Arte do Condado de Los Angeles (LACMA).

Não por acaso, intuitivamente, se não explicitamente consciente do problema, Saint-Exupéry inicia seu texto apresentando sua versão “de uma imponente gravura” que o narrador teria visto, aos seis anos, “num livro sobre a Floresta Virgem, *Histórias Vividas*”, e que representava “uma jiboia que engolia uma fera”. Em seguida, o narrador nos apresenta “a cópia do desenho”, feita por ele: ¹

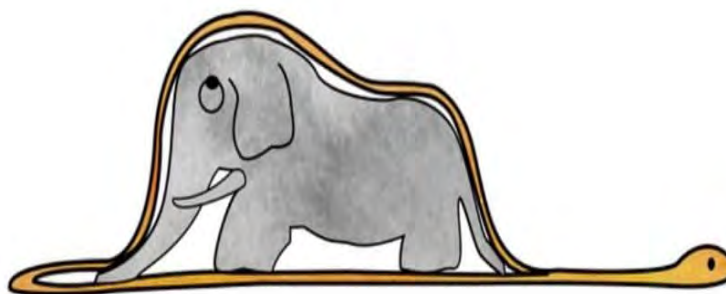


Neste ponto, é fundamental rememorar ao leitor – que provavelmente terá lido *O pequeno príncipe* –, que não só o narrador-aviador da história se apresenta inicialmente como desenhista, ainda que, segundo ele próprio, frustrado, já que, decepcionado com o **“insucesso” de seus dois primeiros desenhos**, por assim dizer, **“autorais”, tinha abandonado “aos seis anos, uma esplêndida carreira de pintor”**, como é o próprio Saint-Exupéry o autor das ilustrações de seu livro.

Pois bem, na sequência da apresentação do desenho da jiboia, o narrador apresenta seu primeiro desenho autoral, o desenho número 1 (Fig. 3), feito com lápis de cor:



Em seguida, mostra “às pessoas grandes” sua “obra-prima” e pergunta se o desenho lhes faz medo. A resposta é decepcionante: “por que é que um chapéu faria medo?”. Então, para esclarecer o equívoco da leitura dos adultos de seu desenho, que “não representava um chapéu”, mas uma “jiboia digerindo um elefante”, ele realiza seu “desenho número 2” (Fig. 4), que mostrava o “interior da jiboia, a fim de que as pessoas grandes pudessem compreender”, já que, segundo ele, “elas têm sempre necessidade de explicações”.



Estas, então, frente a este segundo desenho, aconselham-no a **“deixar de lado os desenhos de jiboias abertas ou fechadas”, e dedicar-se “de preferência à geografia, à história, ao cálculo, à gramática”.**

Na sequência da história, o narrador se torna piloto de aviões e sempre que encontrava **uma “pessoa grande” que lhe parecia um pouco lúcida, “fazia com ela a experiência” do desenho número 1,** que conservara consigo. A resposta invariavelmente **decepcionante era sempre: “é um chapéu”,** e ele então evitava falar-lhes de jiboias, florestas virgens ou estrelas.

Vivia então **“sem amigo com quem pudes-se realmente conversar” até que,** um dia, o avião que pilotava sofreu **“uma pane no deserto do Saara”.** Na primeira noite no deserto, ele é acordado por uma criança que lhe pede: **“por favor... desenha-me um carneiro...”.** Enfrentando o absurdo da situação, ele tira **“do bolso uma folha de papel e uma caneta”,** mas imediatamente se dá conta de que não sabe desenhar e **diz isto ao menino.** “Não tem importância, retruca ele, **desenha-me um carneiro”.** Como **“jamais houvesse desenhado um carneiro”,** ele resolve apelar **“para um dos**

dois únicos desenhos” que conhecia: **“o da jiboia fechada”.** Para espanto do leitor, o garoto replica **“não! Não! Eu não quero um elefante numa jiboia”.** Alega que a cobra é perigosa, o elefante toma muito espaço e é muito pequeno o lugar em que **ele mora, portanto, insiste: “desenha-me um carneiro”.** Então o aviador desenha o primeiro carneiro. Neste ponto vamos abandonar por hora este desenho do carneiro e os seguintes. Retornaremos a eles.

A natureza da licença poética, óbvia como tal, surpreendente e curiosa, da coincidência, naturalmente inverossímil, da leitura do príncipezinho – **que “vê” imediatamente,** no desenho igual ao de número 1, **“um elefante numa jiboia”,** com a intenção do desenhista, torna desnecessário explicar que a figura de linguagem visa apontar o lugar de encontro entre dois olhares inocentes afins e, portanto, também nos deter sobre este aspecto da narrativa (de Saint-Exupéry).

Fundamental, no entanto, é que nos detenhemos aqui sobre outro aspecto que se manifesta na complexidade desta situação, a circular na economia simbólica dos seguintes elementos: o primeiro, o dese-

nho da **cobra engolindo a fera**, “cópia” da gravura do livro, como nos informa o autor; o segundo, o desenho número 1, chapéu/jiboia fechada; o terceiro, o desenho número 2, jiboia aberta com elefante, e, finalmente, as respectivas leituras: a primeira, do olhar das **“pessoas grandes”**, cujo hábito conduz a leitura que decifra imediatamente o primeiro desenho (da cobra engolindo a fera) de acordo com os códigos da representação mimética ocidental, e o desenho número 1, da jiboia fechada, como chapéu; e, finalmente, a intenção do pequeno príncipe, que espera que *se imagine naquilo que se oculta*, o indício da presença de um elefante. Pois é exatamente na distância do percurso da diferença entre estes dois olhares que podemos detectar uma mudança de paradigma sobre a qual discorreremos a seguir.

Antes, no entanto, vamos a Marcel Duchamp.

2. **“Isto não é uma língua”**. Mesmo ao nível da representação, cabe a pergunta: o volume protuberante da massa de gesso adicionada ao desenho da face do próprio Marcel Duchamp, em seu trabalho de 1959 *Com a minha língua na minha bochecha*, ocultará a língua do artista? Por que não uma bala? Ou uma pedra? Certamente não um elefante... a não ser que esculpido em marfim ou madeira, por exemplo.

A referência ao elefante, evidentemente, não é arbitrária: aqui (em Duchamp) como lá (no desenho da jiboia fechada de Saint-Exupéry), estamos em presença de superfícies que indicam presenças que se ocultam, a serem decifradas – ou melhor, interpretadas – pelo receptor de tais imagens.



Fig. 5 - Marcel Duchamp, *Com a minha língua na minha bochecha*, 1959, gesso, lápis, sobre papel montado em madeira, 25 x 15 x 5,1 cm.

Em seu artigo intitulado *Notes on the Index*, que tem a obra de Duchamp como principal referência, Rosalind Krauss (1986) aponta a predominância na arte contemporânea de trabalhos que revelam, quanto à sua natureza sígnica, características fundamentalmente ligadas ao índice, conforme a conceituação da semiótica de Charles Sanders Peirce. Peirce, em sua segunda tricotomia, propõe a divisão dos **signos de acordo com suas “relações (ditas semânticas)”** com seus objetos (COELHO, 1980, p. 58). Sob este aspecto, os signos podem ser divididos em símbolo, ícone e índice.

Ainda segundo Peirce, símbolos são signos que dependem de um consenso sobre a propriedade da ligação do veículo do signo com seu referente, ou seja, aquilo que ele designa, seu *designatum*. Um símbolo, **define Peirce, é “um signo que depende de um hábito nato ou adquirido”** (PEIRCE *apud* SANTAELLA NÖTH, 1999, p. 63). O símbolo **define-se, portanto, por seu “caráter convencional, arbitrário”**. Charles Morris lembra que Peirce “chegou à conclusão de que, no fim, o interpretante² de um símbolo deve residir num hábito e não na reação psicológica imediata que o veículo do signo

evocou ou nas imagens ou emoções presentes” (MORRIS, 1976, p. 52).

Quanto ao ícone, segundo Teixeira Coelho, **este seria “um signo que tem alguma semelhança com o objeto representado”** (COELHO, 1980, p. 58). Na definição original de Peirce, **“um ícone é um signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não”** (PEIRCE *apud* DUBOIS, 1993, p. 63).

Finalmente, Peirce define o índice como sendo **“o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele [;] é um signo que remete ao objeto que denota porque é realmente afetado por esse objeto [; e sua] relação com seu objeto consiste numa correspondência de fato”** (PEIRCE *apud* DUBOIS, 1993, p. 62).

Ora, retornando então à língua na bochecha de Duchamp, vamos ao trecho em que Krauss comenta este trabalho:

Há um trabalho tardio de Duchamp que parece comentar esta relação alterada entre signo e significado, dada a imposição, no âmbito do

trabalho de arte, do índice. *Com minha língua em minha bochecha* (1959) é ainda outro autorretrato. Desta vez não se estende pelas linhas da identidade sexual, mas principalmente pelo *viés semiótico do ícone e do índice* (é meu o grifo). [...]. *Com minha língua em minha bochecha* é obviamente uma referência ao modo da ironia, um trocadilho verbal³ para redirecionar o significado. Mas também pode ser tomado literalmente. Colocar de fato a língua na bochecha é simultaneamente perder a capacidade de fala. E é a ruptura entre imagem e fala, ou, mais especificamente, linguagem, que a arte de Duchamp tanto contempla quanto instiga. (KRAUSS, 1986)

Para Krauss, “o trabalho de Duchamp manifesta um tipo de trauma da significação, situada por ele em dois eventos: o desenvolvimento, no início dos anos 1910, de uma linguagem pictórica abstrata (ou abstratizante); e a ascensão **da fotografia**” (KRAUSS, 1986). Ela sugere que a arte dele envolve uma fuga da primeira e uma análise peculiarmente eficaz da segunda.

O que teria produzido este trauma? Para facilitar o enfrentamento desta questão, vale introduzir aqui mais algumas noções da Semiótica peirceana. De acordo com as definições de Peirce, Morris (1976, p. 13)

explica que a **semiose**, “o processo pelo qual algo funciona como signo”, envolve **três componentes**: “o veículo do signo, o *designatum* e o interpretante”, aos quais poderia se juntar um quarto, o intérprete. Morris observa também que a semiose **compreende “um certo número de relações diáticas”**, podendo-se estudar, “as relações dos signos com os objetos aos quais eles são aplicáveis [...], a *dimensão semântica da semiose* [...]; a relação dos signos com os intérpretes [...], a *dimensão pragmática da semiose* [...]; a relação formal dos signos entre si [...], a *dimensão sintática da semiose*” (p. 17). É importante sublinhar, com Morris, que as três dimensões da semiose estarão sempre presentes em todos os processos semióticos.

Por outro lado, Morris (p. 68) sugere que se evite o termo “significado” nas discussões sobre os signos. Ele argumenta que

a confusão em referência ao “significado de *significado*” repousa, em parte, sobre não distinguir, com suficiente clareza, a dimensão da semiose [sintática, semântica ou pragmática] que está sob consideração [...]. Em alguns casos o “significado” se refere aos “*designata*”, em outros aos “*denotata*”, em outros ao inter-

pretante, em outros ainda ao que o signo implica e, em alguns usos, ao processo da semi-ose como tal e, frequentemente, a sua importância ou ao seu valor. (MORRIS, 1976, p. 69)

Ele atribui a generalização do uso desse termo ao fato de que, nos limites da "linguagem cotidiana não foi necessário denotar com precisão os vários fatores na semi-ose", bastando referir-se "ao processo simplesmente, de maneira vaga" (p. 69).

Entretanto, aqui, será de importância fundamental definir com nitidez o que será denotado por "significado" a cada momento, ou seja, sua posição específica no processo de semi-ose dos trabalhos analisados. Isto por ser exatamente do deslocamento, se não de posição, ao menos de ênfase, de uma acepção da palavra à outra, que tratará a hipótese de passagem de um regime sógnico paradigmático a outro, conforme mencionado, e que formulo a seguir: tanto a arte quanto a literatura ocidentais, em seus processos semióticos, ainda que guardadas suas especificidades, passaram por um processo geral em que ocorrem duas grandes inflexões paradigmáticas, de modo que se pode estabelecer sua divisão em três períodos distintos, a saber; um primeiro em que haveria um predomínio da lógica

do símbolo e ao qual corresponderia uma ênfase na dimensão semântica da semi-ose; um segundo em que predominaria a lógica do ícone e no qual a ênfase se deslocaria para a dimensão sintática da semi-ose; e um terceiro, marcado pela hegemonia da lógica do índice, que privilegiaria os aspectos referentes à dimensão pragmática de sua semi-ose.

Retornemos agora à menção que Krauss faz ao papel fundamental do advento da pintura abstrata na arte do século XX na obra de Duchamp, para situá-lo no quadro geral destas transformações. Vejamos também a possível conexão deste evento com o outro aspecto apontado por Krauss, ou seja, a influência progressiva das características do índice na arte pós-moderna e sua relação com a fotografia. Veremos também como estes dois aspectos encontram-se inapelavelmente imbricados.

Trata-se a esta altura de dado pacificamente aceito que na história da arte ocidental ocorreu um momento na pintura – na órbita do Impressionismo – de desvalorização radical do tema em favor da pura visualidade da imagem pintada. O elemento figurativo, que ocupava até então posição central na pintura, iria progressivamente ceder importância a outras possibi-

lidades de significação – já latentes, evidentemente – por meio das quais aquela buscava afirmar e definir seu campo de autonomia. Parece também ponto pacífico que este movimento ocorreu em função da emulação da fotografia em relação à pintura no que diz respeito aos processos de captação da imagem do real. Sob este aspecto, a trajetória da pintura, após a invenção da fotografia, poderia então ser descrita como um processo de lenta porém inexorável “desindicialização”, por assim dizer, da imagem do real. No curso desse processo, em que foi se tornando mais e mais abstrata e encontrando na própria concretude a carga de realidade necessária e suficiente para se constituir no campo da autonomia pretendida, a pintura, tendencialmente, passava a privilegiar o modo “como” se realizava, em detrimento d’o quê” se representava, isto é, do tema, que tendia, portanto, a perder progressivamente importância e, mesmo que isso não se impusesse de um modo muito evidente em um primeiro momento, a crítica se encarregaria em sucessivas leituras de pôr os pingos nos devidos is. Segundo Georges Bataille:

Malraux admite: Manet suprime a significação do tema. Suprimir o tema, destruí-lo, é preci-

samente o que faz a pintura moderna, mas não se trata exatamente de uma ausência: mais ou menos, cada quadro mantém um tema, um título, mas esse tema, esse título são insignificantes, se reduzem a um *pretexto* da pintura [...] a estranha impressão de uma ausência. (BATAILLE, 1955, p. 48, tradução nossa)

No limite, tanto fazia pintar aspargos ou **fuzilamentos: “antes de tudo, Manet tinha nivelado a imagem do homem ao nível da da rosa ou dos brioches”**. (BATAILLE, 1955, p. 48)

É emblemática a frase de Maurice Denis sobre esse momento **do processo: “um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem”** (DENIS *apud* CHIPP, p. 90). Verificava-se então um deslocamento de ênfase dos aspectos semânticos para os sintáticos na semiose da obra de arte. Grosso modo, este movimento na direção do quadro abstrato, paradigmático do modernismo, iria predominar até meados do século XX, encontrando seu limite – histórico, ao menos – na pintura dos expressionistas-abstratos.

A fotografia, por outro lado, dependera, como também se sabe, da rival – e irmã mais velha, se não mãe – a própria pintura, para constituir sua própria realidade. Realidade que, no entanto, introduzia, com força igualmente paradigmática, o regime sógnico seguinte, definido por aquilo que lhe era essencialmente característico: sua indicialidade fundamental.

