

PROJ

revista de antropologia e arte

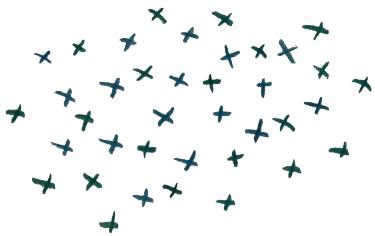
nº6 | vol.1
issn 2175-6015

PROA: revista de antropologia e arte

ISSN 2175-6015 | CAMPINAS | N. 6 | P. 1-221 | 2016



Comitê Editorial



Adriano Santos Godoy (PPGAS-Unicamp)

Mestre (2015) em Antropologia Social e Bacharel (2010) Licenciado (2011) em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Foi pesquisador visitante na Universidade de Leiden, Holanda, e é pesquisador do Laboratório de Antropologia da Religião (LAR). Doutorando em Antropologia Social, pesquisa as materialidades religiosas na construção de espaços sagrados, através da arte sacra e da arquitetura de templos cristãos.

Daniel Revillion Dinato (PPGAS-Unicamp)

Bacharel (2014) em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, desenvolve pesquisa de Mestrado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sobre as produções artísticas dos Huni Kuin, agrupados em torno do MAHKU (Movimento dos artistas Huni Kuin).

Gabriela Aguillar Leite (PPGAS-Unicamp)

Bacharela (2013) em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia e licenciada (2014) também em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolve atualmente pesquisa de mestrado, na mesma instituição, em Antropologia Social, sobre arte e criatividade gráfica entre o povo indígena Matipu (Alto Xingu). É pesquisadora associada do Centro de Pesquisa em Etnologia Indígena (CPEI-Unicamp).

Ian Packer (PPGAS-Unicamp)

Bacharel em Ciências Sociais (2009) pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Filosofia e Ciências Sociais pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)/ Ecole Normale Supérieur (ENS). Atualmente é doutorando em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) onde desenvolve pesquisa sobre ritual e artes verbais dos Krahô, povo indígena de língua Jê do norte do Tocantins. É pesquisador associado do Centro de Pesquisa em Etnologia Indígena (CPEI).

José Cândido Lopes Ferreira (PPGAS-Unicamp)

Licenciado em Filosofia (2009) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Antropologia (2013) pela mesma universidade. Doutorando em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas. Desenvolve pesquisa sobre relações entre conhecimentos tradicionais e científicos em projetos de conservação e manejo de recursos naturais junto a pescadores, no estado do Amazonas.

Lis Furlani Blanco (PPGAS-Unicamp)

Bacharela e Licenciada (2011) em Ciências Sociais e Mestra (2015) em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Foi pesquisadora visitante na Universidade de Barcelona, Espanha. Doutoranda em Antropologia Social pela Unicamp, desenvolve pesquisas acerca de temas da Antropologia da Alimentação e Antropologia Política, trabalhando com discussões na interface entre o biológico e o social.

Lucas Mestrinelli (PPGAS-Unicamp)

Licenciado em Ciências Sociais (2012) e Bacharel em Antropologia Social (2012) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente, realiza mestrado em Antropologia Social pela mesma instituição, sobre nacionalismo na Índia Portuguesa. Em 2014-2015, realizou estágio de pesquisa na Universidade Nova de Lisboa (UNL), onde desenvolveu pesquisa no Arquivo Oliveira Salazar, na Torre do Tombo.

Luiza Serber (PPGAS-Unicamp)

Bacharela em Ciências Sociais (2014), com ênfase em Antropologia, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolveu pesquisa como bolsista de Iniciação Científica na área de Antropologia e Imagem (2012-2013). Atualmente é mestrandra em Antropologia Social no PPGAS da mesma instituição e desenvolve pesquisa sobre a apropriação da linguagem audiovisual por mulheres xinguanas. É pesquisadora associada do Centro de Pesquisa em Etnologia Indígena (CPEI-Unicamp).

Marina Carmello Cunha (PPGCS-Unicamp)

Graduada em Criação e Desenvolvimento de Produto em Moda e Bacharel em Negócios da Moda pela Universidade Anhembi Morumbi (2010), Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (2014). Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas, desenvolve pesquisa sobre a trajetória social da roupa industrializada.

Paulo Victor Albertoni Lisboa (PPGAS-Unicamp)

Bacharel em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia e Licenciado em Ciências Sociais, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Na mesma instituição, desenvolveu pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS-UNICAMP) sobre a literatura nativa de Olívio Jekupé, escritor Guarani. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado (PPGAS-UNICAMP) sobre a vocalidade guarani mbya e sua oratura.

Rafael do Nascimento Cesar (PPGAS-Unicamp)

Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (2012), mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (2015) e doutorando em Antropologia Social pela mesma instituição. Atualmente é colaborador do Ateliê de Produção Simbólica e Antropologia (APSA) e do Núcleo de Estudos de Gênero PAGU. Desenvolve pesquisa sobre música popular brasileira, jazz e relações raciais.

Thais Lassali (PPGAS-Unicamp)

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (2011) e mestrado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (2015), tendo defendido a dissertação "Mentes elétricas, corpos mecânicos: a noção de humano em 2001: uma odisseia no espaço e Alien, o oitavo passageiro". Dentre seus interesses estão a análise da produção cultural, especialmente o cinema, considerando principalmente suas interseções com algumas temáticas centrais à antropologia como a noção de pessoa, de corpo, de ciência, de mito, o binômio natureza e cultura, bem como com os estudos de gênero e sexualidade.

Apoio Editorial

Daniel Schwarz (PPGAS-Unicamp)

Licenciado em Artes Visuais pela Unicamp, Daniel é mestrado em Antropologia Social pelo PPGAS/UNICAMP onde vem desenvolvendo uma pesquisa em que procura observar a percepção dos moradores do Vale do Pati a respeito da popularização do Ecoturismo em sua comunidade.

Edimilson Rodrigues de Souza (PPGAS-Unicamp)

Graduado em Ciências Sociais (licenciatura e bacharelado) pela Universidade Federal do Pará (2008). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013). Atualmente é doutorando em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas. Realiza pesquisas etnográficas com camponeses e indígenas nos Estados do Pará, Mato Grosso, Tocantins e Pernambuco (Brasil). Membro da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), da Rede de Estudos Rurais e do Centro de Estudos Rurais da UNICAMP (CERES).

Apoio Institucional

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) e Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Conselho Editorial

Ana Paula Cavalcanti Simioni (Professora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP)

Carlos Fausto (Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Museu Nacional/UFRJ)

Clarice Cohn (Professora do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos – CECH/UFSCAR)

John Cowart Dawsey (Professor da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP e coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama – NAPEDRA/USP)

Lilia Katri Moritz Schwarcz (Professora do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH/USP)

Mariana de Campos Françozo (Professora da Faculdade de Arqueologia da Universidade de Leiden, na Holanda) Priscila Rossinetti Rufinoni (Professora do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília – UnB)

Regina Melim Cunha (Professora do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/ UDESC)

Renato Monteiro Athias (Professor do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco – CFCH/UFPE)

Samuel Mello Araújo Júnior (Professor da Escola de Música e coordenador do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EM/UFRJ)

Selda Vale da Costa (Professora do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas – ICHL/UFAM)

ISSN

2175-6015

Foco temático

Antropologia e Arte

Linha Editorial

A Proa publica trabalhos nas áreas de Antropologia e Sociologia da Arte, Antropologia Visual, Etnomusicologia, Etnoestética, História da Arte, Patrimônio Cultural, Políticas Culturais, Práticas Artísticas Contemporâneas, Performances e Rituais.

Diagramação e arte

Marina Carmello Cunha

Logo

Laura de Campos Françozo

Missão

Fomentar o diálogo entre as artes e as ciências sociais, dando espaço a contribuições nacionais e internacionais, no formato de resenhas, artigos, relatos de experiências, traduções, entrevistas, debates e exposições virtuais, incentivando a interdisciplinaridade e abrigando expressões artísticas e reflexões de diversas naturezas – da música à literatura, passando pelo cinema, pela fotografia, pelas artes indígenas e pela representação museológica, entre outras.

Periodicidade

Anual

Forma de revisão

Os textos recebidos são inicialmente avaliadas por dois pareceristas anônimos doutores e especialistas no tema da contribuição e externos ao Comitê e ao Conselho Editorial. Em caso de um parecer ser favorável à publicação e o outro contrário, a contribuição é submetida à avaliação de um terceiro parecerista externo.

Agradecimentos

Agradecemos a Eduardo Dimitrov, Ilana Goldstein, Luisa Pessoa de Oliveira e Marcos Pedro Magalhães Rosa por toda disponibilidade e auxílio na transição para a nova composição do Comitê Editorial, e por terem trazido a revista até aqui. Somos gratos também a todos os professores, funcionários e colegas que tomaram parte nessa empreitada, em diversos momentos do processo editorial, especialmente a:

Anelise dos Santos Gutterres
Antonio Guerreiro Jr.
Bernardo Curvelano Freire
Bruna Triana
Caleb Faria Alves
Carla Costa Dias
Carlos Francisco Peres Reyna
Christiano Tambascia
Cristina Freire
Debora Breder
Edilson Pereira
Edgar Teodoro da Cunha
Fabiana Bruno
Fernanda Arêas Peixoto
Glaucia Kruse Villas Bôas
Guilhermo Aderaldo
Isabela Oliveira
Joana Cabral de Oliveira
João Bittencourt
João Martinho
Kleyton Rattes
Lisabete Coradini
Luciana Hartmann
Luciana Lyra
Luciana Oliveira
Luis Gustavo Pereira de Souza Correia
Luís Felipe Kojima Hirano
Luís Felipe Bueno Sobral
Maria Luiza Souza
Mariana Petroni
Marina Rebeca Saraiva
Michel Nicolau Netto
Miriam Adelman
Nadja Marin
Patricia Carvalho
Paula Morgado Dias Lopes
Paulo Roberto Maia Figueiredo
Paulo Silveira
Rafael José de Menezes Bastos
Roberto Camargos
Romain Bragard
Rosângela Pereira de Tugny
Ruben Caixeta
Sónia Vespeira de Almeida
Suely Kofes
Sylvia Caiuby Novaes
Taniele Rui
Vânia Cardoso



EDITORIAL

É com muito prazer que anunciamos a publicação do número 6 da PROA. Este foi um ano de muitas mudanças para a Revista, as quais esperamos que tragam a ela maior visibilidade e ampliem sua circulação. Nosso Comitê Editorial foi reformulado, ganhando novos integrantes que trouxeram também novos ventos para esta publicação.

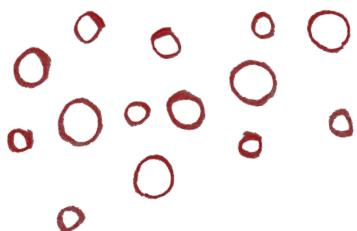
Além de buscar, em primeiro lugar, oferecer ao leitor uma seleção de produções expressivas na intersecção dos campos da antropologia e da arte, os esforços deste Comitê também têm sido no sentido de possibilitar que a PROA atinja um maior reconhecimento em relação ao sistema Qualis. Isso significou mudanças no quadro do Conselho Editorial, que passa agora a contar com professores de diversas instituições, ampliando tanto nosso leque de relações acadêmicas, quanto a diversidade dos materiais recebidos. Considerando que, segundo as normas Qualis, o Conselho Editorial não pode ser composto por professores vinculados à mesma universidade do local de publicação da revista, seguimos contando com a colaboração dos professores da Unicamp, porém agora exclusivamente na condição de pareceristas *ad hoc*. Seus pareceres, comprometidos com a qualidade e originalidade das publicações e com uma devolutiva cuidadosa àqueles que nos enviam trabalhos, são, sem dúvida, de grande valor para a revista.

É com esse mesmo objetivo de aprimoramento que reformulamos nossa página, desenvolvendo o site da revista em uma nova plataforma que facilitará o recebimento contínuo de artigos, bem como o trabalho dos pareceristas e do Comitê, além de unir em uma só página todos os números da PROA já publicados. Vemos todas essas mudanças como muito profícias para que os objetivos de nossa Revista sejam alcançados, isto é, para que se estabeleça uma fecunda troca de ideias, de conhecimentos e para dar lugar a um espaço de diálogos e

experimentações no campo da antropologia e arte.

Ficamos muito felizes por termos recebido para esta edição um expressivo número de trabalhos. Reunimos, em uma seleção de nove artigos e duas resenhas, discussões sobre práticas artísticas contemporâneas, estudos sobre performances e rituais, e pesquisas em etnoestética. Na seção ensaio visual, apresentamos com "Ut'an a tok, las palabras de la piedra" um enlaçamento fotográfico entre a produção material dos Hach Winik - habitantes da selva lacandona no estado de Chiapas, México - e sua cosmologia. Contamos também nesta edição com uma galeria de desenhos dos alto-xinguanos Wauja, resultante da exposição organizada este ano por Aristóteles Barcelos Neto na Casa do Lago, na Unicamp. Agradecemos Aristóteles por também nos haver concedido uma entrevista, na qual expõe pontos centrais de sua produção e os caminho entre as diferentes linguagens e registros que a compõem.

A publicação dessa edição vêm em um momento grave na atual conjuntura política do país. Temos assistido nos últimos meses a uma violenta ascensão de forças conservadoras e antidemocráticas que vêm conduzindo políticas que ameaçam direitos sociais conquistados nas últimas décadas, entre eles, o direito à educação pública. Na pós-graduação não tem sido diferente. Este ano enfrentamos uma grave redução nos repasses destinados a todos os programas, o que tem muitas vezes inviabilizado a continuidade de pesquisas e a realização de diversas atividades dentro da universidade. As perspectivas revelam-se cada dia mais preocupantes, tendo em vista a recente aprovação do congelamento de investimentos na educação para os próximos 20 anos. Nesse sentido, a PROA se solidariza com todos os seus colaboradores por saber das dificuldades para seguir produzindo e publicando pesquisas em um ambiente de redução de investimentos. Sem contar com apoio financeiro para a presente edição, o Comitê deixa aqui registrado seu imenso agradecimento a todos que fizeram com que, ainda assim, sua realização fosse possível.



Comitê Editorial

sumário

ARTIGOS

Construções em fragmentos: crítica às reminiscências do colonialismo na obra de Danh Võ <i>Fábio Zuker</i>	9
Retratos próprios e desconhecidos: Experiências de fronteiras (?) nas Amazôncias Ocidental e Oriental <i>John Fletcher</i>	24
Expressão e política: um estudo de caso no campo da performance social <i>Matheus Romanetto</i>	38
Teatro e sociedade: dinâmicas entre o Patrão Cordial e o Pensamento Social e Político Brasileiro <i>Monique Lima de Oliveira</i>	56
Arte e interação social na Pinacoteca de São Paulo <i>Julio Cesar Talhari</i>	74
A Fotografia Votiva e a Construção de uma Memória Familiar <i>Mateus Henrique Rodrigues Teixeira</i> <i>Ingrid Hötte Ambrogi</i>	90
Processos de microvariação nas estéticas ameríndias <i>Eduardo Pires Rosse</i>	104
O cinema menor de Divino Tserewahú <i>Fernanda Oliveira Silva</i>	121
Las artes de leer e interpretar las hojas de coca <i>Eugenia Flores</i>	141

RESENHAS

As “traições” de Vanderlei – um documentário sobre o artista popular, sua pintura e regras da arte <i>Eliska Altmann</i>	162
O escambo de Gaspar: rap como narrativa das relações culturais urbanas <i>Micael L. Z. Guimarães</i>	167

ENTREVISTA

Entrevista com Aristóteles Barcelos Neto

Daniel Revillion Dinato

Gabriela Aguilar Leite

José Cândido Lopes Ferreira

Paulo Victor Albertoni Lisboa..... 175

GALERIA

Serpentes da Transformação: Desenhos da Amazônia
Indígena

Curadoria: Aristóteles Barcelos Neto..... 196

ENSAIO VISUAL

Ut'an a tok, las palabras de la piedra

Fabiola A. Alejandra Acevedo Coutiño..... 216

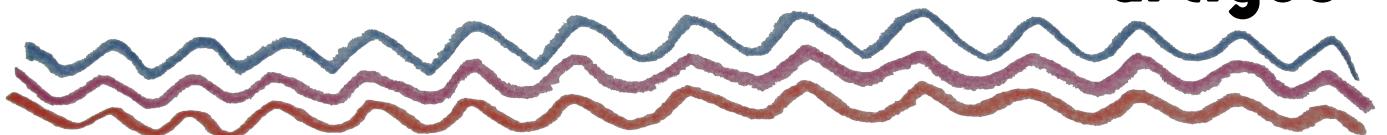
PARA LER EM INGLÊS

Serpents of Transformation: Drawings from Indigenous
Amazonia

Curadoria: Aristóteles Barcelos Neto..... 223



artigos





Construções em fragmentos: crítica às reminiscências do colonialismo na obra de Danh Võ

Fábio Ozias Zuker

Mestre em Arts et Langages pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris)

fabiozuker@gmail.com

Resumo

O presente artigo se encontra no ponto de encontro entre os campos da antropologia e da arte contemporânea. Trabalhamos *com* a instalação *Untitled (Christmas in Rome - 2012)*, do artista vietnamita Danh Võ, para compreender, a partir dela e da história das instalações de arte, o modo como hoje se estabelece um comentário às reminiscências da situação colonial. Apresentada como ruína, fragmentos e destroços, a obra concentra diferentes temporalidades, que tornam presente o passado colonial de modo fantasmagórico.

Palavras-chave: arte contemporânea, instalações, pós-colonialismo, antropologia da modernidade

Abstract

This article is written at the meeting point between the fields of anthropology and contemporary art. We work *with* the installation *Untitled (Christmas in Rome - 2012)*, by the Vietnamese artist Danh Võ to understand how this art installation sets a comment to reminiscences of the colonial situation. Presented as ruins, fragments and debris, the piece concentrates different layers of time, which makes the colonial past present as a phantasmagoria.