Como isto ocorreu? Sabemos que, enquanto signo, a fotografia é antes de tudo índice, podendo ser também ícone e até mesmo símbolo. Peirce lembrava que “as fotografias foram produzidas sob tais circunstâncias que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza” (PEIRCE *apud* SANTAELLA; NÓTH, p. 122). Portanto, a iconicidade da foto, sua semelhança com o referente, deriva diretamente de sua indicialidade, isto é, da “conexão física” que estabelece com ele no momento de sua produção. Daí resultava, no entanto, ainda segundo Peirce, que “a fotografia, como índice que é, nada afirma, apenas diz: ‘lá’. [O índice] se apodera de nossos olhos como se assim fosse e os dirige à força para um objeto particular e ali fica” (p. 122). É esta potência de indicação, tão poderosa quanto maleável, que definirá o modo como, na situação

pós-moderna, uma nova sensibilidade – que chamaremos de pós-histórica – terá sido influenciada de modo paradigmático e inexorável pela invenção da fotografia. Senão vejamos.

O filósofo Vilém Flusser, no *Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente* (1996), apresenta a “dinâmica cultural do Ocidente” como uma alternância entre momentos de hegemonia do texto e outros da imagem como dispositivos de mediação do real, apontando três fases, pré-histórica, histórica e pós-histórica – da história ocidental, marcadas por eventos cruciais, que definiriam as rupturas entre tais períodos. Seriam eles: as primeiras pinturas parietais, os primeiros textos da escrita fonética e a fotografia – com a invenção da imprensa caracterizando uma subdivisão do período histórico que levaria à democratização do acesso aos textos e a consequente exigência da universalização do ensino. Sintetizando ao máximo, a teoria de Flusser define que as primeiras imagens, os primeiros textos e as imagens técnicas – a fotografia sendo a primeira dentre estas – deveriam suas invenções à necessidade de a humanidade representar o real através de dispositivos de mediação, levando à sua compreensão coletiva e

à transmissão desta. Porém, segundo ele, em dados momentos, estes agentes mediadores, em processos recorrentes de *feedbacks* com o real, passariam a confundir-se com ele, tornando-o assim opaco à compreensão originariamente pretendida. Assim, no final da pré-história, um período de idolatria teria levado à invenção dos textos lineares, que por sua vez encontrariam o limite de sua hegemonia paradigmática ao fim de um período de desvio para a textolatria.

Com a textolatria, passava a valer apenas **“o que está escrito”**: os textos eleitos – que se tornam exclusivos e excludentes – passavam a ser adorados, deixando de servir à sua finalidade originária: produzir mediações com o real. Em *O pequeno príncipe*, Saint-Exupéry nos presenteia com alusões poéticas a este momento. Por exemplo, quando o acendedor de lampiões diz ao menino: **“não é para compreender. Regulamento é regulamento”** (p. 52). Qual era o problema? O planeta tinha mudado, mas a fidelidade ao regulamento impedia o acendedor de lampiões de alterar sua rotina: a realidade mudou, o regulamento não muda. Não se trata mais de usar textos para compreender o mundo, mas de obedecer ao que está escrito. Obediência ao escrito:

textolatria. Mais tarde, o pequeno príncipe concluiria de forma acurada e **certeira**: **“os homens não têm imaginação: repetem tudo o que a gente diz”** (p. 66).

A análise teórica de Flusser concorda com a importância do resgate da capacidade imaginativa para a superação dessa crise que conduzia o Ocidente a passos largos para a paralisia de suas formas de mediação cultural. Para ele, tal superação viria no bojo da invenção da fotografia, que configurava um novo deslocamento do texto para a imagem como forma simbólica hegemônica do Ocidente.

Flusser observa que a fotografia, como imagem técnica – a primeira delas –, é **“imagem produzida por aparelhos”** (FLUSSER, 2002, p. 13). Estes **“são produtos da técnica** que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais” (p. 13). Portanto, segundo ele, as imagens técnicas não representam o mundo, elas vão constituir o mundo a partir de sua capacidade de tornar conceitos visíveis. Essa **nova consciência**, **“bidimensional, imaginativa, computadora”** (FLUSSER, 1996, p. 67-

68), que Flusser denomina “consciência pós-histórica emergente”, vai substituir “a consciência histórica, linear e calculadora”. Se esta projetava “as regras da escrita sobre o mundo”, que passava a adquirir “caráter textual”, texto a ser decifrado, a nova consciência “descobriu’ que não há nada no mundo que possa ser decifrado, [...] que ao nascermos fomos projetados num mundo absurdo” e “que é o homem quem projeta significado sobre o mundo.”

Assim, se “os textos históricos são espelhos que captam os signos do mundo para interpretá-los [e, portanto,] o mundo é o seu significado [,] as imagens técnicas são projetores que lançam signos sobre o mundo a fim de dar-lhe sentido”, conseqüentemente, elas “são o significado do mundo”. Trata-se, então, de tornar possível “imaginar (dar sentido a) o abismo absurdo”.

Ocorre aqui uma inversão vetorial na dinâmica de produção da significação: na primeira situação, o significado vem do mundo, é preciso extraí-lo dele, portanto, re-presentar o mundo. Na segunda, percebe-se que não há significado no mundo a não ser o que projetamos nele, torna-se preciso, portanto, por assim dizer, “pro-presentar” (GONZAGA, 2005) o mundo e,

agora, o pensamento conceitual adquire nova função, “serve, não mais para explicar o mundo, mas para dar-lhe sentido”, colaborar “com a nova imaginação na sua tarefa de dar significado ao mundo”. Torna-se “pré-texto” (FLUSSER, 1985, p. 18).⁴

As conseqüências dessa inversão paradigmática são tremendas e, como aponta Flusser, “uma nova antropologia começa a se cristalizar: o homem enquanto doador de sentido a si próprio e ao mundo” (FLUSSER, 1996, p. 68).

Ora, paralela à crise do texto como paradigma cultural, ocorrera outra, em tudo similar: a do símbolo como signo hegemônico e paradigmático dessa cultura. Similar por terem ambas uma origem comum, enraizada no contexto histórico: a desqualificação do texto escrito em sua função de principal mediador do real, derivada do processo paralisante da textolatria, aparece como um aspecto particular dessa crise geral: palavras também são símbolos, signos que, como vimos, dependem de um consenso que, uma vez estabelecido, é preservado por convenções habituais, por meio das “regras do uso”.

Pois não seria a crise do símbolo decorrência direta das transformações políticas,

filosóficas e sociais, sintoma da crise do Verbo como Verdade absoluta, de origem divina? Crise, portanto, da noção de anterioridade da voz do Outro como detentora de verdade única e indiscutível, produtora de ondas verticais de homogeneização das mentalidades, e que, coerentemente, indicaria nova tendência à horizontalização dos testemunhos subjetivos: não mais a norma do Pai, mas a opinião dos iguais? Como dizia René Magritte, **“as palavras são palavras de ordem que nos obrigam a pensar em uma determinada ordem estabelecida anteriormente”** (MAGRITTE *apud* VIRILIO, p. 34). E, para Paul Virilio, **“no Ocidente, a morte de Deus e a morte da arte são indissociáveis”** (VIRILIO, p. 35).

Em seu percurso, o pequeno príncipe encontra vários destes fantasmas do “antigo regime”, por assim dizer, habitantes da lógica parálitica e paralisante da quantificação, descrição e distanciamento do real: um rei sem súditos; um homem de negócios que se dedica inteiramente a contar estrelas acreditando ser isto o bastante para tornar-se proprietário delas; um geógrafo preso a seu gabinete que anseia por exploradores que lhe tragam dados do mundo real.

Ora, se por um lado, a pintura, como meio central da arte moderna, iria concentrar-se nos aspectos sintáticos de seu fazer, caracterizando, com sua pretendida autonomia, um período de **“apresentação”**, em que chegou a preferir ser descrita como **“concreta” em lugar de “abstrata”**, por outro, ao emergir em sua plenitude, a influência do paradigma – indicial – introduzido pela fotografia, iria atrair para a esfera da arte o potencial das alterações do regime sígnico inerente a ela. A imagem fotográfica preencheria então o vácuo criado pela falência da convencionalidade prévia do símbolo, isto é do regime de representação, com a alternativa implícita no novo modo como texto e imagem são levados a interagir, a partir de sua indicialidade característica e fundamental.

Ocorre que, definida a condição pré-textual que a possibilita (o encontro dos conceitos produtivos da física, da química e da história da arte), a imagem fotográfica, em sua indicialidade, apresenta-se em um certo estado que poderíamos definir como sendo de disponibilidade geral, de onde ela afirma **apenas o “ça y est”** (isto é) da frase de Barthes (BARTHES, 1984), disponibilizando-se daí por diante para outros gestos e apropriações que a desloquem para possi-

veis significações futuras. É justamente essa dupla condição que caracteriza o lugar de onde ela passa a funcionar como novo **paradigma, em regime de “propresentação”**. Assim, o paradigma indicial parte da apropriação de uma imagem do real para produzir um deslocamento produtivo alegórico (*alle-egorei*: outra fala), em um modo de funcionamento cuja referência originária é o tipo de ligação que se produz através da distância próxima – ou da proximidade distante – que ocorre entre o real e a fotografia. Segundo a frase de Walter Benjamin, da qual deriva sua teoria da alegoria, **“qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação pode significar absolutamente outra coisa qualquer”** (BENJAMIN *apud* OWENS, 1992, p. 160).

Aqui, parece possível opor ao pré-texto flusseriano outra possibilidade de agenciamento textual à imagem. Este teria como referência a legenda fotográfica, que se ampliaria ao modo de um pós-texto no espaço da arte e da literatura pós-moderna. Assim o título de um trabalho de arte, por exemplo, passa a poder se valer desta possibilidade: se no período, da arte moderna, de vigência na crença da autonomia da obra de arte e de ênfase nos aspectos sintáticos, de organização interna

dos elementos da mesma, o título típico era *Sem título* (a enfatizar justamente a condição de autossuficiência e isolamento relativo de quaisquer fatores externos ao trabalho), com Duchamp, por exemplo, veremos uma alteração radical desta premissa, da qual não faltam exemplos. O uso da imagem literalizada do trocadilho em *Com a minha língua...*, conforme a análise de Rosalind Krauss, é típico deste aspecto: aqui o autor se vale da possibilidade não só de indicar uma perspectiva leitura, mas também de tensionar o espaço alegórico de recepções interpretativas acrescentando novos dados – verbais e ambíguos, entre os dois sentidos da expressão, literal e figurado – a serem agenciados aos visuais para configuração do estado de complexidade das peças no tabuleiro de xadrez do trabalho – e da própria arte. Também a iniciativa do livro ilustrado, seja como autor único para a criação de ambas as realidades textuais, como em *O pequeno príncipe*, ou em parceria, como se tornou usual, podem ser vistos como sintomas desta virada.

“Esta é a caixa. O carneiro está dentro”. Pré-texto ou pós-texto, a aceitação pelo pequeno príncipe da sugestão verbal do aviador leva à outra, a de que o carneiro

que se sugere oculto de fato lá esteja. **“Assim é se lhe parece”**: a nova posição do conceito de verdade, coerente com a proposição de Flusser, define agora o jogo do funcionamento dos dispositivos mediáticos, artísticos e culturais; é preciso a cada momento evocar a inocência do olhar da criança e saber ler criativamente, negociando, inventando e recriando as chaves de produção de novos sentidos.

Se o significado estático, convencional, do símbolo se tornara improdutivo ou, no mínimo, enganoso, como superá-lo de modo a resgatar a possibilidade de produção de mediações pela arte e pela cultura? Com a minha língua na minha bochecha, ou seja, o que eu digo não é para ser tomado literalmente, afinal: “te olharei, mas tu não dirás nada. A linguagem é uma fonte de mal-entendidos” (p. 71).

Arguto, Duchamp demonstra total consciência relativa ao trânsito por este novo ambiente de produção de sentido. Em seus trabalhos, explora a instabilidade semântica do signo, operando corajosamente na abertura alegórica que disponibiliza para o receptor em sua capacidade de ressignificação produtiva. Em **“Tu m”**, por exemplo, deixa aberta a lacuna a ser

preenchida, não só quanto às possibilidades do verbo em questão, como de seus tempos: **“tu me cativas? Tu me cativaste? Tu me abandonas?”** As escolhas ficam por nossa conta, raposas ou aviadores (nunca **“pessoas grandes”, incapazes de tais voos**). Em sua definição do **“coeficiente da arte”**, ele não propõe que **“o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”**? (DUCHAMP *apud* CABANNE, p. 74)

Se, como quer Flusser (2002), a invenção da fotografia inaugura nova era, de resgate da imaginação, marcada pela hegemonia de imagens pós-históricas, a esta altura não parece muito arriscado sugerir que tais figuras de linguagem – cobras fechadas, bochechas, caixas de carneiro – aparecem em seus ambientes operacionais específicos – literatura, artes plásticas – como aparelhos de produção de sentido, caixas-pretas das quais o leitor / observador extrairá o sentido (*outputs*), as significâncias singulares de sua própria leitura. Evidentemente, que ainda condicionadas pelos contextos culturais em que emer-

gem e que definem os limites de mobilidade de cada leitura individual, sob o céu de *Zeitgeists* específicos.

Tudo agora depende desta nova imaginação, **“a capacidade de produzir imagens”**, segundo a definição de Flusser (1996), algo que as **“pessoas grandes” talvez tenham perdido**: *“não sei ver carneiros através de caixas. Acho que envelheci”* (são meus os grifos), diz o aviador.

3. **“Isto não é um carneiro”** (ou melhor: até pode ser, mas está velho, doente).

“Desenha-me um carneiro”. Ele não sabia desenhar um carneiro; seus esforços como desenhista tinham sido frustrados pelas **“pessoas grandes” em embrião, logo** às primeiras tentativas. Mesmo assim, dada a insistência do menino, desenhou. Mas o príncipezinho não gostou do resultado: um era muito velho, o outro parecia doente. Agruras da mímese... Então, sem tempo e sem paciência, o aviador desenha uma caixa: **“Esta é a caixa. O carneiro está dentro”**. Para sua surpresa – e a nossa – vê **“iluminar-se a face” do seu pequeno juiz**: **“era assim mesmo que eu queria!”**.

Ao optar por uma saída fácil, evitando as dificuldades inerentes às exigências da representação mimética, o aviador passara de um paradigma – o da representação – velho, doente – a outro, da prorepresentação. Como no elefante ou na língua de Duchamp, o significado aqui (o carneiro) se ocultava, abrindo espaço para a interpretação do receptor.

É crer para ver: elefantes, línguas, carneiros – ou elefantes voadores, línguas bifidas e carneiros elétricos – emergirão das caixas – da arte, da literatuta – neste processo.

Mas também abandonar em partes as crenças estabelecidas – **“os homens não têm imaginação: repetem tudo o que a gente diz”** (p. 66) – para poder ver como se fosse a primeira vez, afinal, **“só as crianças esmagam o nariz nas vidraças”**.

Notas

¹ Figuras 2, 3 e 4 são ilustrações de *O pequeno príncipe* realizadas por Antoine de Saint-Exupéry.

² Para Peirce, o interpretante é a imagem mental criada pelo signo na mente do intérprete (MORRIS, 1976).

³ Se você diz alguma coisa com a língua na bochecha, você pretende que isso seja entendido como uma pidade, ou seja, o equivalente no Brasil a dizer algo com os dedos cruzados.

⁴ **Flusser explica que “prétextos, prescrições, programas não mais tornam visível o discurso falado, mas transformam em imagem, em som e em ato o conceito pensado”.**

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*, Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. *Manet*. Paris: Skira, 1955.
- CABANNE, Paul. *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COELHO, José Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação, diagrama da teoria dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

MORRIS, Charles. *Fundamentos da Teoria dos Signos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

OWENS, Craig, *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

Artigos

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, Vilém. Prétextos para a Poesia, *Caderno Rioarte*, ano 1, n. 3, 1985.
- FLUSSER, Vilém. Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente. *Caderno Rioarte*, ano 2, n. 5, 1996
- KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1986.

As ruínas do tempo: memória e levantes

The Ruins of Time: Memory and Uprisings

Las ruinas del tiempo: memoria e insurrecciones

*Nathalia Lambert (Universidade Federal Fluminense, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45633>

353

RESUMO: Nosso século é marcado por inúmeras crises e levantes. Uma das marcas dos levantes é a urgência por novos signos e símbolos que deem conta de representar novas narrativas, marcadas pela diferença e pela postura crítica diante do instituído. Nessa seara, o espaço público é palco privilegiado para tal disputa. A derrubada das estátuas reacendeu o debate acerca da memória coletiva. O que está em jogo na construção e na derrubada de monumentos? Os símbolos que estão ali representados ainda fazem sentido? As propostas artísticas de Rosangela Rennó e do coletivo 3Nós3 tocam essa questão e nos guiam na busca por explicitar suas imbricações nos campos da arte e da política. É sobre a perspectiva dos afetos e da análise micropolítica que vai se montando a relação com os símbolos e as narrativas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: monumento; memória; levantes; micropolítica; representação

* Nathalia Lambert é pesquisadora e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1693-4927>. E-mail: nathalialambert@gmail.com.

ABSTRACT: Our century is marked by countless crises and upheavals. One of the hallmarks of the uprisings is the urgency for new signs and symbols that are capable of representing new narratives, marked by difference and by the critical stance towards the instituted. In this area, public space is the privileged stage for such a dispute. The overthrow of the statues rekindled the debate about collective memory. What is at stake in the construction and demolition of monuments? Do the symbols represented there still make sense? The artistic proposals of Rosangela Rennó and the collective 3Nós3 touch on this issue and guide us in the search for making explicit its implications in the fields of art and politics. It is on the perspective of affections and micropolitical analysis that the relationship with contemporary symbols and narratives is being built.

KEYWORDS: monument; memory; uprisings; micropolitics; representation

RESUMEN: Nuestro siglo está marcado por innumerables crisis y insurrecciones. Una de las señas de identidad de insurrecciones es la urgencia de nuevos signos y símbolos que sean capaces de representar nuevas narrativas, marcadas por la diferencia y por la postura crítica hacia lo instituido. En este ámbito, el espacio público es el escenario privilegiado para tal disputa. El derrocamiento de las estatuas reavivó el debate sobre la memoria colectiva. ¿Qué está en juego en la construcción y demolición de monumentos? ¿Los símbolos representados allí todavía tienen sentido? Las propuestas artísticas de Rosangela Rennó y el colectivo 3Nós3 tocan este tema y nos orientan en la búsqueda de hacer explícitas sus implicaciones en los campos del arte y la política. Es desde la perspectiva de los afectos y el análisis micropolítico que se construye la relación con los símbolos y narrativas contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: monumento; memoria; insurrecciones; micropolítica; representación

Recebido: 30/8/2020; Aprovado: 7/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citação recomendada:

LAMBERT, Nathalia. As ruínas do tempo: memória e levantes. *Revista Poiesis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 353-372, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45633>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Nathalia Lambert

As ruínas do tempo: memória e levantes

A rua é um espaço que frequentemente é remontado por ações disruptivas de disputas sociais. Só nos últimos dez anos podemos nos lembrar de algumas reocupações desse espaço, como a da praça Tahrir no Cairo, a da Catalunha em Barcelona e a da praça Baquedano, em Santiago. Apropriadas de maneira que traziam à vista sua dimensão essencialmente pública, as ruas foram palcos privilegiados para reivindicações, denúncias e ações coletivas. No dia 7 de junho deste ano (2020), em uma praça em Bristol, no Reino Unido, a estátua de um famoso traficante de es-

cravos, Edward Colston, foi retirada de seu pedestal por ativistas do movimento "black lives matter"¹ e lançada ao rio. O homenageado ali representado era um dos principais membros da Royal African Company, empresa que no século XVII comercializava mercadorias como ouro e marfim e, principalmente, lucrava com o comércio de africanos escravizados. Na Royal African Corporation, Edward Colston participou de um mercado genocida que tomou cerca de 84 mil africanos de seus países, negociando-os como mercadoria na América. O que soaria absurdo e incompreen-

sível, o fato de ser este o homenageado, imortalizado em seu país, nomeando escolas, hospitais e ruas. O que acontece, no entanto, é que, personalidades como a do “sir” Edward Colston recheiam o hall de homenageados pelas cidades do mundo a fora. Isto porque o que foi convenionado como filantropia, doação para fins públicos de grandes milionários, proprietários e herdeiros, foi muitas vezes realizada com capital oriundo da exploração da mão de obra escrava. A associação entre filantropia e escravidão é recorrente em nossa história e os monumentos acabam por descrever mais acerca do tempo em que foram construídas do que sobre os personagens que homenageiam. A concepção de monumento tem sua raiz, segundo Jacques Le Goff, remetida a *memem*, prefixo grego que designa a noção de memória. A memória é constituinte do monumento, mas o monumento também precisa do sujeito “que teça, a partir dele, seus significados”. (LE GOFF, 1990, p. 485) Segundo o mesmo autor, a ação do tempo sobre a história precisa ser pensada como a ação dos agentes de seu tempo, de maneira que a história está para ser relida, reescrita, desmontada; está para ser demolida como construção e disposta, sem

gessos, em participação com o seu tempo presente, suas narrativas, ações e agentes.

Pensemos no caráter “provisório” das invenções formais; esta transitoriedade é índice das transformações no terreno da história, no qual os eixos das transformações históricas se desdobram uns sobre os outros em um esquema de urgência pelo novo e pela ruptura, o que aparenta ser um reflexo da tentativa de reconstrução de uma representatividade pelos indivíduos e pela sociedade vigente. O gesto de derrubar estátuas acendeu questionamentos variados, opiniões que passavam por críticas à ação, julgada como apagamento da história ou simples depredação do espaço público, até àquelas que pensam a persistência de tais estátuas como uma afronta à sociedade, na qual os ícones representam um passado genocida que deve ser criticado, reavaliado e, com isso, modificados. Derrubar uma estátua é reacender o debate sobre ela. A estátua é revivida, subtraída de sua imobilidade e concreitude; onde antes um bloco de cimento figurativo, muitas vezes invisível ao espaço público, vai emergir uma história, que se faz urgente em ser reapropriada e reconstruída. Esse ressurgimento parte do inda-

gar-se sobre quem são as figuras representadas ali. Porque elas foram consideradas importantes a ponto de serem imortalizadas em monumentos. Qual o projeto de sociedade que elas ilustram? Qual o pacto civilizatório que está subscrito a esse monumento? O monumento como índice do passado deve ser relido no presente. A história é contada a partir do tempo presente.

A substituição ou derrubada de uma estátua não vai apagar sua história; no entanto, se apropriar de sua narrativa enquanto sociedade é também fazer história. O fazer da história através da iconoclastia fez parte de diversos momentos das civilizações, por exemplo, a queda da Bastilha durante a revolução francesa, permeada de incêndios, destruições, derrubada da estátua do monarca, fatos que compõem a cena e perduram na história enquanto partes fundamentais da narrativa. A história da destruição é também história. Segundo a historiadora Keila Grinberg, a História é o método científico de análise e interpretação do que passou, das transformações em narrativas e, com isso, propõe interpretações. As estátuas, como exemplo, vão se remeter ao momento do qual o

homenageado fez parte, ao momento de construção do monumento e, por último, ao tempo presente. Nesse caso, o monumento está em interação e diálogo com a sociedade atual. Se nesse presente a imagem se torna anacrônica, precisamos questioná-la e adequá-la ao nosso próprio tempo. Neste sentido, a história está sendo feita não destruída, já que o gesto de a arrancar ou de nela intervir pode sacudir os restos de um passado que ainda ecoa. (Fig. 1)

Contudo, observamos na história recente outro exemplo de destruição de monumentos que parece importante tensionar: o caso das estátuas dos Budas de Bamiyan, implodidas no Afeganistão pelo grupo fundamentalista islâmico do talibã. As gigantes esculturas de arenito foram construídas entre os séculos IV e V, quando a região afegã era um local sagrado para o Budismo. No momento em que os talibãs assumiram o poder político e militar da região, no final dos anos 90 do século XX, qualquer traço de cultura, economia ou religião que não a talibã foi sendo destruído. Toda cultura, arte, religião e as demais temáticas ligadas às liberdades individuais eram proibidas pelo regime.



Fig. 1 - Manifestantes jogam estátua do traficante de escravos Edward Colston no porto de Bristol, durante manifestação Black Lives Matter, em Bristol, na Inglaterra. (Fotografia: Ben Birchall/PA via Associated Press, 7/6/2020)

As estátuas dos Budas eram sacramentadas como patrimônio da humanidade pela Unesco. Diferente das estátuas dos escravocratas que foram retiradas por forças sociais presentes naquela sociedade, as do Budas foram dinamitadas a mando do poder vigente e não simbolizavam diretamente nenhuma tensão ao grupo talibã. É narrado que o líder talibã Mullah Mohammed Omar, quando ordenou a destruição, disse: são só pedras. O que parece reforçar a tese de que o símbolo de buda e seu significado enquanto monumento não ressoavam ou causavam atualização da memória talibã. Some-se a isso o fato de que o Budismo não é religião oficial no Afeganistão e as estátuas eram tidas como um potencial fonte de renda, via turismo, pela população da cidade.

Por outro lado, um monumento que homenageia um comerciante de escravos simboliza exatamente certa narrativa que está vigente em nossa sociedade, e que forja muitas de suas bases formadoras. Tais monumentos são símbolos prontamente decodificáveis pela comunidade na qual eles se inserem, que facilmente traduzem sua significação. Quando a comunidade investe contra tais monumentos,

está investindo contra os discursos e os sujeitos que os ergueram e os consolidaram. Os ecos da escravidão estão presentes em nossa cultura, estando atrelados a todos os discursos que nos constroem e estão, de fato, vivos. Segundo Jacques Le Goff: **“A memória, onde cresce a história,** que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. (LE GOFF, 1990, p. 411) O que o regime talibã propõe é uma não existência de uma memória coletiva, é uma única narrativa que partiria de antemão da negação de qualquer possibilidade de liberdade distintiva.

A instalação *Good Apple / Bad Apple*, um documento monumento (2019) de Rosângela Rennó, se compõe de diversas fotografias de estátuas de Vladimir Lênin. As imagens, fotografias de diferentes tempos, se dividem basicamente em registros das estátuas ainda expostas e daqueles em que estátuas estão sendo destruídas ou retiradas de seus pedestais. As fotografias recolhidas em diversos sites da internet foram selecionadas, organizadas e receberam molduras, legendas e intervenções da

artista, antes de serem dispostas de certa maneira no ambiente da instalação². No período da existência da ex-URSS (entre 1922 e 1991), inúmeros monumentos em homenagem a Lênin foram espalhados por todo o espaço público do vasto território que compunham a URSS. Na organização das fotografias, Rennó vai marcar com o símbolo de *Bad Apple* as estátuas que foram destruídas ou retiradas dos pedestais, e com o símbolo de *Good Apple* aquelas que permanecem, ou por terem sido esquecidas ou por estarem expostas em países que ainda mantém alguma afinidade com o sistema comunista e com a figura de Lênin. As fotografias são ferramentas das quais a artista se apropria e reconfigura para tensionar questões como a da relação entre memória e esquecimento. Uma espécie de arqueologia do monumento que deixa evidenciar a relação do simbólico com o político, aludindo também a uma certa ação da memória que seleciona e tenta apagar determinados símbolos, o que pode se associar a uma tentativa de afirmação dos indivíduos e das sociedades presentes em resposta ao passado. Isso nos faz pensar sobre os eixos de poder que incidem sobre a permanência de determinados símbolos ou sobre sua aniqui-

lação. Existiria a possibilidade de apagamento de um signo como este monumental? No mundo contemporâneo, o que percebemos é uma permanência das imagens, compartilhadas em profusão nos meios digitais, o que, mesmo ante sua destruição, tem a permanência garantida pelo ambiente digital. A relação entre monumento e documento ganha um ar de aparente imaterialidade ou, antes, de outra materialidade, outra significação. (Fig. 2)

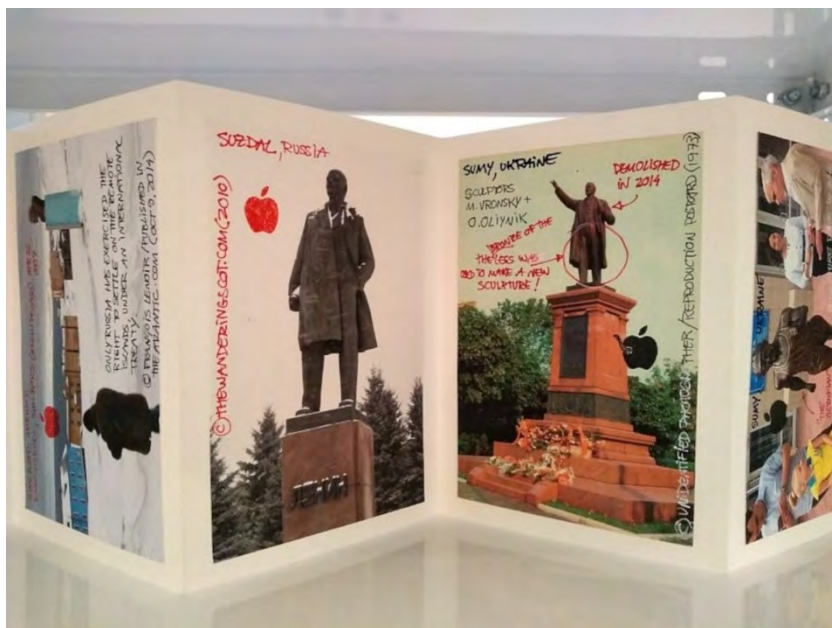


Fig. 2 - Rosângela Rennó, *Good Apples / Bad Apples*. Fotografia da instalação em MUNTREF, Hotel dos Imigrantes. (Fotografia Alejandra Villasmil. Buenos Aires, Argentina. 2019.)

Outro trabalho que nos remete ao debate acerca dos monumentos públicos é a ação do coletivo 3nós3, o *Ensacamento*. O coletivo, formado na cidade de São Paulo no final dos anos 1970 pelos artistas Hudinilson Júnior, Rafael França e Mario Ramiro, ficou bastante conhecido por sua ação de intervenção pública, em vinte e sete estátuas na capital paulista em 1979. A ação *Ensacamento* consistia em cobrir com sacos pretos, como os de lixo, diversos monumentos espalhados pela cidade, em alusão à prática de tortura comum ao regime ditatorial. A prática consistia em cobrir a cabeça dos presos políticos para que, além de não verem seus algozes, sofressem a dificuldade de respirar. O percurso adotado foi previamente demarcado em um mapa da cidade. A proposta invocou a atenção dos transeuntes que passavam cotidianamente pelas estátuas sem sequer notar a existência das esculturas e muito menos sabiam a quem elas se remetiam. Sobre a interferência na cidade, diz Mario Ramiro: **“Além de sua presença física na malha urbana, as intervenções passaram a existir também como intervenções nos meios de comunicação”**.