Key Words: contemporary art, installations, post-colonialism, anthropology of modernity

Récit de voyage dans le premier pays lointain

le bon colonisateur veut bien nous enseigner chez lui comment tenir avec discréction et élégance sa fourchette - ce n'est pas le cas mais la main droite la main gauche le couteau en arrière-plan l'assiette assise attend son verre déjà vide on tourne autour de la table c'était un long voyage putain! comme on est fatigués puisque on a toujours été affamé, on a vomi tout la scène mais d'abord les tableaux leçon deux: il n'y a pas de quoi! pas d'invités, pas de préjugés le miroir est double, les visages miraculeux

Érica Zíngano

Dans cette relation entre colonisés et colonisateurs, l'espace est un des éléments fondamentaux

Édouard Glissant

Abordagem antropológica da arte contemporânea

A instalação *Untitled (Christmas in Rome - 2012)*, do artista vietnamita Danh Võ, é a obra *com* a qual trabalharemos nas próximas páginas. A opção metodológica de trabalharmos *com* essa obra, e não *sobre* ela, tem origem em recentes inflexões propostas pela antropologia, que buscam reinterpretar o fazer antropológico e a história da disciplina a partir do papel ativo que os povos "estudados" têm na construção do conhecimento (VIVEIROS DE CASTRO, 2009). Ou seja, a antropologia trabalharia *com*, e não *sobre* outros povos.

No campo da arte, refletir sobre essas questões de ordem epistemológica tem diversas consequências.

Naquilo que nos interessa aqui, podemos evidenciar uma dimensão eminentemente antropológica do estudo com imagens e com obras de arte: a imagem não seria então

Apenas fonte de informações sobre eventos grandes ou pequenos, excepcionais ou cotidianos, sobre os objetos usados para desenhar lugares e sobre os corpos tidos como autores, mas também – e sobretudo desde Michelet – sobre o imaginário de um grupo social ou de uma época, cristalizados nessas imagens que entram então no campo da história das ‘mentalidades’ e das representações (MICHAUD, 2001, p.41, tradução nossa do original em francês).

Antes de qualquer coisa, é importante notar que essa abordagem que permite compreender certas construções e imaginários sociais de uma época, assim como suas consequências políticas, tenha uma história que se constrói no ponto de encontro entre a história da arte e a antropologia. Aby Warburg é, neste sentido, uma referência primordial: seus estudos sobre o renascimento florentino e flamenco abordam o imaginário social dos novos comerciantes urbanos a partir das pinturas renascentistas, que faziam uma releitura muito particular da antiguidade (WARBURG, 2003).

No presente artigo, trata-se de fazer emergir reflexões sobre o colonialismo e suas reminiscências hoje a partir de uma leitura atentiva do trabalho de Danh Võ, não dissociando forma e conteúdo. A descrição antropológica nos serve de inspiração, assim como o sentido atribuído pelo artista às suas próprias obras. Para além da obra acabada, o discurso do artista nos dá ainda uma dimensão do processo de construção dos trabalhos e os sentidos atribuídos a esse fazer – trazendo mais uma camada da abordagem antropológica. Construímos nossa interpretação *com* as obras, assim como *com* os artistas eles-mesmos. Como afirma o antropólogo escocês Tim Ingold: “nós fazemos a nossa filosofia lá fora. E assim, o mundo e seus habitantes, humanos e não-humanos, são nossos professores, mentores e interlocutores” (INGOLD, 2008, p.82-83, tradução nossa).

Deste modo, propomos explorar uma abordagem antropológica da arte contemporânea levando em consideração tanto a metodologia quanto os temas caros à antropologia – uma vez que ambos são indissociáveis. Trabalhamos *com* essas obras, explorando uma leitura descritiva minuciosa que faça emergir uma reflexão mais ampla capaz de interpelar – e aqui entramos em um dos temas mais trabalhados pela antropológica contemporânea – a reminiscência do discurso organizacional colonial que separa e naturaliza um “nós” eurocentrado dos *outros*. Um elemento importante na abordagem antropológica aqui proposta é também a reflexão sobre outras formas de criar conhecimento através da experiência pessoal, como no caso da instalação *Untitled (Christmas in Rome – 2012)*.



Por outro lado, interessa-nos também não apenas a obra feita, mas também sua inserção dentro da pesquisa do artista, o discurso dele e os sentidos que atribui à sua própria produção plástica, bem como o modo como a correlaciona com questões histórico-políticas. Tais são, assim, os procedimentos metodológicos a partir dos quais refletimos com a produção do artista Danh Võ.

*

Nascido no Vietnã em 1975, Võ cresceu e estudou na Dinamarca, país onde sua família se instalou depois que seu pai fora resgatado por um barco dinamarquês durante a Guerra do Vietnã.

Sua prática artística faz constantemente referência à sua própria história, como nós demonstraremos nos próximos parágrafos destinados a expor e situar brevemente sua obra. Exposta na 55^a Bienal de Veneza, de 2013, no Palazzo Enciclopedico, a instalação *Untitled (Christmas in Rome – 2012)* consiste na exposição de ruínas de uma igreja católica Hoang Ly, construída há aproximadamente duzentos anos na província de Thai Binh, durante a colonização francesa do Vietnã. Essas ruínas apresentam uma mistura de elementos arquitetônicos, na qual encontramos certos padrões típicos de construções dessa região do sudeste asiático, assim como as cortinas de veludo que anteriormente cobriam a Igreja. Sobre esses veludos, marcados pelo sol ao qual estiveram expostos durante décadas, vemos apenas sombras de objetos que ornavam a igreja: marcas negras que permeiam o tecido dourado.

O desafio imposto para uma leitura desta obra é duplo: em primeiro lugar, a prática e o discurso de Danh Võ a respeito de seu próprio trabalho impõe que levemos a sério a sua proposta de construí-lo no ponto de encontro entre a experiência pessoal e os eventos macro-históricos. Em segundo lugar, e este será o fio condutor da leitura e a razão de trabalhar *com* essa obra especificamente, trata-se de refletir sobre como essa peça revisita certas concepções temporais tais como as imaginadas pela modernidade.

Untitled (Christmas in Rome - 2012) nos coloca a questão do tempo enquanto categoria que teve um papel central no imaginário da modernidade, a partir do qual ela constrói suas fronteiras simbólicas, separando os “ocidentais-modernos” de outros “não-modernos”, “não-ocidentais”. Os vestígios dessa visão de uma organização simbólica e hierárquica do mundo onde há um “nós” sempre exclusivo, incumbido da missão de conduzir os “outros” pela história, e um “outro” sempre depreciado e homogeneizado, são apresentados nas ruínas dessa igreja colonial francesa do Vietnã, como se estas condensassem diferentes camadas de

tempo. Assim, é a partir do discurso de Võ, e trabalhando *com* sua produção artística, que tentamos compreender de que modo se faz presente uma crítica conjunta ao sistema colonial e ao sistema da arte. Dois modelos hierárquicos de organização do mundo, de separações e purificações. Tentamos, em suma, explorar a maneira como tempo (os “outros” pertencentes ao passado) e espaço (os “outros” localizados sempre “lá”) são concebidos como categorias organizacionais, de dominação e de purificação, assim como as suas persistências seguem cumprindo funções análogas, mas diversas, na contemporaneidade.

Para demonstrar nosso argumento, vale a pena fazer uma breve retrospectiva dos trabalhos de Danh Võ para enfim chegar à *Untitled (Christmas in Rome – 2012)*. Vamos também nos debruçar sobre certas questões próprias ao campo artístico, propondo um paralelo entre as fragmentações da hierarquia desse sistema ao longo da história da arte (Marcel Duchamp e as instalações de arte moderna e contemporânea), e a maneira como Danh Võ trabalha *na* desestruturação das relações coloniais.



Ilustração 1: A instalação *Untitled (Christmas in Rome – 2012)*. Fonte: C. A. Xuan Mai Ardia

Esquecimento, história pessoal e história coletiva

Em entrevista concedida à Port Magazine, quando de sua primeira grande exposição na Inglaterra (na Nottingham Contemporary, em 2014), o artista afirma que, para aqueles que viveram a realidade da Guerra do Vietnã, existe um certo desejo de esquecer:

para pessoas que viveram no Vietnã, para meus pais que experenciaram a Guerra do Vietnã, eles tendem a tentar esquecer. Eu nunca cresci escutando velhas histórias sobre a experiência de guerra deles. Eu acredito que em casos como o dos meus pais, quando você decide fugir de um país, existe também incorporado um desejo de esquecer. Existem poucas pessoas que querem ter seus traumas relembrados (Võ, 2014, tradução nossa).

A maneira pela qual sua obra tenta se aproximar desses eventos históricos, de contrapor-se a esta tendência ao esquecimento, se constrói a partir de uma perspectiva de recusa em separar o privado do público: "história não é algo que um indivíduo pode carregar sozinho, é um fenômeno compartilhado" (Võ, 2014, tradução nossa).