O grupo, afora a intervenção, tratou de produzir uma matéria jornalística sobre o acontecimento, além de contactar anonimamente outros veículos de imprensa. A ação, mesmo que efêmera, passível de ser rapidamente desfeita, ganhava propagação midiática de forma que forçava uma inserção nos meios de circulação oficial. A ação ganhava outras camadas e trouxe à tona debates acerca da ocupação do espaço público e o direito a essa ocupação. A cidade mais uma vez como palco, marcando seu lugar privilegiado no que tange às questões de visibilidade, de transitoriedade e de transformações. As estátuas e esculturas, enquanto obras presentes neste espaço, hesitam entre a permanência e o desaparecimento. A memória coletiva está sempre em disputa ativa na possibilidade de ressignificação desses monumentos. A ação *Ensacamento* se insere como proposta de atualização dos traços da memória, já que vai ressaltar um determinado momento histórico e político através de um ato que se apresenta entre performance e ato político, entre arte e vida. (Fig. 3)



Fig. 3 - Coletivo 3nós3, *Ensacamento*, São Paulo, Brasil, 1979.
(Fotografia da intervenção: Acervo Mario Ramiro)

Em ambos os cenários apresentados aqui, os ecos da memória se reorientam na busca por novos signos e significados. Ações que se orientam pela memória no sentido de atualizá-la e reposicioná-la em sua relação com o tempo presente. Sentidos que lutam por emergir na falência de significados caducos. Nota-se que esse movimento de reordenação é um movimento tanto na esfera individual quanto na esfera do coletivo, do corpo social, de maneira que ao nos debruçarmos sobre crises e sobre os grandes distúrbios globais a partir da ótica dos eventos radicais que atravessam a história, percebemos que estes colocam em suspensão a realidade e podem unir com entusiasmo milhares de pessoas. Em muitos casos, um movimento espontâneo, horizontal, tentando recriar espaços, discursos e gestos, que pode tomar as ruas, as cidades, e os meios de comunicação. Na publicação intitulada *Levantes* (2017), Didi-Hüberman vai remontar, através de textos e imagens, situações de levantes na história da humanidade. Uma arqueologia das imagens que toma a história não como dado fixo, como um saber inerte ou uma simples descrição, de modo que o passado é mais um tema de memórias individuais e sociais do que um fato de caráter imutável.

Dito isso, para desmontar a continuidade das coisas propostas por certa construção epistêmica, Didi-Hüberman propõe a alternativa de assumir a **"montagem"** e o **"anacronismo"** como métodos. Não vivemos em uma civilização da pura imagem, vivemos em uma civilização dos chavões. Portanto, a tarefa que se nos impõe é a de apurar o olhar às imagens ou a de criar imagens que desconstruam estes chavões. O percurso assumido dos *Levantes* passa por colocar as imagens em relação entre si através de um recurso contínuo à ideia da montagem. Pôr em relação as imagens, já que elas não falam de forma isolada. Examinar as imagens, para Didi-Hüberman, é como andar sobre ruínas da história do mundo, de imagens sobre imagens **ou "criar a história com os próprios detritos da história", como disse Benjamin.**

Refletindo sobre o que está envolvido no ato de sobrelevar-se, observa-se que ele se remete primordialmente à esfera dos desejos, essa que é incessantemente alimentada por nossas memórias, projetando-se em novas e reinventadas formas. Levantar-se é pôr as formas em movimento. Além disso, a força da ação e do gesto do levante teria potência de ultrapassar o

“eu” e tomar uma multidão inteira. Antonio Negri, no artigo que compõe o livro intitulado *O acontecimento “levante”*, analisa as ocasiões que precedem os gestos de levantes, distinguindo e relacionando o que ele vai chamar de pausa/intervalo e interrupção/ruptura, a passagem da inércia indiferente ao impulso coletivo de levantar-se. Fazendo a analogia com o exercício esportivo do levantamento de peso, Negri quer ressaltar o momento de pausa entre o movimento de retirar o peso do chão e o de erguê-lo ao alto. Um intervalo de duração muito breve em que não se tem mais o intervalo da escolha. Da inércia para o impulso, do impulso para ação.

A ação do levante é plural, e seu acontecimento coletivo. Todo coletivo se constitui de indivíduos e do levante de uma quantidade de singularidades, mas o coletivo “verdadeiro” está na passagem que transforma o peso e a “insustentabilidade” da vida na decisão do levantar, no esforço e na alegria desse ato. O levante é sempre uma aventura coletiva, uma palavra que não existe individualizada. (2017, p. 39)

Trilhando uma arqueologia social das manifestações políticas europeias, Negri observa uma matriz antropológica que remete aos funerais com seus grandes cortejos. Observando imagens e relatos dos grandes funerais dos séculos progressos, como o de Dorotéia na Espanha em 1936, o autor identifica o ato de manifestar-se com a transformação de uma perda, do luto, em desejo de sobrelevar-se, um gesto de sublimação, indicando seu contato com camadas mais profundas da memória e do inconsciente. Em uma manifestação nada está decidido antecipadamente, tudo está em suspenso, esperando os próximos acontecimentos. É o desejo que move a **ação**. “Quando o indivíduo se manifesta, ele quer tomar uma bastilha”, diz Didi-Huberman citando o escritor Paul Nizan, que em seu livro *A conspiração*, descreve um funeral francês do início do século XX que acabou por se tornar uma manifestação política. Manifestar teria como ensejo esse reencontro com o desejo, reencontro que transforma a imobilidade em movimento, que transforma a paralisia pelo medo em transgressão soberana. O funeral de George Floyd em Mineápolis, nos Estados Unidos, em junho deste ano, congregou milhares de pessoas e se propagou

como uma onda em manifestações por todo mundo. Floyd foi assassinado por um policial em uma abordagem na saída de uma loja. Sem provas ou suspeitas cabíveis, foi brutalmente asfixiado no meio da rua, aos olhos de outros policiais e de passantes desavisados. A violência durou mais de 8 minutos, foi filmada e a imagem circulou em profusão pela internet. O movimento *black lives matter*, vidas negras importam!, apoiado por grande parte da opinião pública, tomou voz diante da barbárie do Estado, exigindo justiça e narrando a violência que a população negra sofre sistematicamente por parte da polícia e do Estado. O velório, que durou vários dias, espalhou-se pelas ruas, tornando-se uma grande onda de manifestações, ressoando em confrontos com a polícia e com insurgências perante os edifícios e monumentos símbolos do Estado racista.

As forças políticas vigentes buscam sempre deslegitimar as manifestações por confrontarem a norma e o pacto social instituído. As insurgências investem no espaço visível como uma recusa da representatividade que está em vigor. No entanto, o manifestar-se não se configura prontamente em uma adoção de outra re-

presentação, mas primeiramente em uma forma de expressão, que chega como uma imaginação coletiva, quando os signos e símbolos que ocupam o cenário comum não ecoam mais em seus sujeitos, quando os significados dos monumentos, das imagens, das narrativas deixam de ter valor. Os manifestantes, para se expressarem, vão reinventar gestos, músicas, palavras de ordem, imagens. Se fará imperioso preencher o espaço com outra aparência. Os braços se erguem, as bocas se abrem, as línguas se liberam colocando todo o mundo social de ponta cabeça. O que se faz expressivo em um levante é, em certa medida, o que vai congrega as diversas dimensões que o povoam. No entanto, esta poética do levante não está distante da ação; pelo contrário, segundo Didi-Hübscher, **haveria uma "inteligência particular** – atenta à forma – inerente aos livros de resistência ou de levantes" (2017, p. 50), até que as próprias paredes tomem a palavra e ilustrem o espaço público.

De Victor Hugo a Eisenstein e além, os levantes serão frequentemente comparados a turbilhões e a grandes ondas que arrebatam [...] O levante se faz, de início, com o exercício da imaginação [...] E quando nos levantamos di-

ante de um desastre real, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossíveis os nossos movimentos, opomos a eles a resistência de forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja forças psíquicas de desencadeamento e de reaberturas de possibilidades. (DIDI-HÜBERMAN, 2017, p. 95)

Antecederia e subjazeria aos turbilhões uma imaginação poética que os concebe e que arquiteta suas formas, evidenciando nas manifestações coletivas além de seu caráter político, elementos estéticos e que ambos aspectos possuem equivalentes potências para criar rupturas no espaço em que se inserem. Essa ruptura em potência é examinada como resistência de forças **que são “antes de tudo desejos e imaginações”**. Forças que inauguram outras possibilidades para o real, como em povos mais oprimidos, cuja trama de uma potência poética pode já significar um levante em certas situações. Levantes que liberam a imaginação em uma maquinação de resistência e construção por parte da memória, quando o poder político está fora do alcance e não é nem mesmo desejado, como é o caso de certas manifestações de cantos e danças.

O desejo, em sua própria urgência, opera os levantes. Ele nos constitui e, enquanto força, restitui-nos a mobilidade. Didi-Hüberman apontou a ligação desse desejo que irrompe em levantes no gesto de **desobedecer: “desobedecer é tão antigo e tão urgente quanto desejar”**. (2017, p. 95) Romper a ordem quando ela não faz mais sentido ou reproduz esquemas falidos de vida é inerente ao ser humano e essas rupturas se manifestam tanto com relação à política e à estrutura social, quanto em relação aos paradigmas da cultura e da arte. Como, segundo o autor, ocorreu com os levantes de maio de 1968 em Paris, uma catarse coletiva que povoou as ruas de operários, intelectuais, estudantes e artistas. Os jovens franceses buscaram retomar a cidade que durante muito tempo representou um espaço de liberdade e que, naqueles anos, tinha se modificado drasticamente pela apropriação do capital na forma de indústrias, marcas e publicidade.

A proposta de analisar os levantes históricos, também sob a perspectiva dos desejos e das subjetividades relacionadas, põe em jogo a esfera da micropolítica. A micropolítica, como proposta por Felix Guat-

tari e por Suely Rolnik, surge para dar **conta das “ambiências que escaparam dos modos de análise da subjetivação dominante”** e, por dar conta de esferas concernentes à vida privada, foram tradicionalmente excluídos da ação reflexiva. A esfera que a análise micropolítica resgata é aquela que trata de temas como desejo, sexualidade, família, afetos, corpo, cuidado, enfim, de tudo que é íntimo e que, por isso mesmo, precisa ser valorado. A esfera da macropolítica, por outro lado, sugere uma acepção mais ampla e generalista no campo da política, vai tratar das ações do Estado, do capital em seus agenciamentos e direções, em um âmbito coletivo e impessoal.

Para Rolnik, não é necessário aguardar **uma “grande revolução para implicar-nos numa multiplicidade heterogênea de processos micropolíticos revolucionários.”** (ROLNIK, 2018, p. 18) Os afetos ditos subjetivos estão em jogo na disputa de campo da política. Todo processo de levantes, de revoluções estaria operando uma mudança nas estruturas ditas pela micropolítica. Nessa esteira, a pensadora anota que, por exemplo, a ausência de representatividade partidária é índice de

uma mudança necessária de reivindicações e de estratégias que propicia a criação de novos territórios, povoados por novos desejos e experiências, no que ela chama de um deslocamento das políticas de subjetivação dominante. É apenas quando se leva em consideração as urgências da esfera da micropolítica que a esfera pública da macropolítica pode ser de fato enfrentada. Iluminando essa esfera, fica ainda mais nítido compreender a legitimidade do movimento em questionar monumentos, quando estes ferem e disputam com a identidade de grande parte da população mundial, o que se torna mais relevante do que manter intacta uma história de assassinato e de exploração. Por conseguinte, não descartaríamos a importância da luta pela resistência no âmbito do Estado, da macropolítica, cujo objetivo último pode ser considerado a conquista da real democracia. Tal conquista ultrapassaria a política, se expandindo para esfera da cultura, da economia e das relações sociais em geral. A resistência passa por nos deslocarmos de certa micropolítica dominante, aquela relativa ao inconsciente colonial-capitalístico que, segundo ela, comanda o sujeito moderno ocidental encarnado em nós enquanto in-

divíduos e sociedade. De fato, trata-se de uma nova maneira de pensar e agir no mundo, situando os problemas e a atuação crítica a partir desses mesmos problemas, potencializando uma nova concepção de política que não descarta relações simbólicas. A autora diz que o novo ativismo, que vemos emergir no mundo e no país, parte precisamente desse deslocamento das políticas de subjetivação dominante. Dele múltiplas formas de ação micropolíticas são inventadas em sentido ativo. Uma ambiência tão múltipla e diversa que fala de aspectos das vidas cotidianas, de modo que nenhuma micropolítica pode ser definida em seu estado puro, coeso e universal. Estaríamos constantemente oscilando entre várias e o que fará a diferença é a maneira como nos dispomos a combater as tendências reativas que existem nos diferentes cotidianos de nossas vidas e em cada um de nós, em nossas relações e ações. É esse novo ativismo que conclama Suely Rolnik que, mesmo em diálogo com as insurreições das esferas da macropolítica, remete-se a uma inerente força vital:

Não restringe o foco de sua luta a uma ampliação de igualdade de direitos – insurgência macropolítica – pois expande micropoliticamente para a afirmação de outro direito que engloba todos os demais: o direito de existir ou mais precisamente o direito à vida em sua essência de potência criadora. (ROLNIK, 2018, p. 24)

O direito à vida se impõe e vai derrubar monumentos que simbolizam a morte. E o que está em jogo aí é ideia de que o real se constitui de um jogo de forças e não de uma verdade estabelecida, imóvel, estática e inabalável, o que vai nos permitir pensá-lo como uma construção de narrativas que foram construídas em consonância a uma subjetividade soberana; o enfrentamento com novas subjetividades insurgentes é sempre eminente e faz parte do movimento vital. Por essa perspectiva, seria a força do desejo, das afecções que atuaria nos movimentos de insurreição, quando o desejo vai conquistando a possibilidade de dizer, ativando essa possibilidade e desconstruindo a narrativa pela qual o indivíduo estava estruturado e reduzido ao sujeito. É o coletivo em unísono que, congregando desejos, toma as ruas e clama por rupturas. O que vemos é

uma intervenção política na cultura, porque desmancha a base subjetiva do regime capitalista e a da subjetividade que acompanha esse regime.

Uma estátua que desaba é uma sociedade que desaba, e os fundamentos que a erigiram estão ruindo. A memória e os valores que ela representa estão sendo revistos. Eles versavam sobre poder dominante, sobre equívocos e violências. E o que está em pauta é o direito de existir a quem foi tradicionalmente negado esse direito. Os monumentos públicos estampam esse passado que foi negado, negada a vida a povos que agora desmobilizam estátuas. O espaço público é o palco de tal ruptura por ser o espaço de disputa por visibilidade, um espaço não hegemônico. Na perspectiva do tempo histórico, observamos um movimento constante de construção e de desconstrução de símbolos e significados, o que repercute em todas as esferas da vida. O que se entende como esgotamento parece ter alguma similaridade com outros momentos históricos e, de maneira análoga, podem ser percebidos como um estado de virada. Mas, o que de fato se esgotou? É evidente que algo se destampou e agora, mais do que nunca, é preciso

trilhar o caminho, que mesmo sendo o da ruptura, já possui algum esboço. Encarar as ruínas pode ser o primeiro passo, enquanto ignorá-las seria construir, sobre o arcabouço falido, futuras ruínas. Existem indícios de que outra subjetividade política e coletiva esteja nascendo e, mesmo que ainda nos faltem categorias e parâmetros para dar conta dessa nova multiplicidade, ela é sintomática e se manifesta no clamor por outros movimentos e gestos, por novas narrativas e sentidos.