A obra de Danh Võ não separa a história pessoal e o contexto macro-político; é a partir de histórias familiares suas ou de outras famílias que as críticas sobre história, política e as reminiscências do colonialismo emergem. Este é o motivo principal para termos escolhido uma reflexão *com* a obra e a pesquisa de Võ, que culmina, como argumentaremos abaixo, em um questionamento do funcionamento organizacional que as categorias tempo e espaço vêm exercendo nas narrativas ocidentais modernas e contemporâneas acerca do *outro*.

A série de fotografias antigas *Good Life* (2007), que cobre um período de onze anos ao redor da década de 1970, provém de arquivos pessoais do fotógrafo e agente secreto norte-americano Joseph Carrier. Encarregado de fazer fotos para ilustrar os resistentes vietnamitas contra o comunismo, Carrier acabou mostrando as situações de afeto entre diferentes sujeitos, um tipo de afeto, de alegria de viver, mesmo durante a guerra. Essas fotografias históricas, de certa forma, fazem referência à própria história pessoal de Võ.

A imagem de missionários franceses do século XIX, capturada alguns instantes antes de serem enviados à Indochina, é a temática de *Bye bye* (2010). Nesse trabalho, a fraternidade e a afeição entre os religiosos aparecem na maneira como eles se dão as mãos, ou como as colocam uns sobre as costas dos outros. Ainda nesse contexto de missionários franceses no Vietnã, Võ trabalhou sobre a carta que um jovem missionário, Jean-Théophane Venard, havia enviado ao seu pai na França, momentos antes de ser executado. Võ solicitou ao seu próprio pai, que tem como profissão a caligrafia em caracteres vietnamitas tradicionais, recopiar a carta de Venard, indefinidamente. O caráter pessoal da história está no fato de o pai de Võ ter perdido sua profissão de calígrafo quando de sua chegada à Dinamarca, por desconhecer os caracteres ocidentais. A colonização é revisitada

pelo artista através do jogo de tensões que a constitui, como é o caso da obra que nos interessa aqui, *Untitled (Christmas in Rome – 2012)*.

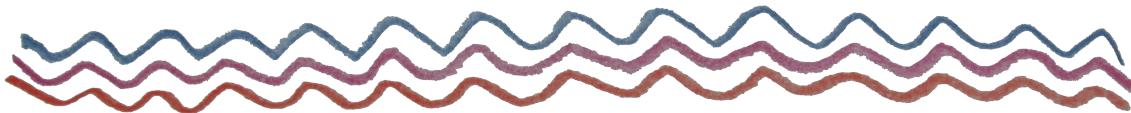
Cabe aqui um breve desvio acerca dos usos do arquivo na arte contemporânea para compreendermos o modo como tal utilização é feita na obra de Võ. Se o uso do arquivo é prática disseminada na arte moderna e contemporânea, não faltam reflexões sobre este como um “sistema discursivo ativo e regulador” (ENWEZOR, 2008, p.11) Desde a *boîte-en-valise* de Duchamp, argumenta Enwezor, podemos observar uma exploração do tema do museu como arquivo, a maneira como reflete e dispõe artefatos históricos, imagens e as taxonomias que governam suas relações. No contexto de crítica ao colonialismo e de reflexão pós-colonial, a compreensão das relações de poder imbricadas no arquivo é levada para outros lugares, em ressonância com questões que emergem da obra de Võ.

Explorando as relações entre o arquivo e a morte, o pensador camaronês Achilles Mbembe reflete sobre o caráter organizacional e totalizante do arquivo, apesar de sua construção através de fragmentos:

através de documentos arquivados, somos apresentados a pedaços de tempo a serem colocados juntos, fragmentos de vida a serem dispostos em ordem, um seguido do outro, em uma tentativa de formular uma história que obtenha coerência através da habilidade de desenhar links entre o começo e o fim. Uma montagem de fragmentos que então criam uma ilusão de totalidade e continuidade (MBEMBE, p. 21, 2002).

É, assim, contrapondo-se ao potencial de totalidade organizacional, do qual o arquivo é uma das expressões, que a obra de Võ toma forma pelos fragmentos.

Se a relação entre coletivo e pessoal é questionada na obra de Võ, também o é a separação entre passado e presente. Momentos históricos e histórias pessoais encontram sua atualidade graças aos fragmentos narrativos. Encontramos esse procedimento na obra *We the People*, cópia exata da Estátua da Liberdade, constituída de uma acumulação de pedaços e fragmentos jamais expostos juntos no mesmo lugar. O sonho da liberdade, que se mistura de diversas maneiras ao sonho da sua própria história familiar, é apresentado como desmembrado, desarticulado.



As ruínas e o sistema da arte

Untitled (Christmas in Rome – 2012) é uma instalação feita com ruínas.

No lado da sala de exposições em que se situa uma das entradas, encontramos o esqueleto da construção da Igreja: colunas de madeira que sustentavam um teto triangular. Tudo parece estar fragmentado, um espaço esvaziado, instável. Entre as colunas e o teto não existe nada, restando apenas a estrutura de uma construção e nada mais; sem muros nem pinturas, nem móveis. Trata-se de uma estrutura demasiado simples e sem nenhum ornamento. Os únicos elementos, mais ou menos dissonantes, são as bases das colunas de sustentação, que se assemelham a vasos antigos. Do outro lado da sala, uma parte dos ornamentos do teto está colocada no chão, composta com padrões de arquitetura semelhantes a um pagode asiático.



Ilustração 2: Detalhe da instalação *Untitled (Christmas in Rome – 2012)* com cortinas de veludo. Fonte: C. A. Xuan Mai Ardia

Seria impossível dizer que se trata de uma igreja, sem a cobertura de veludo dourado das paredes, que cobre diversos muros da sala. Esses tecidos trazem em si rastros de imagens religiosas, marcas difíceis de serem percebidas em um primeiro olhar, devido à longa exposição ao sol. A cruz é, claramente, o símbolo mais marcante, e uma vez percebida, as demais imagens começam a surgir de maneira mais clara: existem velas, altares, grandes candelabros e quadrados que são aquilo que sobra dos antigos quadros. Os objetos não são apresentados em si. Nós vemos apenas as suas marcas no tecido: devido à exposição ao sol, a parte do veludo que um dia esteve coberta por cada objeto tornou-se mais escura que aquela que estava exposta à luminosidade, o que torna visível essas aparições fantasmagóricas.

São imagens dispersas, que existem apenas em fragmentos, destroços daquilo que um dia havia sido uma igreja francesa católica no Vietnã.

Gostaríamos de esboçar uma analogia entre a fragmentação que a instalação de Võ propõe a respeito dos modos de funcionamento do sistema da arte e a permanência fragmentada do sistema colonial hoje. Essa comparação se torna possível unicamente se pensarmos esses dois sistemas como sendo regidos por normas preestabelecidas, por hierarquias organizadoras, que propõem uma concepção de “como o mundo deveria ser”.

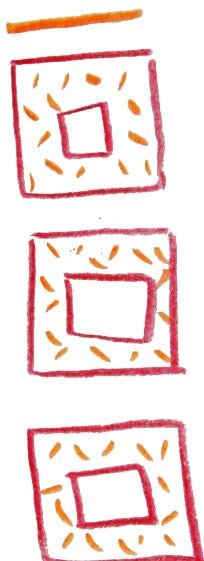
A respeito do campo artístico, o historiador da arte Thierry de Duve propõe aquilo que ele chama de “post-Duchamp deal”. A respeito da obra do artista francês, Duve afirma que Duchamp propõe uma abertura à utilização de elementos não artísticos no seio da prática artística e à mistura gêneros artísticos, antes vistos como separados, puros.

A diferença entre o ‘post-Duchamp deal’ e a convenção antiga é obvia. Arte em geral não tem absolutamente nenhum limite, enquanto que o conceito de belas artes é limitado por barreiras internas e externas. Internas, pelo fato que inclui e justapõe pintura, escultura, arquitetura, desenho, gravura e assim por diante, e os mantém separados uns dos outros tanto quanto de outras artes tais como literatura, música ou teatro; externas, porque exclui todas essas coisas, que, não sendo nem pintura, nem literatura, nem música, etc., não podem possivelmente pertencer a categoria de ‘arte’ (DUVE, 2007, p. 28 , tradução nossa)

Essa abertura na direção de outros objetos excluídos do conceito restritivo de belas-artes, assim como a mistura de gêneros, é um traço marcante também na obra de Danh Võ, assim como de inúmeros artistas contemporâneos. Até aqui, nada de novo. Entretanto, a reflexão aqui proposta ganha maior relevância ao traçarmos certos paralelos entre essas operações artísticas que se realizam dentro do sistema específico da arte, e que permitem fazer um comentário sobre certas relações de força constitutivas da situação colonial.

Antes de qualquer coisa, é importante notar que a colonização não é aqui vista como unilateral: trata-se de um constante jogo de forças (GRUZINSKI, 1988), uma constante tensão entre a dominação violenta e a incessante resistência, a tentativa de imposição de um ordenamento e sua subversão. Resistência esta que, na obra de Võ, se faz sentir nas formas da construção da igreja, na mistura entre as arquiteturas europeia e asiática, nos símbolos católicos presentes como sombras, e também no fato de que a obra é formada por ruínas.