Notas

¹ *Black lives matter* (vidas negras importam) é um movimento surgido nos Estados Unidos em 2013. Segundo uma de suas fundadoras, Patrisse Cullors, o movimento é uma resposta por amor pelas pessoas negras à forma sistematicamente excludente que o sistema e a sociedade vigente tratam as pessoas negras há séculos. Entrevista concedida ao canal de imprensa alemã DW em 21/7/2020. O movimento começou com uma *hashtag* #blacklivesmatter e se tornou um *slogan* nas ruas, em evidência nos últimos meses pelo covarde assassinato de George Floyd.

² Em exposição, a obra foi disposta de duas formas distintas. No primeiro formato, as imagens foram dispostas emolduradas em três cores - preta, branca e vermelha, respectivamente, referenciando-se às estátuas derrubadas, e às que estão em exibição. Na trama, as fotografias aparecem ainda em colunas organizadas alfabeticamente, onde cada letra vai corresponder à cidade do monumento e, em cada coluna, é possível observar estátuas que existem ou existiram nas referidas cidades. No segundo formato, as fotografias foram encadeadas em uma espécie de álbum sanfonado, como aqueles postais vendidos como *souvenirs* em lugares históricos ou em museus.

Referências

DELEUZE, Giles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Giles. *O que é o ato de criação. Palestra de 1987*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Arte e Cultura Brasileiras. *Rosângela Rennó* (verbo). São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10376/rosangela-renno>. Acesso em 19/8/2020.

GRINBERG, Keila. Isto não é uma estátua. In: *Conversas de historiadoras*, 2020. Disponível em <https://conversadehistoria-doras.com/2020/06/21/isto-nao-e-uma-estatu>. Acesso em 15/8/2020.

HUBERMAN, Didi. *Levantes*. Trad. Edgard de Assis Carvalho; Eric R.R. Heneault; Jorge Bastos; Mariza Perassi Bosco: São Paulo: Sesc, 2017.

LE GOFF, Jacques, *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely e GUATTARI, Félix. *Cartografia dos desejos*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1986.

Texto-Livro, Texto-Filme: Aparições de Macunaíma inspiradas na poética de Mário de Andrade

Text-Book, Text-Film: Macunaíma's Appearances
Inspired by Mário de Andrade's Poetics

Texto-Libro, Texto-Película: Las apariciones de Macunaíma
inspiradas en la poética de Mário de Andrade

*Luciano Tasso Filho**, *Aparecido José Cirillo***, *Stela Maris Sanmartin**** (Brasil)

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45639>

373

RESUMO: Em 1928, o escritor Mario de Andrade apresentava à conservadora sociedade brasileira as páginas de Macunaíma, um herói sem nenhum caráter. Quatro décadas depois, Joaquim Pedro de Andrade levava às telas o filme Macunaíma, inspirado no livro. Duas aparições criativas sobre o mesmo personagem em diferentes linguagens, que se tornaram símbolos de movimentos artísticos: o Modernismo e o Cinema Novo. Este trabalho propõe analisar as tensões intersemióticas criadas a partir de signos escritos que identificam o herói Macunaíma e sua transposição para a mídia audiovisual, levando em conta os limites de cada suporte e as influências sócio-políticas de cada época.

PALAVRAS-CHAVE: Macunaíma; intersemiótica; Mário de Andrade; Joaquim Pedro de Andrade; texto-filme

* Luciano Tasso Filho é mestrando do PPG em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1796-0481>. E-mail: lucianotasso@ltasso.com.br.

** Aparecido José Cirillo é doutor com pós-doutorado realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor do Centro de Artes da UFES. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>. E-mail: josecirillo@hotmail.com.

*** Stela Maris Sanmartin é doutora em Educação pela USP e professora do Centro de Artes UFES. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7276-0584>. E-mail: stelasanmartin@yahoo.com.br.

ABSTRACT: In 1928, writer Mario de Andrade presented to the conservative Brazilian society the pages of *Macunaíma*. Four decades later, film director Joaquim Pedro de Andrade, inspired on the book, brought *Macunaíma* to the film screens. Two creative appearances about the same character, in different languages, which have become symbols of **artistic movements: "Modernismo" and "Cinema Novo"**. This work aims to analyze the intersemiotic tensions created from the written signs that identify the hero *Macunaíma*, and its transposition to the audiovisual media, taking into account the limits of each medium and how social and political context influenced these artists.

KEYWORDS: *Macunaíma*; intersemiotic; Mário de Andrade; Joaquim Pedro de Andrade; text-film

RESUMEN: En 1928, el escritor Mario de Andrade presentó a la sociedad brasileña conservadora las páginas de *Macunaíma*. Cuatro décadas después, el director de cine Joaquim Pedro de Andrade llevó a la pantalla la película *Macunaíma*, basada en el libro. Dos apariciones creativas sobre un mismo personaje en diferentes lenguajes, que se han convertido en **símbolos de los movimientos artísticos: el "Modernismo" y el "Cinema Novo"**. Este trabajo se propone analizar las tensiones intersemióticas creadas a partir de signos escritos que identifican al héroe *Macunaíma*, y su transposición al medio audiovisual, teniendo en cuenta los límites de cada medio y las influencias del contexto sociopolítico.

PALABRAS CLAVE: *Macunaíma*; intersemiótica; Mário de Andrade; Joaquim Pedro de Andrade; texto-película

Recebido: 30/8/2020; Aprovado: 7/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citação recomendada:

TASSO FILHO, Luciano; CIRILLO, Aparecido José; SANMARTIN, Stela Maris. Texto-Livro, Texto-Filme: Aparições de *Macunaíma* inspiradas na poética de Mário de Andrade. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 373-390, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45639>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 L Tasso Filho, A J Cirillo, S M Sanmartin

Texto-Livro, Texto-Filme: Aparições de Macunaíma inspiradas na poética de Mário de Andrade

Autor-texto

Mário Raul Morais de Andrade (1893-1945) tinha uma paixão visceral pelo seu país. Intelectual múltiplo, professor de música, escritor e poeta, compilador de lendas, melodias, mitos e contos populares, **este modernista “de primeira hora”**¹ tinha na palavra escrita sua interlocução com o mundo. Correspondente assíduo, produziu cartas de valor inestimável que ainda hoje são publicadas em livros, dentre elas as que trocava com o folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), por quem não escondia seu apreço. A ele, dirigia-se por **“Cascudinho”** e para ele, revelava sua voracidade quanto à cultura brasileira:

Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento! Ah, se eu pudesse nem carecia você me convidar, já faz tempo que tinha ido pra essas bandas do Norte visitar vocês e o Norte. Por enquanto é uma pressa tal de sentimentos em mim que não separo e nem seleciono. (MORAES, 2010, p. 47)

Em 1927, aos 34 anos de idade, intencionalmente a saciar seu apetite por tudo o que pudesse configurar a alma nacional, realizou uma viagem **“do Rio de Janeiro até a Bolívia e o Peru**, navegando por toda a costa brasileira até Belém e depois por

rios da região, entre eles, Amazonas, Negro, Solimões e Madeira”. (LOPEZ; FIGUEIREDO, 2015, p. 11) Levava na bagagem, as inspirações colhidas no livro *Mitos e Lendas dos Índios Taulipangue e Arekunaá*, escrito pelo explorador etnólogo Theodor Koch-Grünberg, no qual, provavelmente pela primeira vez, o paulistano da rua Aurora teve contato com o semideus Makunaíma.

Para a maioria desses povos, Makunaima apresenta-se como um ser factual, pois o consideram como um representante de Deus na terra que se caracteriza como sendo um herói tribal ou um semideus, conforme relatado por Koch-Grünberg: “Makunaima é, como todos os heróis tribais, o grande transformador. Transforma pessoas e animais em pedras [...]. Ele fez [...] todos os animais de caça, bem como os peixes. Após o incêndio universal que destrói a humanidade, cria novos homens”. (BARRETO, 2014, p. 26)

Mário de Andrade meteu a cara na mata virgem, olhou para dentro do Brasil e batizou sua erudição nas águas místicas do Amazonas. Uíaras, Curupiras, Matintas, Piaimãs tomaram forma na fumaça das fogueiras que iluminavam as noites das

aldeias e em suas veias corriam as vozes dos índios nativos ecoando gerações imemorais. Dali, o bico de pena do escritor se encarregaria de transcrevê-las para o caderno de anotações, compilando toda a cosmogonia que, em poucos dias de elaboração, seria apresentada à sociedade literária em vestes textuais.

Autoproclamada rapsódia, a partir da edição de 1937, a obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* eleva-se ao patamar das Odisséias, Héracléias e Argonáuticas; aventuras que, ao longo de gerações, coligiram narrativas de grandes feitos, eventos marcantes e cataclismos naturais que costurados pela linha da fantasia contribuíram para a formação do tecido mental pelo qual homens comuns imaginavam, situavam e pensavam o divino. Saborosas histórias reverberadas nas melódicas vozes dos poetas transitavam pelas comunidades compondo o *ethos* de uma distante Grécia:

É na poesia e pela poesia que se exprimem [essas narrativas] e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto

da Hélade uma cultura comum – especialmente no que concerne às representações religiosas, quer se trate dos deuses propriamente ditos, quer dos demônios, dos heróis ou dos mortos. (VERNANT, 2009, p. 16)

Entretanto, saído das matas tropicais, *Macunaíma*, um herói sem nenhum caráter estaria longe de representar o passado edificante, capaz de justificar a nobreza ascendente da conservadora oligarquia cafeeira que ditava aos rumos da política brasileira. Preguiçoso, mentiroso e declaradamente abjeto ao “trabalho que dignifica o homem”; seu semideus dava um reflexo nada agradável para Narcisos incapazes de aceitar sua realidade com franqueza. “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional” (ANDRADE, 2019, p. 185), diria o autor em seu primeiro prefácio do livro. Não seria então o “filho do medo da noite” um instrumento revolucionário capaz de afinar esta tragédia ancestral sob um novo diapasão? A correspondência com Carlos Drummond de Andrade nos revela seus sentimentos:

O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica

de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização (ANDRADE, 2015, p. 24)

O personagem Macunaíma encerra este desejo como um *avatar* encarnado em palavras de forte expressividade musical. Reproduzindo a oralidade do nativo, confronta o português castiço para o arripio das sensibilidades parnasianas vigentes à época: “Um médico fez um discurso pedindo para escrever com muita elegância a fala portuguesa e Exu não consentiu” (ANDRADE, 2019, p. 73). No livro, realidade se mistura com fantasia, relatos de costumes locais e estrangeiros abraçam personalidades conhecidas, e as múltiplas religiões, desde o sul até o norte do país, submetem-se à magia e aos mistérios da natureza pulsante, em busca da essência ancestral do brasileiro.

Sob a batuta do professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

(LOPEZ; FIGUEIREDO, 2015, p. 19), a obra intimidaria por sua inventividade. Despreocupado com o encadeamento lógico da narrativa, o autor apropria-se de recursos musicais, acelera ou reduz o ritmo de leitura e interpola, aparentemente de forma casual, suas infundáveis anotações agrupando as palavras para causar um efeito sonoro:

Então Macunaíma sentou numa barranca do rio e batendo com os pés n'água espantou os mosquitos. E eram muitos mosquitos piuns maruins arurus tatuquiras muriçocas meruanhas marigüis borrachudos varejas, toda essa mosquitada. (ANDRADE, 2019, p. 70)

Desta forma, fauna e flora, modinhas, canções de roda, provérbios, frases feitas, frases rimadas e outras lendas coletadas parecem reger a melodia estrutural do romance:

...[o livro] foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, europeia ou brasileira. A originalidade estrutural de Macunaíma deriva, deste modo, do livro não se basear na *mímesis*, isto é, na dependência constante que a arte es-

tabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. (SOUZA, 2003, p. 10)

Estas “significações autônomas”, que nos traz Gilda de Mello e Souza, viabilizam a construção do Brasil mítico imaginado por Mário de Andrade. Nele, três etnias se fundem em um projeto de país multicultural, multilinguístico, “desregionalizado”. Vejamos o que nos esclarece Proença, acerca desta preocupação do autor, quando aponta a originalidade do texto:

Macunaíma chega a São Paulo quando o Brasil é uma república, mas durante suas correrias encontra João Ramalho, dos primórdios da fundação de Santo André da Borda do Campo; conversa com Maria Pereira, viva ainda, e amofumbada num grotão da beira do São Francisco, desde o tempo da invasão holandesa; convida Bartolomeu de Gusmão para viajar com ele no dorso de um tuiuíú; e o Padre-Voador, que morreu na Espanha, está caminhando e suando num areal do Maranhão. (PROENÇA, 1969, p. 8)

Esta forma inusitada de escrever dificulta a identificação de um gênero literário para o livro e causa incômodo aos críticos literários. Pouco antes, o mesmo Proença revela que Alceu Amoroso Lima, em defesa do autor, registra seus argumentos contra os leitores inclinados a pensar a obra como plágio: “**não é um romance, nem um poema, nem numa epopeia. Eu diria antes, um coquetel. Um sacolejado de tanta coisa há por aí de elementos básicos da nossa psichê, como dizem os sociólogos**”. (PROENÇA, 1969, p. 7)

Foi em busca desta “psichê” que Mário de Andrade regurgitou seu Macunaíma, transformando contos e cantos orais em oralidade escrita, afinal, tudo o que está no livro proveio da voz de um papagaio:

E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no

mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. (ANDRADE, 2019, p. 183)

Assim, como concluiu Mário de Andrade (2019) em seu livro: “**Tem mais não**”.

Personagem-texto

A palavra inglesa *trickster* encontra-se traduzida como herói trapaceiro, um anti-herói. Macunaíma pode ser considerado um *trickster*. Renato Amado vai além: ele seria um *trickster* “**em fase de treinamento**”. **Agrupando conceitos deste arquétipo** mitológico em Lévi-Strauss, Haroldo de Campos e Mircéa Eliade, Amado conclui:

[Macunaíma] usa de astúcia por meios aéticos para atingir seus objetivos. É, sem dúvida, mutante (se transforma em peixes, formiga, francesa...) e possui grande capacidade de adaptação. O próprio uso da linguagem como forma de atacar um adversário fisicamente superior, ao jogar palavrões no gigante [Venceslau Pietro Pietra], é um exemplo de sua grande capacidade adaptativa. [...] Apenas o grau de sua astúcia não atingiu patamares elevados o sufi-

ciente para se adaptar da melhor forma possível ao mundo, como acabam por fazer os *tricksters*. (AMADO, 2015, p. 261)

Raul Bopp o classifica como “pertencente ao ciclo brasileiro do tipo Pedro Malasarte, astuto, incoerente e sem caráter” (BOPP, 2012, p. 59). E para não faltar à justificativa do termo anti-herói, recorreremos à descrição de Ricardo Freitas e Lucineide Matos:

O personagem central “Macunaíma” pode ser classificado como anti-herói, já que não se enquadra nas construções do romance nacional de influência eurocêntrica, onde o herói é romantizado e idealizado a partir de características europeias, como acontece no Romantismo. Pelo contrário, suas marcas são a malandragem e a falta de caráter, ou melhor, de um caráter em formação. Assim, na obra se reconhece um herói brasileiro “modelado em resíduos folclóricos”. (FREITAS; MATOS, 2019, p. 163)

Estes seriam, portanto, alguns dos aspectos psicológicos que contribuem para a construção do personagem, previamente denunciados no próprio subtítulo do livro, quando o autor flagra a inexistência do “caráter” de Macunaíma.