Existem, assim, analogias entre a descentralização do sistema de arte e do sistema colonial. Duchamp, atuando tanto em seu interior, ao misturar gêneros,



como em seu exterior, ao incorporar objetos não-artísticos, redefiniu completamente os limites e as fronteiras da arte.



Ilustração 3: Detalhe da instalação *Untitled (Christmas in Rome - 2012)* com elementos asiáticos na construção.
Fonte: C. A. Xuan Mai Ardia

Na obra de Võ, o sistema colonial estaria submetido a uma fragmentação análoga àquela analisada por Duve em sua reflexão sobre a crítica de Duchamp às “belas artes”: a organização hierárquica oriunda da estética pode ser comparada, no que diz respeito aos modos como encara um “dever ser” da realidade, com a organização hierárquica de um mundo no qual se separa um “nós” branco, ocidental e moderno dos “outros” não-modernos, primitivos, a serem subjugados. A obra de Võ, ao concentrar diferentes temporalidades nestas ruínas e destroços, opera uma crítica às reminiscências desse projeto colonial no presente.

Feita uma leitura atentiva da instalação *Untitled (Christmas in Rome - 2012)* e das questões por ela levantadas, as próximas páginas buscam dar embasamento para compreendermos como essa desconstrução, essa fragmentação, é conduzida pela instalação, fazendo coexistir diferentes temporalidades na obra. Para tanto partimos de um breve apanhado sobre o modo como as instalações artísticas contemporâneas buscam diferentes estratégias para questionar aquilo que se entendia, no conceito de belas-arts, como o sujeito do quadro (BISHOP, 2005).

1. Definição de instalação artística segundo Bishop: “*installation art* is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as ‘theatrical’, ‘immersive’ or ‘experiential’ (...) a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality” (BISHOP, 2005, p. 6)

As instalações de arte e as desconstruções

De acordo com a historiadora de arte norte-americana Claire Bishop, as instalações de arte modernas e contemporâneas propõem uma tensão entre um sujeito que deve estar integralmente e fisicamente presente e centrado, para participar de um processo de desconstrução proposto pela própria obra: “Instalações de arte demandam um sujeito observador presente precisamente para submetê-lo/la a um processo de fragmentação (...) instalações de arte visam não apenas problematizar o sujeito como descentrado, mas também produzi-lo” (BISHOP, 2005, p. 131-133, tradução nossa). Bishop propõe uma pertinente leitura da história das instalações de arte, tendo como fio condutor a modalidade de relações propostas com os espectadores, e não a temática nem os materiais¹. Ou seja, uma leitura interessada em compreender as instalações a partir das suas tentativas de “descentramento de uma subjetividade normativa (isto é moderna)” (BISHOP, 2005, p. 128, tradução nossa).

Mas qual seria essa concepção de sujeito moderno, normativo, que essas instalações pretendem descentralizar, fragmentar? Nas hierarquias do sistema de arte, desde a Renascença e até as rupturas modernas, o espectador era compreendido como o centro do mundo ao qual o quadro se dirigia. Erwin Panofsky, por exemplo, argumenta em seu livro *A Perspectiva como Forma Simbólica*, de 1924, de acordo com a leitura de Bishop, que:

a perspectiva renascentista coloca o espectador no centro do ‘mundo’ retratado na pintura; a linha da perspectiva, com o seu ponto de fuga no horizonte da imagem, estava conectada com os olhos do espectador localizado diante dela. Entendia-se que uma relação hierárquica existia entre o espectador centrado e o ‘mundo’ da pintura disposta diante dele. Panofsky equiparava, então, a perspectiva renascentista com o sujeito cartesiano racional e auto-reflexivo (‘Penso, logo existo’) (BISHOP, 2005, p. 11, tradução nossa).

Certas experimentações da arte moderna questionam justamente esse modelo hierárquico de apreensão do mundo, como a pan-geometria de El Lissitzky ou o cubismo de Braque e Picasso. A leitura surrealista das teorias freudianas é outra maneira de se posicionar diante dessa hierarquia, ao descentrar o sujeito racional a partir da sua obscura subjetividade interior. A influência de Merleau-Ponty nos minimalistas norte-americanos coloca problemas centrais para a separação unívoca entre objeto e sujeito. O jogo de espelhos da teoria lacaniana na definição do sujeito, por sua vez, assim como a problematização do real, também influenciou o modo como muitos artistas construíram suas instalações nos anos 1970.

No que diz respeito à proliferação de instalações de arte contemporânea e à profusão de teorias pós-estruturalistas nos anos 1970, Bishop afirma que um modo de descentralização específico é apresentado em contraposição ao modelo do espectador centrado e racional, tal como imaginado a partir do Renascimento:



No lugar de um sujeito racional, centrado, coerente e humanista, a teoria pós-estruturalista argumenta que cada pessoa é intrinsecamente deslocada e dividida, em conflito consigo mesmo ou consigo mesma. Resumindo, afirma que o modo adequado de ver a nossa condição como sujeitos humanos é entendê-la como fragmentada, múltipla e *descentralizada* – por desejos e ansiedades inconscientes, por relações interdependentes e diferenciais com o mundo, ou por estruturas sociais pré-existentes (BISHOP, 2005, p. 13, tradução nossa).

Essa descentralização toca pontos centrais do pensamento feminista, pós-colonial e *queer*, que tanto influenciam práticas artísticas contemporâneas. As concepções de um sujeito centrado passam a ser compreendidas como tendo uma função primordial no imaginário que acompanha a dominação colonial: “Fantasias ‘centralizantes’ perpetuadas pela ideologia dominante são masculinas, racistas e conservadoras; isto porque não existe um modo ‘correto’ de olhar para o mundo, nem nenhum lugar privilegiado a partir do qual tais julgamentos podem ser feitos” (BISHOP, 2005, p. 13, tradução nossa). Estamos, assim, diante de uma multiplicação de perspectivas, capazes de subverter certa concepção de sujeito, e que dá continuidade aos questionamentos propostos tanto por práticas de artistas e teorias no início do século XX.

Neste sentido, um trabalho pertinente é o do artista mexicano Gabriel Orozco, *Empty Club*, realizado em um clube da época do Império Britânico – nas fotos da instalação, o clube encontra-se vazio, embora ele ainda seja frequentado. Orozco propõe intervenções muito sutis no espaço, como por exemplo, um pêndulo que nunca chega a encontrar seu centro de gravidade, e assim faz um comentário à instabilidade inerente a perspectivas de organização do mundo levadas a cabo pelas potências coloniais. Pelo contexto em que a obra se insere, ela também correlaciona essa reflexão acerca da empreitada colonial fazendo um comentário ao modelo homogêneo de masculinidade vinculado a esses clubes.

2. Enquanto a mídia portuguesa e a polícia local divulgavam um suposto arrastão na praia de Carcavelos, criando um clima de insegurança e perigo com negros provocando atos de violência como no Brasil, de fato, o arrastão nunca tinha acontecido, e eram apenas negros fugindo da polícia.

No caso específico da obra *Untitled (Christmas in Rome – 2012)*, é a pretensão de organização tal como pretendida pelo projeto colonial que se mostra fragmentada, um projeto que pretendia separar de modo

únivoco um “nós” moderno de “outros” não modernos (LATOUR, 1991). Em que medida, com a expansão nunca antes prevista do capitalismo ocidental para os quatro cantos do mundo, poderia se falar ainda na existência dessa divisão? Muito embora um discurso hegemônico pretenda, com o fim da história, afirmar o fim dessas distinções, todos então fazendo parte de uma aldeia global, tais separações se mostram hoje mais presentes do que nunca, diante da multiplicação sem precedentes das relações assimétricas ocidentais.



Ilustração 4: Instalação Untitled (Christmas in Rome - 2012). Fonte: C. A. Xuan Mai Ardia

“A estética do universo supunha normas preestabelecidas” (GLISSANT, 1990, p.108, tradução nossa), escreve o intelectual e poeta antilhano Édouard Glissant. A organização do universo, pela empreitada colonial, a partir de regras estabelecidas, através de uma hierarquia, de separações puras, pressupunha, igualmente, uma concepção temporal precisa: trazer para o presente, ou mesmo em nome da construção do futuro, aqueles que se encontravam no passado consistia numa missão civilizacional para o homem ocidental moderno (CLASTRES, 1974).

Para Glissant, é necessário compreender a história como uma disciplina europeia autoritária, que serviu de base para a colonização:

o colonizador priva frequentemente o colonizado de sua memória histórica, da capacidade de compreender os eventos e suas causas. Consequentemente, a relação com o tempo por meio da memória, da memória histórica, torna-se fundamental do ponto de vista político e poético () a memória histórica que foi cortada, usada, corroída pelo ato colonizador se apresenta como um caos. Não existe linearidade temporal na memória histórica do colonizado, mas uma espécie de caos no qual ele

cai e rola; é por isso que eu sempre digo que ‘nós descemos as rochas do tempo’ (GLISSANT, 2014, p.11, tradução nossa).

E eis que nos encontramos novamente com problema inicial colocado por Võ, a respeito do esquecimento existente ao redor da Guerra do Vietnã, e outras situações trágicas como a colonial. As reminiscências desse passado encontram seu lugar no mundo atual enquanto destroços, ruínas.

As separações de corpos típicas das relações coloniais, ou da constituição colonial, como prefere nomeá-la Miguel Vale de Almeida (ALMEIDA, 2006), uma lógica do ordenamento entre “nós aqui”, e “eles lá”, presente tanto no ponto de vista macro (relação metrópole e colônia) quanto nas próprias colônias (na lógica de separação das cidades), hoje existe de um modo diverso. Ao analisar o caso do arrastão que existiu apesar de nunca ter ocorrido de fato em uma praia portuguesa², Almeida reflete sobre a predominância de uma narrativa colonial hegemonic: “num momento histórico de europeização tectante, em que a única narrativa disponível com ancoramento histórico é a narrativa colonial” (ALMEIDA, 2006, p. 367).

Se podemos falar em pós-colonialismo hoje, é apenas no sentido que as relações coloniais persistem, de modo diverso, nas sociedades contemporâneas, buscando impor a sua narrativa totalizante para a compreensão de todos os problemas contemporâneos, como os imigrantes (sujeitos a mais restrição de circulação que bens e mercadorias, pois, afinal, convertem-se eles nas coisas a serem controladas).



É pela recusa da livre circulação de pessoas e da possibilidade de serem cidadãos no local onde vivem que se consegue que haja uma circulação ilegal ou legal mas com cidadania coarctada, de pessoas enquanto mercadorias — da exploração do trabalho ilegal até ao mais flagrante tráfico de pessoas (...) a ideia de que há várias culturas correspondentes a povos correspondentes a territórios de origem, *separate but equal*, contactando-se somente nas trocas de consumo de produtos culturais (ALMEIDA, 2006, p. 368-369).

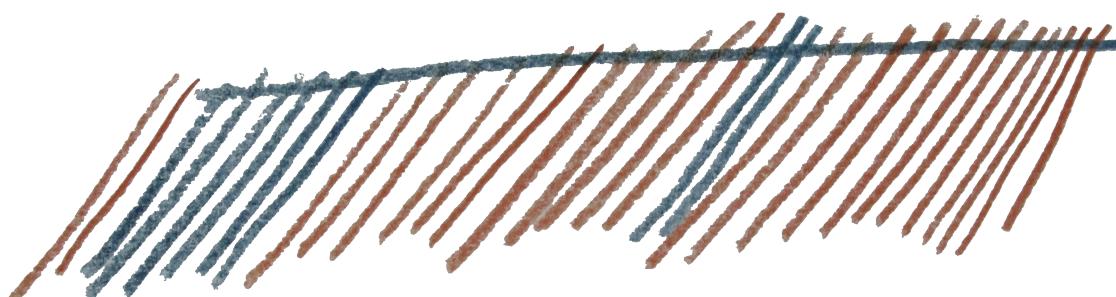
Trata-se, isso sim, de uma nova concepção política do ordenamento através do tempo e do espaço, determinando um lugar e modos de existência específicos ao “outro não-ocidental”. Na obra de Võ, de uma maneira micro, nas experiências e relações por ela criadas, a concepção histórica não-linear do colonizado, que se apresentava de forma fragmentária e confusa deixa de ser uma característica negativa de sua exclusividade. Em um curioso jogo de espelhos, ela coloca em xeque a própria concepção linear, organizadora do tempo histórico, demonstrando

o funcionamento imaginativo, e por que não mítico? (LÉVI-STRAUSS, 1962), de todas as narrativas históricas, e de todos os projetos organizacionais que lhes são subjacentes.

*

Tentamos, ao longo deste breve artigo, levantar algumas questões-chave acerca do modo como a obra de Danh Võ, dando especial atenção à instalação *Untitled (Christmas in Rome – 2012)*, aborda a lógica de organização e dominação colonial através de concepções específicas sobre tempo e espaço, e suas reminiscências hoje. Para tanto, partimos de uma breve interpretação sobre os temas-chave trabalhados por Võ, e um desvio sobre o lugar do arquivo em sua obra. Em seguida, uma leitura descritiva minuciosa da instalação abriu uma série de caminhos possíveis a serem percorridos, dos quais damos preferência a comparação entre a lógica de ordenamento e hierarquização da estética e as disposições igualmente organizacionais e hierarquizantes do poder colonial.

Direcionando-nos para o argumento central deste artigo, as reflexões de Bishop sobre as propostas de desconstrução de instalações modernas e contemporâneas e o lugar dos espectadores nela possibilitou que pudéssemos fazer um comentário a certas relações de força colonial a partir da obra de Võ. O embaralhamento de camadas temporais distintas na instalação em questão e o espaço fragmentado abrem para uma discussão sobre as formas atuais de ordenamento de corpos através do tempo e espaço, uma concepção específica do “outro” e do lugar do qual deve se resguardar. Sugerimos, entretanto, de maneira algo poética, através de Glissant, que a experiência histórica caótica do colonizado, a ausência de narrativas capazes de atribuir sentido ao experimentado, não seriam mais exclusividade dele, apontando então para as diversas tensões subjacentes a uma narrativa ocidental moderna que se pretende hegemônica e única hoje.

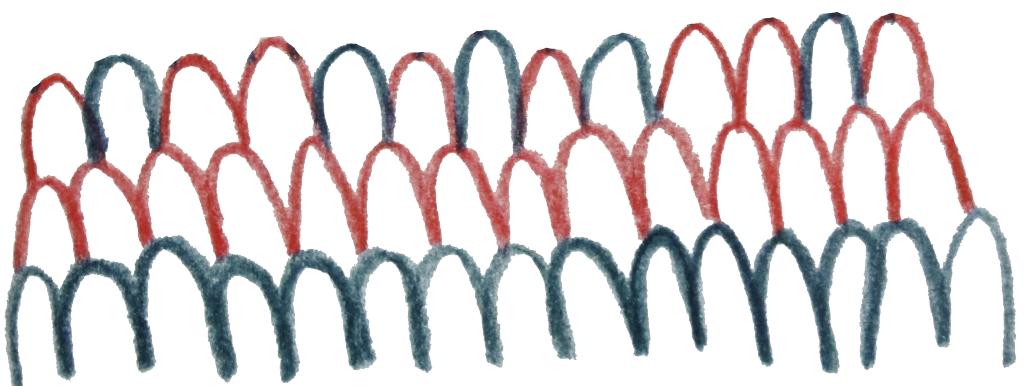


Referências

- ALMEIDA, Miguel Vale de. Comentário. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Portugal não é um país pequeno: contar o "império" na pós-colonialidade*. Lisboa: Editora Livros Cotovia, 2006, p.360-369.
- BISHOP, Claire. *Installation Art: a critical story*. London: Tate T publishing, 2005.
- CLASTRES, Pierre. De l'Ethnocide. *L'Homme: Revue Française d'Anthropologie*, Paris, v. 14, n. 3-4, p.101-110, 1974.
- DUVE, Thierry de. The Post-Duchamp Deal. Remarks on a few specifications of the word 'art'. *Filozofski vestnik*, Ljubljana, v. XXVIII, n. 2, p. 27-38, 2007.
- ENWEZOR, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography, 2008.
- GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.
- GLISSANT, Édouard. Solitaire et solidaire. Entretien avec Édouard Glissant. *Revue Terrain*, Paris n. 41, p. 9-14, sept. 2003. Entrevista concedida a Philippe Artières. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/1599>>. Acesso em 27 out. 2014.
- GRUZINSKI, Serge. *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI^e - XVIII^e siècles*. Paris: Éditions Gallimard, 1988.
- INGOLD, Tim. Anthropology is not ethnography. *Proceedings of the British Academy*, London, n.154, p.69-92, 2008.
- LATOUR, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essais d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- MBEMBE, Achilles. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, C. et al. (Eds.) *Refiguring the Archive*. New York: Springer, 2002.
- MICHAUD, Éric. La construction de l'image comme matrice de l'histoire. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, n.72, p.41-52, oct.-déc., 2001.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Métafysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris: PUF, 2009
- VÕ, Danh. Danh Võ: The Great Paradox. *Port Magazine – Art & Photography*, London, July 17, 2014. Entrevista concedida a Nathan Ladd. Disponível em <<http://www.port-magazine.com/feature/danh-vo-the-great-paradox/>> Acesso em 23 out. 2014.
- WARBURG, Aby. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 2003.

Recebido para publicação em 20 de abril de 2016

Aprovado para publicação em 15 de setembro de 2016





Retratos próprios e desconhecidos: experiências de fronteiras (?) E diálogos artísticos nas Amazôncias Ocidental e Oriental¹

John Fletcher

Doutor em Antropologia e Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA)

johnfletcherpa@yahoo.com.br

Resumo

O presente trabalho apresenta uma interpretação crítica e social de dois projetos artísticos apresentados na cidade de Popayán, Colômbia, localizada na Amazônia Ocidental, em diálogo com outro projeto visual realizado na cidade de Belém, Pará, Brasil, território pertencente à Amazônia Oriental. Em termos conceituais, o mesmo será amparado por alguns eixos de pensamentos críticos como os de Clifford Geertz, Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Mikhail Bakhtin e Nestor García Canclini, bem como buscará destacar uma metodologia polifônica, em muito articulada com alguns dos pressupostos da participação de distintos sujeitos para um agenciamento liminar do pensamento Latino Americano. É sob estes marcadores contextuais, portanto, que a pesquisa se alia a uma operação interpretativa para se rascunhar e debater aproximações e distanciamentos alocados no interior destas Amazôncias, cujas visibilidades dão sustentação para horizontes dinâmicos, talvez mais inclusivos e menos autoritários.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Interpretação, Amazônia, Colômbia.