Encontramos outros elementos nos bordões empregados em discurso direto: - POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO! Quando critica a política sanitária do país, e - Ai que preguiça, quando resiste em fazer algo que lhe é imposto. Temos também em discurso indireto o misticismo ancestral do personagem quando se refere aos animais: - [tal bicho] já foi gente que nem nós... (ANDRADE, 2019, p. 137)

Herói, ou anti-herói, Macunaíma também gosta de dinheiro, embora renegue o trabalho assalariado. Conhecedor de magia, poderia facilmente transformar qualquer coisa nas “pequeninas e voláteis folhas de papel” (ANDRADE, 2019, p. 84), mas prefere, por galhardia, imaginar tesouros enterrados ou outras formas de obtê-lo. Na apresentação que faz à edição digital do livro, Miguel Sanchez Neto considera que:

Ele não quer trabalhar pois sempre viveu do trabalho de alguém, restando, quando está à deriva na cidade, a malandragem. Trabucar, como ele diz, é coisa para os outros, ele passa os dias dilapidando os recursos trazidos do Mato-Virgem e depois tenta arranjar dinheiro de várias formas, até pedindo bolsa de estudo

ao governo. Essa aversão ao trabalho é uma constante em nossa história de povo forjado no balanço da rede, no ardor sensual dos trópicos. (ANDRADE, 2019, p. 14)

Malandragem e preguiça são, desta forma, depreciações totalmente exógenas ao “homem natural”, conceito imposto por imigrantes que carregavam consigo os resíduos de uma longínqua revolução industrial, na qual o trabalho árduo representa as ilusões de dignidade sob um viés econômico.

Passemos à análise das descrições imagéticas do personagem colhidas em quatro passagens do texto: a) O nascimento; b) A primeira transformação, c) A segunda transformação, d) A terceira transformação, e) Sua morte. Destacados os trechos e em itálico as palavras-chave:

- a) Era *preto retinto e filho do medo da noite*;
- b) Nem bem o menino tocou no folhicho e virou *num príncipe fogoso*;
- c) Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo.

Foi desempenhando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem *taludo*. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com *carinha enjoativa de piá*;

- d) Quando o herói saiu do banho estava *branco louro* e de *olhos azuizinhos*, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo *retinta* dos *Tapanhumas*;
- e) *Vira constelação Ursa Maior*

Destacamos os adjetivos *preto* e *pretume*, seguidos por *filho do medo da noite*, nos quais podemos identificar uma conotação objetiva sobre o tom de sua pele que é reforçada por *retinto* (que recebeu nova camada de tinta) e *poética*, sobre uma filiação mística do desconhecido. O substantivo *príncipe*, e os adjetivos *branco louro* e *olhos azuizinhos* evocam estereótipos de beleza importada, muito presente nos contos de fada europeus, contrastando com *fogoso* (que tem fogo), que metaforicamente indica o ardor sexual dos trópicos. *Taludo* é uma derivação de *talo* (botânica) com o sufixo *udo* (abundância), geralmente usado para designar criança crescida. E por fim, *constelação Ursa Maior*,

que se refere ao conjunto de estrela avistada no Hemisfério Norte.

Acerca desta última descrição, lembramos que a constelação Ursa Maior é comumente associada a deuses em diferentes mitologias – no fabulário brasileiro, atesta Câmara Cascudo (2015), identifica-se diretamente com o Saci-Pererê.

Texto-filme

Cerca de quatro décadas depois da primeira publicação do livro, em 1969, Macunaíma foi adaptado para o cinema sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade.

Na transcrição das passagens que à frente destacaremos, percebe-se a preocupação do diretor em manter-se fiel aos elementos simbólicos presentes no texto. Em entrevista cedida à revista *Filme Cultura*, de janeiro a abril no ano de 1984, o diretor revela sua relação criativa com os livros:

De maneira geral, eu não parto direto para a adaptação. Parto de uma ideia e, no caminho para transformá-la em roteiro, surge um livro que serve de suporte àquela ideia. Se você po-

de manobrar todas as cordas da criação desde o princípio, o universo ficcional é excessivamente aberto. O suporte do livro me deixa muito mais seguro. Mas acredito que, no meu caso, este processo está se exaurindo, porque vai ficando cada vez mais difícil ocorrer a coincidência entre a ideia e o suporte, ou seja, o livro. (MACARIO, 2006, p. 56)

Desta forma, alguns personagens míticos, como o caipora, são identificados pelo figurino característico, outros são acompanhados por metáforas visuais, como a deusa Sol; ou ainda, identificados apenas pela locução, dispensando uma descrição visual.

As identificações vão além dos personagens. Assim como Mário de Andrade denuncia um país dissidente, “cujas renações cortam os mais diferentes rincões da pátria, mostrando como estes estão infestados de saúvas, doenças e miséria” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 55), Joaquim de Andrade realiza um salto histórico e apresenta um Brasil dilacerado por brutal ditadura militar. No filme, Macunaíma caminha pelas ruas da cidade assustado em meio a policiais fardados; Ci, a Mãe do Mato, ganha contornos de guerrilheira ur-

zana, sempre acompanhada pela trilha *É papo firme*, na voz de Roberto Carlos e, ao invés de virar uma estrela, desaparece ao som de uma explosão; o gigante engolidor de gente, Venceslau Pietro Pietra, vira um industrial italiano inescrupuloso, fruto do acelerado processo capitalista. Se o humor reina tanto no texto como na película, ele ajuda a amenizar nossa tragédia social.

A combinação destes ingredientes, juntamente com a genialidade criativa dos autores, transformou suas obras em representantes seminais dos movimentos artísticos surgidos à época: o Modernismo dos anos 20 e o Cinema Novo da década de 60. Wolney Vianna Malafaia resume:

O cineasta, [Joaquim de Andrade] que pode ser considerado como um dos mais importantes autores do Cinema Novo, responsável inclusive pela construção de sua proposta estética e política, traz para as telas uma releitura das propostas modernistas desenvolvidas na sociedade brasileira a partir dos anos vinte. (MALAFAIA, 2010, p. 1)

Em Ismail Xavier podemos encontrar uma objetiva contextualização da época:

Na segunda metade dos anos 60, tivemos uma nova inflexão na consciência de artistas e críticos quanto à questão da indústria da cultura no Brasil, gerada pela urbanização, pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais e pelo *boom* da propaganda. (XAVIER, 2013, p. 21)

E dirigindo-se especificamente ao filme, encontramos:

Atento a dados que mostravam sua permanência na vida social, o filme de Joaquim Pedro retomou também o diálogo com a chanchada, dentro do processo geral de recuperação do gênero, deflagrado pela atmosfera da Tropicália. (XAVIER, 2013, p.146)

Para concluir, Macunaíma classifica-se no gênero comédia e fantasia. Em novembro de 2015, o filme entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine)¹ dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Passaremos, em seguida, à apresentação dos *frames* colhidos a partir das cenas do filme que fazem referência às descrições narrativas do livro.

Personagem-filme

a) O nascimento



Baixinho, cabelo arrepiado, quase sempre seminu, olhar matreiro e voz estridente, este mineiro de Uberlândia tornou-se o sinônimo multimidiático do herói de Mário de Andrade.



384

Pinçado dentre os atores que alçaram fama nas conhecidas *chanchadas da Atlântida*². Grande Otelo galvanizou sua carreira na antológica cena do nascimento de Macunaíma:

Uma das especificidades do cinema é que a personagem ganha um corpo, e este corpo é, normalmente, o corpo de um ator (ou atriz). E ao corpo desse ator, podemos somar sua “persona”, sua biografia e os personagens interpretados por ele (em filmes, novelas, peças teatrais etc.). Uma intertextualidade de ator. (MACARIO, 2006, p. 63)

É desta forma que é apresentada à plateia das salas de cinema a infância do ser mítológico trazido do imaginário dos *Taulipangue* e *Arekuná*: um adulto preto, de chupeta na mão, coberto por uma bata simples e desarranjada sobre a pele nua.

b) A primeira transformação



c) A segunda transformação



No livro, a primeira transformação de Macunaíma acontece no momento em que Sofará deitou “...o curumim nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, [e] ele botou corpo num átimo e ficou um **príncipe lindo**” (ANDRADE, 2019, p. 22). Como percebemos, Mário de Andrade não faz nenhuma referência à mudança da cor de pele. No entanto, com a aparente intenção de preparar o público para a terceira e definitiva transformação do herói, Joaquim de Andrade, substitui Grande Otelo num corte dentro do plano, por Paulo José: ator branco, de olhos castanhos, que usa uma peruca loira e trajes típicos do teatro burlesco – uma alusão aos personagens extraídos dos contos de fada.

Sua segunda transformação acontece quando Cotia joga sobre ele um caldo envenenado de aipim:

Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá. (ANDRADE, 2019, p. 31)

Ao invés de um homem taludo “com carinha enjoativa de piá”, Grande Otelo retorna trajando camisa e calça sociais – uma

solução mais prática devido aos recursos limitados. Com o auxílio da locução (em *off*), Joaquim Pedro de Andrade identifica o ser fantástico: “A velhinha, que se chamava Cotia”; e no diálogo da personagem, reforça o amadurecimento físico súbito do herói: “Tu não é mais criança não, rapaz. É criança que faz isso. Vou te arranjar uma roupa de adulto”.

d) A terceira transformação



Ao banhar-se numa “cova cheia d’água” encantada, o personagem, que era “preto retinto” sai “louro” e de “olhos azuizinhos”. Mais uma vez, Paulo José de peruca substitui Grande Otelo em corte dentro

do plano, enquanto o buraco, que “era marca do peção do Sumé” (abreviação de São Tomé), dá lugar, no filme, a uma bica que esguicha no meio do cerrado. A paródia vai além da figura jocosa do príncipe e é reforçada por elementos que se diluem nas referências do público geral:

Joaquim Pedro busca, de forma bastante sofisticada, parodiar o musical hollywoodiano (o objeto do “desejo” das chanchadas carnavalescas). Grande Otelo passa Macunaíma para Paulo José quando se banha com a água que jorra do chão. A cena se desenrola ao som de Sob uma Cascata, cantada por Francisco Alves, o “Rei da voz”, identificado com as chanchadas (tendo sido também ator em algumas delas). É uma versão da canção *By a Waterfall*, utilizada por Lloyd Bacon em seu filme *Belezas em Revista* (*Footlight Parade*, de 1933, cujas cenas musicais foram dirigidas por Busby Berkeley)... (MACARIO, 2006, p. 78).

Em consonância com Mário de Andrade, cuja pena dispara contra os estrangeirismos europeus, Joaquim de Andrade amplia sua objetiva para também atingir, ainda que subliminarmente o ideário colonizador norte-americano.

e) Sua morte



No livro, páginas antes de ser transformado em constelação por meio da feitiçaria de Pauí-Pódole, Macunaíma encontra Uia-ara, a deusa dos lagos, que destrói seu corpo. Dentro dos limites possíveis da transposição de uma obra literária para uma produção audiovisual, percebe-se a liberdade de escolha do diretor, quando opta por uma passagem em detrimento de outra. Com a intenção de aumentar a dramaticidade narrativa, Joaquim de Almeida enquadra uma camisa verde flutuando na água enquanto é tingida pelo líquido vermelho que borbulha vindo do fundo do rio – uma clara alusão à violência do regime militar na ditadura. Macunaíma morre lembrando aqueles que perde-

ram suas vidas na luta popular contra o regime. Para reforçar esta ironia, o áudio retransmite a marcha ufanista *Desfile aos heróis do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos, presente na abertura do filme:

*Glória aos homens que elevam a pátria
Esta pátria querida que é o nosso Brasil
Desde Pedro Cabral que esta terra
Chamou gloriosa num dia de abril
Pela voz das cascatas bravias
Dos ventos e mares vibrando no azul
Glória aos homens heróis desta pátria
A terra feliz do Cruzeiro do Sul (bis)
Até mesmo quando a terra apareceu
Fulgurando em verde e ouro sobre o mar
Esta terra do Brasil surgindo à luz
Era a taba de nobres heróis.
(MACARIO, 2006, p. 60)*

387

Conclusão: Texto-fonte / inter-relações

À guisa de uma reflexão final deste texto, podemos afirmar que, em suas pesquisas, Mário de Andrade identifica um homem natural, místico e sensual que entra em conflito direto com a burguesia urbana, afeita aos costumes estrangeiros, incapaz de se render às próprias realidades étnico-geográficas. Debruçado sobre este fértil

repertório humano, o escritor faz brotar uma obra original que revoluciona o ambiente artístico de sua época e perdura ao longo das gerações: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*.

Em seu processo de criação, identificamos algumas etapas percorridas desde a concepção até a conclusão de sua obra: as intenções iniciais, a busca pelas referências (pesquisa), a elaboração mental e a consequente adequação do material para a linguagem escrita. Em todas elas, traçamos evidentes relações entre autor e seu objeto artístico, provenientes tanto de sua formação pessoal, quanto do contexto sócio-político-cultural no qual estava imerso e para o qual contribuiria. Em outras palavras, uma obra torna-se a manifestação tangível do ser criativo em seu tempo. A obra tornou-se uma imagem geradora, um fonte de onde partiam outras criações, o que chamamos de texto-fonte.

Como texto-fonte de inspiração, Macunaíma serviu de tema para vários artistas. Nas artes plásticas, Tarsila do Amaral, Carybé, Pedro Nava, Cícero Dias, entre tantos; no teatro, Antunes Filho com a peça homônima de 1978; nas Histórias em

Quadrinhos de Rodrigo Rosa, e de Ângelo Abu em parceria com Dan X; e no cinema, com os longas-metragens de Joaquim de Andrade (*Macunaíma*, 1968) e Paulo Veríssimo (*Exu-Piá – Coração de Macunaíma*, 1984).

Em todas as suas aparições, características medulares do herói foram preservadas, enquanto cada suporte direcionava, ampliava ou restringia suas dimensões simbólicas. Desta forma, o personagem, como uma fênix, surge renovado sob o olhar de outro artista.

Ao refazer este arco intersemiótico, Joaquim de Andrade apropria-se do universo sógnico presente no texto-fonte de Mário de Andrade, elabora a história a partir de seu filtro pessoal – carregado pelo contexto político e conduzido pelos novos ares do cinema nacional – e cria uma obra audiovisual capaz de trazer corpo e voz ao *herói da nossa gente*. Do texto ao filme, e em quaisquer instâncias que se apresente, Macunaíma sempre aparecerá como fruto destas inter-relações.

Notas

¹ Disponível no site da Abraccine: <https://abraccine.org/2016/09/04/abraccine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-no-festival-de-gramado/>. Acesso em 18/8/2020.

² “**Atlântida, produtora fundada** [...] em 1941 no Rio de Janeiro”. Seus maiores sucessos foram do gênero chanchada, caracterizada pelo “cruzamento de registros como: musical hollywoodiano, teatro de revista, *vaudeville* teatral parisiense e da *commedia dell’arte*”. Disponível em <https://culturaalternativa.com.br/atlantida-e-as-chanchadas/>. Último acesso em 18/8/2020.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Livro digital, 2019. Disponível em <https://rd.uffs.edu.br/bitstream/prefix/3122/1/Macuna%C3%ADma%20-%20PDF.pdf>. Acesso em 20/7/2020.

AMADO, Renato. Macunaíma um trickster? In: XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XIX, n. 8 (História

da Literatura e Crítica Literária), p. 243-263, 2015.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BARRETO, Mêrivan Rocha. *Makunaima/Macunaíma Theodor Koch-Grünberg e Mário de Andrade, entre fatos e ficções*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, Universidade Federal do Pará, Bragança, 2014.

CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

FREITAS, Ricardo de; MATOS, Lucineide M. De. Macunaíma em quadrinhos: aspectos estéticos modernistas na rapsódia gráfico-visual antropofágica. *Revista Galaxia*, São Paulo, n. 40, jan.-abr., p. 159-176, 2019.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Ática, 2007.

LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. *O turista aprendiz / Mário de Andrade*. Brasília: Iphan, 2015.

MACARIO, Leonardo Côrtes. *Um outro Macunaíma: a recriação da rapsódia na traje-*

tória do cinema brasileiro. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

MALAFAIA, Wolney Vianna. Joaquim Pedro de Andrade: Modernismo e Cinema Novo. In: II JORNADA DISCENTE DO PPHPBC (CPDOC/FGV), *Intelectuais e poder*. Simpósio 2. Cinema e política cultural. Rio de Janeiro, 2010.

MORAES, Marco Antônio de (Org.). *Câmara Cascudo e Mario de Andrade: cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2018.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo: Editora 34, 1979.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 1993.

O misticismo na obra de Theo Angelopoulos: um estudo de *A eternidade e um dia* (1998)

Mysticism in Theo Angelopoulos' Work:
A Study of ***Eternity and a Day*** (1998)

El misticismo en la obra de Theo Angelopoulos:
un estudio de *La eternidad y un día* (1998)

*Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)**

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45525>

391

RESUMO: A obra tardia do cineasta Theodoros Angelopoulos, desenvolvida na década de 1990, possui atributos políticos e humanos já percebidos e decifrados tanto pela crítica quanto pela academia. Todavia, notamos também em seus filmes um aspecto místico ainda não explorado em nenhum desses meios. O objetivo desse artigo é caracterizar a experiência mística em uma determinada produção do realizador grego. Nosso objeto de estudo será a obra *A Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998). Usaremos como suporte teórico autores como Robert Charles Zaehner, Steven Katz, Paul Schrader e Frederico Pieper.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; misticismo; Angelopoulos

* Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto é mestre e doutorando em Artes, Cultura em Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4843-3548>. E-mail: cadumendescouto001@gmail.com.

ABSTRACT: Theodoros Angelopoulos' late work, developed in the 1990s, has political and human attributes already perceived and deciphered by critics and academia. However, we also notice in his films a mystical aspect that has not yet been explored in any of these media. The purpose of this article is to characterize the mystical experience in a particular production by the Greek director. Our object of study will be the work *Eternity and a day* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998). We will use as theoretical support authors like Robert Charles Zaehner, Steven Katz, Paul Schrader and Frederico Pieper.

KEYWORDS: cinema; mysticism; Angelopoulos

RESUMEN: La obra tardía del cineasta Theodoros Angelopoulos, que se desarrolló en la década de 1990, posee atributos políticos y humanos así que los percibieron y los descifraron la crítica y también la academia. Sin embargo, hemos observado también que sus películas presentan un algo de místico que el director no lo ha explorado en ningún de estos medios aún. El objetivo de este artículo es hacer una caracterización de la experiencia mística en una determinada producción del director greco. Nuestro objeto de estudio es la obra *La eternidad y un día* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998). Utilizaremos en el aporte teórico algunos autores como Robert Charles Zaehner, Steven Katz, Paul Schrader y Frederico Pieper.

PALABRAS CLAVE: cine; misticismo; Angelopoulos

Recebido: 24/8/2020; Aprovado: 7/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citação recomendada:

COUTO, Carlos Eduardo Mendes de Araújo. O misticismo na obra de Theo Angelopoulos: um estudo de *A eternidade e um dia* (1998). *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 391-406, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45525>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Carlos Eduardo M. A. Couto

O misticismo na obra de Theo Angelopoulos: um estudo de *A eternidade e um dia* (1998)

Introdução

As representações imagéticas tornaram-se, ao longo do tempo, instrumentos da variedade de experiências, sentimentos e interesses religiosos dos indivíduos e instituições. Desde o paleolítico, os antigos caçadores esboçaram as mais primitivas formas de arte como expressão religiosa, visando o controle da natureza e dos espíritos dos animais, notadamente nas cavernas de Altamira, na Espanha, e em Lascaux, na França. No medievo, a arte gótica, surgida no norte da França, possuía um caráter didático: ajudava os cristãos a entender e,

principalmente, a temer os ensinamentos da Igreja Católica. As pinturas de Giotto di Bondone (1267-1337) e Giovanni del Biondo (1356-1399) traziam as premissas religiosas da época. Já no século XIX, era da Revolução Industrial, da proliferação das ciências e das técnicas, a arte cinematográfica despontou e se tornou expressão artística típica do século XX, refletindo também essa busca do homem pelo sagrado, pelo transcendente, pelo místico e pelo inefável. As articulações entre religião e cinema tornaram-se objeto de estudo de vários crí-

ticos e pesquisadores que buscavam um aprofundamento teórico sobre esse imbricamento entre campos tão distintos. Ao longo do tempo, construiu-se na academia uma distinção entre os filmes no-tadamente religiosos e aqueles considerados transcendentais, ou seja, de temática secular, mas que apresentam elementos espirituais em sua linguagem. De acordo com Getlein e Gardiner (*apud* PIEPER 2015, p. 28), filmes religiosos seriam aqueles que apresentam temas e símbolos explicitamente religiosos, como pessoas sagradas, santos, milagres, livros religiosos, sacerdotes ou fundadores de religiões. O elemento religioso deve estar visível de modo explícito, sendo representado por seus aspectos mais perceptíveis. Apresenta-se a religião de uma forma mais tradicional e conservadora, afirmando as interpretações e posições oficiais das instituições religiosas (PIEPER, 2015, p. 28).

Para o roteirista e também teólogo Paul Schrader (1972), filmes considerados transcendentais são aqueles em que o espiritual e o sagrado são mais evocados do que propriamente retratados. Não haveria uma temática claramente religiosa ou mesmo componentes religiosos em cena.

Há uma necessidade de apresentar e debater questões metafísicas, místicas e transcendentais através da própria narrativa ou de outros elementos da linguagem cinematográfica, como a iluminação, a cenografia, a montagem e a música.

Theo Angelopoulos

Um dos cineastas cuja obra se encaixa nos atributos do cinema transcendental é o grego Theodoros Angelopoulos. Nascido em Atenas, em 1936, veio a falecer na cidade grega de Pireu, em 2012, enquanto realizava seu último filme. Sua obra faz uma abordagem poética da realidade da península balcânica ao longo do século XX, utilizando uma variedade de alegorias e referências daquela parte do mundo, como a mitologia helênica, a literatura épica e a música tradicional grega.

Há um consenso entre os estudos acadêmicos sobre a obra de Angelopoulos: esta pode ser dividida em dois períodos. O primeiro consiste em filmes cujos protagonistas são coletivos, partidos ou grupos de pessoas. A segunda fase marca um movimento em direção ao indivíduo, explorando questões

peçoais e convidando a uma maior identificação emocional. Em ambas as etapas, o pano de fundo é o mesmo: a história dos Balcãs no século XX, o sofrimento dessa região com os conflitos mundiais, a ascensão fascista, a guerra civil, a pobreza dos países, as repressões sociais e morais e como todas essas questões afetaram seus habitantes e suas relações interpessoais.

Para David Bordwell (*apud* HORTON, 1997), a diferença entre os dois períodos é evidente. A primeira etapa vai de *Reconstituição* (*Anaparastasi*, 1970) a *Alexandre, o Grande* (*Megaleksandros*, 1980). A segunda se inicia com *Viagem à Citera* (*Taxidi sta Kythira*, 1983) e termina com *A poeira do tempo* (*The Dust of Time*, 2008). Enquanto que nos primeiros anos as obras têm fins claramente políticos e os filmes são ideologicamente comprometidos, nos **anos seguintes "delineiam crises individuais e pessoais"** (*apud* HORTON, 1997, p. 24). Contudo, Bordwell considera a diferença apenas uma questão de mudança de ênfase, pois até mesmo os filmes recentes abordam questões políticas concretas: a morte do marxismo, o fluxo desesperado de populações europeias através das fronteiras, a possibilidade de políticas nacionais

baseadas na honra. Como ele sugere em **sua conclusão, "na carreira de Angelopoulos, o peso da ênfase mudou, mas ele sempre combinou a crítica política com um tom pessimista"**. (*apud* HORTON, 1997, p. 24, tradução nossa)

Fredric Jameson também percebe a mesma distinção entre os dois períodos (*apud* HORTON, 1997). O autor enfatiza que, em seus primeiros filmes, Angelopoulos inova ao desenvolver narrativas coletivas e ao projetar os destinos de um grupo de personagens. Salienta ainda a singularidade do estilo de Angelopoulos, que consegue "dar **destaque a algo irrepresentável, o coletivo**" (*apud* HORTON, 1997, p. 86). Para Jameson, o início da "nova" ou "tardia" fase de Angelopoulos, voltada ao indivíduo e seus dilemas, se inicia com *Viagem à Citera* (*Taxidi sta Kythira*, 1983) e termina com *A poeira do tempo* (*The dust of time*, 2008). Todavia, ele considera o período posterior, direcionado à experiência de um protagonista e suas questões pessoais, formalmente regressivo, com a preponderância do tradicional individualismo burguês na arte cinematográfica.

Todavia, sob outro olhar, notamos que determinados trabalhos realizados na última década de 1990 não se restringem apenas aos dilemas humanos em um contexto sócio-político extremamente problemático, apresentando um caráter que entendemos como místico, mas um misticismo secularizado, longe das práticas e interpretações religiosas tradicionais. Ora, em sua narrativa principal, seus protagonistas empreendem jornadas pelos Balcãs, uma região com problemas políticos e humanitários. Devido às dificuldades enfrentadas na viagem, os indivíduos passam por experiências místicas relacionadas à transitoriedade de suas vidas e à descoberta de uma dimensão atemporal. Através de uma ruptura espaço-temporal acessam seus afetos e eventos do passado, que são conectados, sobrepostos e ligados às imagens e aos sons da atualidade de forma lírica, ressignificando seu presente.

A partir da constatação desse misticismo secularizado em determinados filmes da fase tardia de Angelopoulos, buscaremos neste artigo caracterizar a experiência mística nos trabalhos do cineasta grego. Os fenômenos apresentados nesses filmes se encaixam em uma epistemologia contem-

porânea da mística, principalmente a do pós-guerra, próximos das ideias de Robert Charles Zaehner e Steven Katz. Como amostra, escolhemos *Eternidade e um dia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998), justamente por ser a obra que melhor demonstra esse lado místico da obra tardia de Angelopoulos.

R. C. Zaehner e a experiência mística natural

Robert Charles Zaehner defendeu a tese da **“experiência mística natural que pode ocorrer a qualquer pessoa, seja qual for a sua fé religiosa ou a falta dela e qualquer que seja a vida moral, imoral ou amoral ele possa estar vivendo na época”** (1961, p. 12). Rejeitou repetidamente a ideia da uma unidade mística de todas as religiões. O autor recusa a ideia à qual as vivências místicas de diferentes religiões, as experiências místicas naturais, o uso de drogas psicodélicas e distúrbios como a esquizofrenia sejam essencialmente o mesmo fenômeno.

Zaehner distingue então duas categorias de experiência mística. Uma delas é a sagrada ou religiosa, que pode ser teísta – ou seja,

a crença na existência de um ou mais deuses. Essa categoria teísta inclui a maioria das formas de misticismo judaico, cristão e islâmico e exemplos hindus ocasionais – ou monista – quando a alma universal e alma individual são uma só e a mesma coisa. O autor sugere que um exemplo de teísmo seria o de São João da Cruz, enquanto o monismo pode ser visto no não-dualismo do Vedanta¹.

A outra experiência mística seria a profana ou natural, que pode acontecer através do uso de drogas, devido a patologias ou mesmo subitamente, sem qualquer preparação de ordem ascética e independente de formação religiosa. Há uma identificação do **sujeito “com a totalidade da natureza”**, na qual o indivíduo acessa outros espaços em tempos distintos e singulares. Nas palavras do próprio Zaehner:

Em todos os casos, a pessoa que tem a experiência parece estar convencida de que o que ela experimenta, longe de ser uma ilusão, é ao contrário algo muito mais real do que aquilo que ela experimenta normalmente por meio de seus cinco sentidos ou o que ela pensa com sua mente finita. Isso significa, em sua mais alta expressão, transcender o tempo e o

espaço na qual um modo de ser infinito é realmente experimentado. (ZAEHNER, 1961, p. 82, tradução nossa).

Outra forma de experiência natural é aquela encontrada nas obras de Marcel Proust, Arthur Rimbaud e John Custance. Todavia, para nosso artigo, iremos nos ater à obra máxima de Proust, uma vez que as experiências ocorridas no texto proustiano se aproximam daquelas encenadas no filme de Angelopoulos.

A extensa novela de Proust *Em busca do tempo perdido* retrata a sociedade francesa do *fin-de-siècle* até o início da I Guerra Mundial. O protagonista Marcel narra sua vida na alta sociedade francesa, seu desejo em tornar-se escritor, a luta pelo reconhecimento social e a busca pela realização amorosa. O que mais chama atenção no livro são as viagens do personagem principal ao passado através de sua memória involuntária, ativada graças a pequenas distrações, como um pequeno doce, a madeleine², um guardanapo ou uma pedra no chão.

Segundo Zaehner, a experiência mística chega para o protagonista sem qualquer

exercício ou conexão religiosa prévia. São elementos simples do cotidiano, já apontados no parágrafo acima, que forneceram ao personagem a visão de um mundo atemporal, para além da transitoriedade da vida e da realidade concreta. Ora, Marcel percebe que sua essência não está limitada às mazelas da vida normal e cronológica.

Na obra proustiana há a distinção de dois *selves*. Um deles conectado ao cotidiano, que sofre melancolicamente a impermanência de todas as coisas. Outro, que atua em sua própria memória, reatualizando o próprio passado que parece disputar com o presente um dentro da alma. No entanto, como sugere Zaehner (1961, p. 93), isso claramente não significava qualquer expansão do ego, mas sim uma supressão daquela entidade cansada.

Zaehner (1961, p. 93-94) salienta então que na experiência proustiana, os elementos comuns do passado e do presente se fundem em um lugar que parece estar fora do tempo e que participa da natureza da eternidade. Proust comunica a fluidez da realidade em constante mudança. O protagonista dos romances experimenta uma completa integração com toda a sua vida

passada, fora do espaço-tempo cotidiano. Os momentos mágicos de integração com o passado, ou o reencontro do tempo perdido, revelavam um segundo “eu” dentro dele, cuja operação estava fora do tempo cronológico.

Steven Katz e o “contextualismo”

De acordo com abordagem contextual defendida por Steven Katz, as experiências são eventos particulares, predeterminadas por práticas religiosas específicas. Diferentes contextos religiosos produzem, assim, diferentes tipos de experiências que não podem ser equiparadas umas às outras. Assim, o indivíduo tende a experimentar as vivências propostas por sua tradição. Katz insiste que os místicos cristãos experimentam um Jesus cristão; os sufis, um Alá muçulmano e os místicos budistas, um Buda.

A análise desse aspecto “mediado” é necessária na investigação do misticismo. De fato, para compreendermos a experiência mística não devemos apenas estudar os relatórios do místico após o fenômeno, mas reconhecer e estudar os conceitos que o sujeito traz e que moldam toda sua experiência.

De acordo com Katz (1978), as descrições da experiência mística com frases escolhidas, termos e adjetivos de significado vazio, fora de seu contexto histórico, social e religioso, não fornecem meios para sua comparação, mas expõem os fundamentos de inteligibilidade. Toda essa semântica torna-se um problema que aflige as tentativas que vários estudiosos fazem para fornecer uma descrição comum da experiência mística. O fato é que essas listas de palavras e elementos supostamente comuns não reduzem a variedade de experiências tão díspares a um fenômeno específico e são de pouca ajuda na compreensão do fenômeno, pois são tão amplos que cabem em qualquer descrição fenomenológica do evento místico.