Abstract

The following paper presents a critical and social interpretation of two artistic projects realized in the city of Popayan, Colombia, located in the Western Amazon, in dialogue with another visual project realized in the city of Belém, Pará, Brazil, territory belonging to the Eastern Amazon. Conceptually, it will be supported by some axes of critical thoughts from Clifford Geertz, Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Mikhail Bakhtin and Nestor García Canclini, as well as it may seek out a polyphonic methodology, closely articulated to some of the assumptions related to the participation of distinguished individuals for a liminal agency of the Latin American thought. It is under these contextual markers, in this sense, that the research is allied with an interpretative operation to draft and discuss similarities and differences allocated within these Amazons, whose visibilities provide support for dynamic horizons, perhaps more inclusive and less authoritarian.

Keywords: Contemporary Art, Interpretation, Amazon. Colombia.

Considerações Iniciais

A Amazônia se estende por um gigante território, o qual é atravessado pelas fronteiras geopolíticas de nove nações: Brasil, Peru, Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa. Em sua trajetória, foi palco de processos de ocupação distintos, de maneira a apresentar uma variedade complexa de agrupamentos e organizações sociais, desde as tradicionais etnias indígenas e quilombolas, até as mesclas dos grandes centros urbanos e cosmopolitas, alguns com mais de oito milhões de habitantes (GRUZINSKY, 2001; MIGNOLO, 2010).

Muitas vezes concebida por Amazôncias, dada sua diversidade cultural e natural, este espaço heterogêneo e conflituoso, deveras disputado por diversos sujeitos e projetos de ocupação e de capitalização de seus recursos naturais e de sua biodiversidade, necessita, desse modo, de contínuos olhares científicos para se delinear reflexões críticas, na medida do possível comparativas, para entendê-lo de maneira densa² e não romantizada (GRUZINSKY, 2001; GEERTZ, 2011). Estas simetrias possíveis,

1. O autor agradece à CAPES pela bolsa de doutorado; à Universidad del Cauca (Popayán, Colômbia) pelo período de pesquisa de doutoramento sanduíche; aos Professores Dr. Eduardo Restrepo e Dr. Adolfo Albán pelas orientações; e aos artistas Orlando Martínez Vesga, Luis Eduardo Mondragón e Armando Queiroz pelas preciosas contribuições.

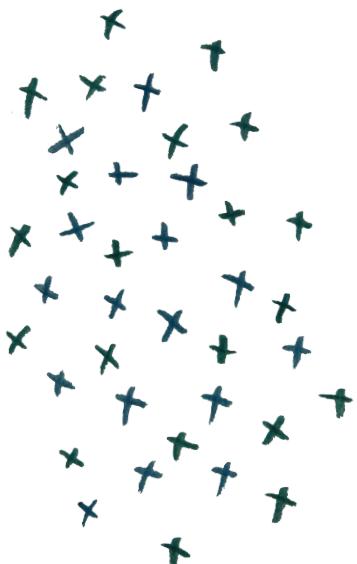
2. A interpretação densa se baseia na condição de que todas as esferas humanas são construídas historicamente e, portanto, sujeitas a padrões de juízo historicamente definidos. Por perceber que somente uma pequena parte do estar-junto de nossos interlocutores é apreensível, com suas estruturas superpostas de influências e implicações, este interpretativismo em questão busca acessar os meandros e os enfrentamentos que fazem parte das formulações organizacionais e caóticas das sociedades, de maneira a visualizar nas suas operacionalizações móveis às hierarquias estratificadas de estruturas significantes, os códigos estabelecidos em termos dos quais respostas são elaboradas (GEERTZ, 2011).

dado um existir sob um mesmo contexto ambiental, ressaltam, como evidenciou Geertz (2008a), dados interpretativos importantes para se ver como determinados fenômenos localizados poderiam ser distintos, mas que não puderam se apresentar de qualquer outra forma, em um sentido geral.

Para este processo contínuo de análises para as Amazônias, portanto, podemos elencar as artes visuais, pelas próprias lentes do pensamento social, como discursos/ ações disponíveis para se evidenciar proximidades e diferenças entre subjetividades e contextos de significação particulares (LAGROU, 2003). É, não obstante, por meio destas prerrogativas, que podemos fortalecer um diálogo interessado em decodificar as artes junto ao horizonte das demais criações humanas, de forma a ter, nestas expressões visuais, sustentação para posicionamentos críticos, talvez mais inclusivos e menos autoritários (SARLO, 2000; GEERTZ, 2008b).

Por sabermos que os protocolos de leituras para o universo das artes visuais são complexos, multidisciplinares, sincrônicos e, por deliberação, também diacrônicos (GEERTZ, 2008; GEERTZ, 2011), logo problematizamos, por conseguinte, algumas das apreensões do filósofo francês Jean-François Lyotard (2009), especialmente as de quando anunciou o fim das metanarrativas as quais fizeram parte, para ele, de uma ordem de mundo, muitas vezes, tida por moderna e encarcerante. Este supracitado autor não presumiu, neste caso em questão, a precariedade de seu enunciado, estremecido pelas resistências e polivalências destas mesmas metanarrativas, por suas reinscrições e reconfigurações alocadas em um presente polissêmico e dinâmico (ver também KELLNER, 2001).

Pensemos, neste enredo das metanarrativas, em alguns dos olhares marxistas mais recentes para este universo erigido nos territórios das artes, território composto por enunciações culturais e oscilantes entre a objetividade e a subjetividade de sujeitos culturalmente diversos (SARLO, 2000). O Marxismo, como sabemos, foi tido por Lyotard (2009) como uma das chaves de leitura de mundo a qual teve seu fim com a percepção da Pós-Modernidade. De certa forma, contra as previsões do sociólogo francês, por vezes deterministas e etnocêntricas, o pensamento Marxista continuou seu terreno de produtividade crítica e epistemológica multivocalizadas³, já que muito passou a se discutir, dentre as suas variadas análises, sobre o papel crítico e social das práticas e interpretações artísticas – e acrescentemos a polissemia destas práticas e interpretações, as diferenças turvas entre arte e propaganda e o estabelecimento de artistas e produtores culturais como parte necessária da produção capitalista (MOUFFE, 2007).



3. Este termo faz referência a como cada indivíduo, não neutro, contextualiza-se em uma rede de relações de distintos âmbitos culturais saturados de significados e valorizações (BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997).

4. A mediação, para Williams (1973), enreda um processo, no próprio projeto artístico, o qual envolve as relações ativas entre diferentes tipos de existência e consciência. Esta operação em questão, por meio de um mosaico composto por projeções, encobrimentos ou interpretações, desvela um resultado positivo dentro da realidade social.

5. Este trabalho de pesquisa foi desenvolvido durante meu período de doutoramento sanduíche realizado na Colômbia, e buscou visibilizar algumas das conexões teórico-estético-afetivas estabelecidas com a Galeria de Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia. Outro trabalho feito nesta mesma trajetória, já realizado em parceria com o espaço de experimentação artística Lugar a Dudas, na cidade de Cali, Colômbia, pode ser verificado na referência FLETCHER & ALBÁN, 2015.

6. A polifonia, um conceito estabelecido por Mikhail Bakhtin (2003), aborda o diálogo e pressupõe a criação artística como o encontro de diversas vozes, realidades e temporalidades, interceptando-se em um ir e vir sem categorização. Nesse sentido, a polifonia pode continuamente ser construída como estratégia discursiva de visibilidades, ao convergir diferentes vozes sociais para pôr em destaque nuances variáveis ligadas à autoria e ao exercício de não falar sobre, mas falar com o outro (ver também BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997).

7. O pensamento liminar implica um conhecimento concebido a partir das margens externas do sistema mundial/ colonial Moderno. É uma reflexão e prática críticas sobre a produção do conhecimento (MIGNOLO, 2003).

Raymond Williams (1973), teórico cultural, é um aliado significativo a este debate das ciências sociais. Ao buscar para as artes uma significação em meio aos componentes práticos de indivíduos, tratou de entendê-las não por um reflexo das meras aparências das coisas, mas pela realidade que se esconde por trás destas; espécie de natureza interior do mundo, onde cada ativação artística é componente de um sistema mais vasto. E por destacar o caráter articulador da mediação⁴ entre a arte e o mundo, consequentemente coligou a este entendimento o protagonismo da mente do artista como um possível proponente, editorializador, executor e/ ou agente estético em um contexto de relações.