De fato, há uma diversidade de experiências que podem ser consideradas como místicas, algumas conectadas com um aspecto religioso, com o sagrado, deuses e santos; outras não, de natureza profana, causadas pelo uso de drogas alucinógenas ou ocasionadas por algum tipo de emoção, que ocorrem naturalmente e vivenciadas em um espaço-tempo distinto.

Além de tratar da questão do fenômeno propriamente dito, Katz entra no âmbito do relato e da expressividade da experiência mística (1992). Para o intelectual, o indivíduo descreve sua experiência com o mesmo conteúdo intelectual e estrutura linguística que o fez experimentar o fenômeno. Há, de acordo com Katz, uma relação direta entre a experiência e o relato da vivência, isto é, os místicos descrevem exatamente aquilo que experimentam, o que nega a natureza inefável do fenômeno. O fenômeno pode então ser descrito racionalmente. A esse respeito, Katz observa que

[...] ao contrário de suas próprias declarações sinceras a respeito da inefabilidade, a lógica estrutural de tais teorias necessariamente nos diz mais do que os defensores das apofasia reconhecem. E esse fato deve ser tomado como paradigmático dos sistemas místicos universalmente; [...] a realidade é outra. Ou seja, os místicos revelam, ainda que não intencionalmente, mais da "verdade" que eles conheceram na linguagem do que sugeririam suas negações explícitas de significado e conteúdo. (KATZ, 1992, p. 25, tradução nossa).

Katz afirma a importância da linguagem para a experiência mística (1992). O autor

analisa práticas de diferentes tradições místicas, como a Cabala, Sufismo e Budismo, para demonstrar a relevância da linguagem para o fenômeno místico. A experiência é condicionada por influências linguísticas anteriores e está em conformidade com um padrão cognitivo preexistente. Para Katz, a linguagem serve para induzir avanços da consciência, sendo fundamental para a travessia do caminho do místico, para o movimento da consciência A para a consciência B. Ao analisar determinadas tradições místicas e relacioná-las com suas respectivas linguagens – cabala com hebraico e hinduísmo com sânscrito –, Katz aponta como estas grandes tradições encontram maneiras ricas e sutis de transmitir aspectos primordiais de sua verdade através da linguagem e como esse léxico está frequentemente ligado ao divino.

Acreditamos, todavia, que a linguagem extrapole apenas o contexto religioso e possa ser utilizada de forma secularizada, em nossa realidade concreta, ou em formas artísticas como a poesia. As palavras podem funcionar como condutores a fim de alcançar determinados estados místicos. Nesse caso, as palavras têm poder locomotor, transportam o indivíduo de uma

determinada realidade cotidiana e concreta a outra, atemporal e elevada.

O misticismo em Theo Angelopoulos:
a análise de *Eternidade e um dia* (*Mia ai-oniotita kai mia mera*, 1998)

Eternidade e um dia conta a história de Alexander, interpretado pelo ator alemão Bruno Ganz, um consagrado escritor e tradutor grego, que está doente e perto da morte. Após se despedir da filha, ajuda um menino albanês, o jovem Ailleas Skevis, a fugir de traficantes de crianças. Alexander decide então levar o menino até sua aldeia na Albânia. Durante a viagem passa por uma série de experiências místicas que o levam à sua antiga residência e ao contato com sua falecida esposa Anna, a atriz francesa Isabelle Renauld.

As primeiras imagens do filme apresentam uma mansão. Corte para o interior do quarto. Um longo plano sequência acompanha Alexander, ainda criança, saindo de sua casa correndo para dentro do mar com seus jovens amigos, enquanto as palavras do poeta e filósofo Heráclito de Éfeso, narradas em *off*, anunciam a importância da

cultura, da mitologia e da língua grega para Angelopoulos e um tema constante nesse filme, o tempo com suas transições, memórias e ausências: **“O tempo é uma criança que brinca com pedras na praia”**. O tempo é filho do deus Cronos e, como uma entidade alegórica pode ser entendida como o tempo linear ou o tempo eterno e uma criança, com sua inocência e ingenuidade, pode brincar com o tempo, retornando ao passado, avançando ao futuro, criando atemporalidades. Alexander, o protagonista, também modificará o tempo e ressignificará seu presente.

Uma sobreposição de imagens do mar traz a sequência de volta para a Grécia de 1998. Alexander sentado em sua cadeira, visivelmente doente, acompanhado de uma enfermeira que lhe informa que precisa ir ao **hospital se internar. “Ainda sinto o gosto do sal”**, anuncia nosso protagonista, uma metáfora, já anunciando intenção de fugir da linearidade do tempo histórico, relembrando sua infância, um tempo seguro e inocente quando nadava no mar com seus amigos e sua família.

No caminho para o hospital, Alexander visita sua filha e conversam sobre sua mãe.

A filha então lhe entrega cartas deixadas por Anna, esposa e mãe. Alexander começa a leitura e, emocionado, se dirige à varanda. As cartas são apelos à atenção do esposo, sempre tão distante dela e de todos. Ao atravessar as cortinas, tem sua primeira experiência mística. Há uma rup-tura espaço-temporal e Alexander é deslocado para sua antiga casa, com sua falecida esposa. Conversam sobre o vestido, as visitas e a gravidez. Um corte seco. Carros antigos denotam o tempo passado. Os convidados chegam e adentram a casa. A voz em *off* de sua esposa trata do amor entre eles e se alterna com as conversas de teor político dos personagens.

Foram as palavras de Anna que ocasionaram o fenômeno místico, que está longe de ser apenas uma lembrança, uma vez que é o Alexander de hoje, velho e doente, que interage com sua esposa. Não há qualquer referência religiosa, nenhuma ascese prévia, o evento simplesmente acontece, uma típica experiência mística natural, como descrita como R. C. Zaehner. O conteúdo da experiência é moldado pela memória e pela cultura pessoal de Alexander, sua vida com Anne, suas amizades, o contexto político e social.

Alexander sai da casa de sua filha e se dirige ao hospital. No caminho, pelas ruas de uma Tessalonika caótica e cinzenta, ajuda uma criança que limpa seu carro no sinal de trânsito a fugir de seus perseguidores. Alexander segue o menino e percebe que ele volta a cair prisioneiro dos criminosos que o levam, dentro de um pequeno caminhão, para um local onde há adoções ilegais e tráfico de crianças. Alexander resgata o jovem e decide levá-lo de volta à sua aldeia na Albânia.

Em estado terminal e responsável por uma criança, a jornada de Alexandre ao interior do país torna-se a metáfora de uma viagem interior. Alexander realiza uma análise de si mesmo, confrontado seus infernos pessoais, suas dores e medos, à procura de um passado, conectando-se com os espíritos que povoaram sua vida, como se buscasse o contato com familiares com quem irá se encontrar em um tempo próximo.

Alexander leva seu pequeno amigo de volta à Albânia, mas param diante da fronteira congelada, uma cerca que parece cheia de corpos, como espantalhos pendurados do arame farpado. Os dois se olham por segundos. Um guarda se aproxima e eles fogem.

A partir deste momento, seus destinos se unem: não há mais retorno possível. O filme conta agora a história de dois heróis solitários, arrancados de sua família, de seu contexto social e até mesmo geográfico.

Na jornada pelo interior da Grécia, Alexander transita livremente entre diferentes momentos de sua história pessoal, intercalando-a com a exuberante cultura grega. Chama a nossa atenção outra quebra do espaço-tempo no qual os protagonistas observam o poeta grego do século XIX, Dyonisios Solomos (Fabrizio Bentivoglio), vestido com trajes da era romântica em uma antiga ruína grega.

De fato, a experiência mística é condicionada por influências linguísticas e também está em conformidade com determinados padrões culturais anteriores. A rica cultura grega, representada nessa sequência por Solomos, fornece o contexto cultural e cognitivo para o evento místico de Alexander e do menino. As ruínas da construção representam as ruínas de nosso interior, nosso castelo despedaçado e as palavras de uma poesia podem funcionar como um fluxo, um mantra, a fim de conduzir os indivíduos a determinados estados de contemplação ou místicos.

De volta a Tessalonika, na larga avenida que beira o mar, Alexander encontra com seu médico e conversam sobre o estado de saúde terminal do protagonista. Há uma dose de melancolia na sequência. O menino sai de cena e Alexander se dirige em direção ao mar, sussurrando palavras em desvario, chamando por sua esposa Anna. Outra ruptura acontece, certamente causada pelo excesso de emoções, e Alexander se encontra em um barco, com pessoas cantando e dançando. Ele se dirige ao final da embarcação onde estão Anna e sua mãe. Alexander beija carinhosamente sua mãe e conversa com Anna, que reclama sua ausência em todos os anos do casamento. Corte. Todos agora se encontram em uma ilha grega, vestidos com roupas claras, com exceção de Alexander que ainda veste suas roupas pretas e puídas de sua própria realidade. Como um ato contínuo, repetição de toda uma vida, Alexander se dirige para o lado oposto de Anna que parece desistir do relacionamento e se dirige ao mar. Do alto de um penhasco, Alexander acena para um barco, como se estivesse se despedindo da própria vida. Alexander, agora sozinho, após deixar seu jovem amigo no porto onde embarcaria em um navio para a Itália, se dirige ao centro de Tessalonika.

Alexander, agora sozinho após deixar seu jovem amigo em um porto, deve escolher entre o hospital ou sua antiga casa, aquela que morou com Anna e sua família. A escolha recai na segunda opção. A casa, vazia, não guarda nenhum resquício do conforto e beleza anteriores. Curiosamente, ele entra no mesmo quarto com varanda para a praia onde estava no início do filme, mostrando a circularidade do tempo. A varanda se abre: seus amigos, sua família e sua falecida Anna dançam na praia. Alexander se aproxima e dança com eles. As pessoas abandonam a praia vagarosamente **deixando apenas o casal em cena. "Perguntei-lhe um dia: quanto tempo o amanhã demora para chegar? E você me respondeu: Uma eternidade e um dia". Anna sai de cena. Alexander está só: "Minha passagem para o outro lado hoje à noite, com palavras, a trouxe de volta. Você está aqui. E tudo é verdade, esperando, pela verdade".** Alexander transcende espaço e tempo para ficar com Anna e sua família. Todas as experiências místicas anteriores, como rupturas no tempo cronológico, naturais e sem qualquer conotação religiosa, forneceram momentos para Alexander corrigir sua ausência, reconstruir seus contatos e ressignificar seu presente, preparando o terreno

para o epílogo, quando estariam todos juntos. A cultura, a mitologia, a poesia grega e a própria história pessoal do escritor forneceram o suporte cognitivo para todos os fenômenos espirituais ocorridos na jornada de Alexander e as palavras funcionaram como um mantra para a *Eternidade e um dia*.

Conclusão

Após apresentarmos os principais pressupostos das abordagens de Zaehner e Katz, que nos fornecem o fundamento teórico, devemos agora estabelecer os aspectos da mística na obra tardia de Theo Angelopoulos. De fato, a mística na obra do cineasta grego pode ser caracterizada como uma confluência entre determinadas ideias de Zaehner e Katz.

As formas de experiência mística desenvolvidas nas obras cinematográficas de Angelopoulos, notadamente em *Eternidade e um dia*, se afastam dos fenômenos que ocorrem no âmbito das tradições religiosas, com suas práticas oracionais, meditativas e teúrgicas, e se encaixam no modelo de fenômeno natural, secularizado e profano, descrito por Zaehner, nos quais os

indivíduos, em seus estados místicos, transcendem o tempo e o espaço, mas experimentam algo próximo de sua realidade e de sua vida concreta.

E ainda que Katz restrinja sua teoria sobre a mediação da experiência mística apenas às formas religiosas dos fenômenos, não desenvolvendo um estudo pertinente sobre as experiências naturais ou estados alterados de consciência, consideramos que os fenômenos místicos naturais e dessacralizados, que ocorrem com os personagens de Angelopoulos, são igualmente mediados e determinados por condicionamento, por sua condição social e histórica. Ora, de acordo com Katz, os fenômenos são o reflexo das formações pessoais dos sujeitos místicos, de suas histórias de vida e de suas inserções em determinados contextos, no caso a região balcânica com seus problemas políticos e humanitários, o fim do socialismo e a guerra da Bósnia, a modernidade e a globalização.

Assim como a linguagem, especialmente a religiosa, é fundamental para o condicionamento do fenômeno místico, como nos afirma Katz, a língua grega é importante para o desenvolvimento da experiência nos

filmes de Angelopoulos. Ela se torna fundamental para a travessia do caminho do místico, para a condução de uma realidade concreta, cronológica, para a transcendência. As expressões em grego fornecem as pistas, dirigem a atenção dos espectadores para o estado místico.

Notas

1 Tradição religiosa indiana.

2 Pequenos doces que molhados no chá faziam o protagonista Marcel se lembrar de seu passado.

Referências

ANDREW, Geoff. *Theo Angelopoulos: The Sweep of History*. *Sight and Sound*, 2012. Disponível em <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49816>. Acesso em 25/11/2019.

BIRD, Michael. Film a Hierophany. In: MAY, John R. ; BIRD, Michael. *Religion in Film*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1998, p. 3-22.

BRYANT, Darrol. Cinema, Religion and Popular Culture. In: MAY, John R. ; BIRD, Michael. *Religion in Film*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1998, p. 104-114.

CABRAL, Jimmy Sudário; BINGEMER, Maria Clara (Org.). *Finitude e Mistério*. Mística e literatura moderna. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Mauad, 2014

CIMENT, Michel. *The State of Cinema*. *Unspoken Cinema*, 2003. Disponível em <http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>. Acesso em 10/12/2018.

FLANAGAN, Matthew. *Bakhtin and the Movies*. New Ways of Understanding Hollywood Film. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

FLANAGAN, Matthew. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema.

16:9, nov. 2008. Disponível em http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.html. Acesso em 10/12/2018.

HORTON, Andrew. *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

HORTON, Andrew. *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Trowbridge: Flicks Books, 1997.

KATZ, Steven. *Mysticism and Philosophical Analysis*. Nova York: Oxford University Press, 1978.

KATZ, Steven. *Mysticism and Religious Traditions*. Nova York: Oxford University Press, 1983.

KATZ, Steven. *Mysticism and Language*. Nova York: Oxford University Press, 1992.

KATZ, Steven. *Mystical Speech and Mystical Meaning*. Nova York: Oxford University Press, 1992a.

KOUTSOURAKIS, Angelo & STEVEN, Mark. *The Cinema of Theo Angelopoulos*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2015.

ORICHIO, Luiz Zanin. O cinema humanista de Theo Angelopoulos. *O Estado de São Paulo*, 26/1/2012. Caderno de Cultura. Disponível em <https://cultura.estado.com.br/blogs/luiz-zanin/o-cinema->

[humanista-de-theo-angelopoulos/](#). Acesso em 20/4/2019.

PIEPER, Frederico. *Religião e Cinema*. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido, v. 1).

SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a Análise Filmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

ZAEHNER, Robert Charles. *Mysticism Sacred and Profane*. Nova York: Oxford University Press, 1961.

Filmografia

A Eternidade e um dia. Direção: Theo Angelopoulos. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 1998. 132 min., VHS, som, cor, legendado (material digitalizado).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Revista Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2021, XXX p., 21cm, il.). Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 37, jan./jun. 2021. (Editor: Luiz Sérgio de Oliveira).

(Dossiê - Amazônidas: arte, política e resistência no Norte do Brasil - Organização: Luízan Pinheiro).

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 (online)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica das artes; 4. Teorias das artes; 5. Cultura



ISSN 2177-8566