A mediação, espécie de interação entre forças diferentes, conexão provisória entre os meios e os distintos tipos de atos, emerge pela arte semelhante a um veículo de acesso a discursos em competição – e aqui podemos pensar no papel do hegemônico visto como algo mais complexo que uma redução desta ideia a uma simples transmissão de dominação imodificável. Estes discursos deflagrados no território institucional e não-institucional do campo das artes ora se contradizem, ora convergem para interesses pontuais (WILLIAMS, 1973).

Sob estes argumentos iniciais, portanto, o presente artigo visa delinear uma leitura crítica⁵ de dois projetos artísticos apresentados na cidade de Popayán, Colômbia, localizada na Amazônia Ocidental – projetos realizados pelos artistas Orlando Martínez Vesga e Luis Eduardo Mondragón –, em diálogo com outro projeto visual realizado na cidade de Belém, Pará, Brasil, território pertencente à Amazônia Oriental, do artista Armando Queiroz. Esta leitura interpretativa será amparada por alguns eixos de pensamentos críticos, como os de Clifford Geertz, Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Mikhail Bakhtin, Nestor García Canclini, dentre outros, bem como buscará destacar uma metodologia polifônica⁶, em muito articulada com alguns dos pressupostos da participação de distintos sujeitos para um agenciamento liminar⁷ do pensamento Latino Americano.

Para Chantal Mouffe (2007), cientista política pós-marxista destacável para este preâmbulo conceitual, as leituras e estratégias estéticas são muito significativas se pensadas a partir dos marcadores dialógicos de busca por autenticidade, auto-gerenciamento e exigência anti-hierárquica. Estes marcadores desempenham um papel relevante no processo de valorização capital da produção cultural e artística, e podem ser problematizados em termos de novas estratégias de transformação de um modelo selvagem de relações sociais assimétricas. Uns podem

dizer que, neste contexto, qualquer arte em forma de crítica é recuperada e neutralizada pelo capitalismo e por seus modos correntes de regulação, todavia, optamos por outra visão, a qual privilegia que, mais do que antes, temos uma nova situação para a abertura de diferentes estratégias de oposição.

Percepções do Outro pela Recriação

Quando pensamos acerca do ato de percepção artística, inevitavelmente, retomamos a dimensão da mediação⁸. Por sabermos que perceber é interagir, dialogar, ficcionalizar, ainda que o fenômeno percebido em si possua sua realidade própria, este também permite ser entendido, com certo respeito a sua identidade, de maneira categórica diferente a partir desta realidade que se rascunha/ é recriada pela percepção (PAREYSON, 2001).

A mediação, analogamente, também é compreendida por uma operacionalização do significante em que as realidades sociais são projetadas e negociadas. Nesse sentido, partindo de análises de Williams, resulta inevitável compreender “a atração que a mediação exerce como termo que descreve o processo de relação entre ‘sociedade’ e ‘arte’ ou entre a ‘base’ e a ‘superestrutura’” (1973: 118), relações estas, significativas, para o presente artigo.

A mediação enquanto ação contínua pode ainda receber uma nuance densa e profunda se aproximada da contraposição eu/outro, proposição conceitual do conhecido Círculo Linguístico Bakhtiniano⁹ – reflexão sobre os aspectos ontológicos¹⁰ do convívio social que tem por objetivo perceber a existência do ser humano concreto. O ser humano, ao tomar conhecimento de sua unicidade em uma estrutura do eu moral, em sua consciência de ser no espaço, passa a se posicionar, a não ficar estático em relação a sua vivência, pois é compelido a realizar sua condição de único no ato¹¹ individual, o que lhe confere, neste estágio de potência subjetiva e perceptual (quando o eu se contrapõe ao outro), empreender escolhas, demonstrar características relacionadas a si, diferenciar-se e agir em relação a um referencial, confirmando o seu caráter existencial singular.

Pela contraposição eu/outro, Bakhtin & Voloshinov (1997) os reconhece, o eu e o outro, como um universo de valores definidos por diferentes quadros axiológicos¹²: cada indivíduo, não neutro, contextualiza-se em uma rede de relações de distintos âmbitos culturais saturados de

8. Pareyson (2001) é outro autor a pensar na complexidade e importância da mediação de uma obra de arte, pois, para além de relacionar sua espiritualidade e fisicidade, congrega diversas funções não somente artísticas, mas antropológicas, filosóficas, políticas, dentre outras.

9. O chamado Círculo Bakhtiniano, o qual compreendeu um grupo de intelectuais constituído por volta da metade da década de 1890, reuniu três nomes destacáveis os quais procuravam entender e discutir a linguagem em seu sentido semiológico, axiológico e ideológico: Mikhail M. Bakhtin (1895-1975), Valentim N. Voloshinov (1895-1936) e Pavel N. Medvedev (1891-1938).

10. Ontologia é a parte da filosofia que se relaciona com a natureza do ser e de sua existência, da realidade e das questões metafísicas relacionadas ao pensamento (NUNES, 2010).

11. Ato seria a ação concreta, inserida no mundo vivido, não involuntário, intencional, praticado por um ser não transcendent (SOBRAL, 2005).

12. Entende-se por axiologia as teorias referentes à questão dos valores. Essas teorias tiveram suas formulações a partir do início do século passado (FARACO, 2009).

significados e valorações – daí pensar a mediação por uma operação dialógica de forças diferentes, todas elas localizadas em contextos próprios, influenciadoras e influenciadas por interesses em disputa (ver também HALL, 2010).

Neste processo de relação mediadora entre artista/ obra de arte e sociedade, podemos evocar a xilogravura de Orlando Martínez Vesga, *Composición con 16 figuras en un interior y un Escenario con Paisaje Caucano* (Figura 01), apresentada na exposição *Retratos Propios y Extraños*, na Galeria de Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia, sob curadoria do próprio professor-artista Orlando Martínez Vesga e do professor-artista Luis Eduardo Mondragón.

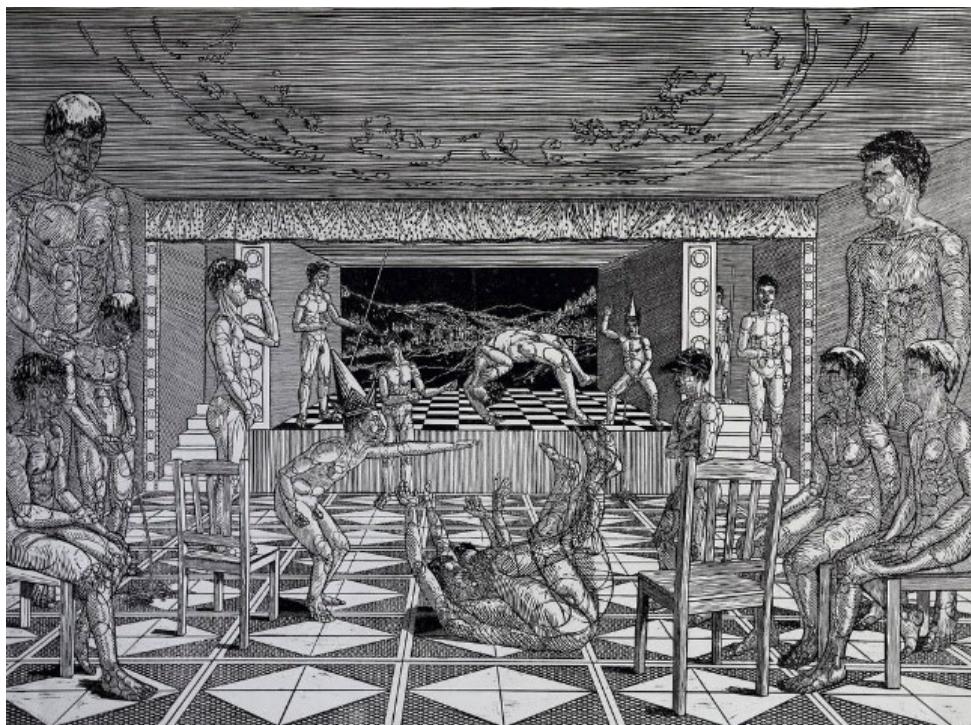


Figura 01. *Composición con 16 figuras en un interior y un Escenario con Paisaje Caucano*, de Orlando Martínez Vesga. Fonte: <<http://www.artelista.com/obra/7991934288466971-composicion-con-16-figuras-en-un-interior-y-un-escenario-con-paisaje-caucano.html>> Acesso em 08/06/2015.

Conforme pontuado pelo próprio artista (Comunicação Pessoal), esta xilogravura apresenta tanto referências formais e estilísticas a obras da História da Arte de distintos tempos e espaços, portanto de contorno residual¹³ – menções às obras do gravurista e desenhista mexicano do final do séc. XIX Manoel Manilla; aos desenhos do pintor e gravurista holandês do final do séc. XIX Maurits Cornelis Escher; e à tela *O banho Turco*, do francês Neoclássico Jean-Auguste Dominique Ingres –, quanto referências a um presente tecido em uma pesquisa relacional com seu retratado – os retratos, na xilogravura, todos do mesmo sujeito, possibilitam pensar no exercício constante do artista de mapear expressões de um sujeito,

13. Aliamo-nos às concepções de Williams (1973) no que concerne ao residual: processo de relação cultural a qual possui uma rede dialógica com suas origens efetivas no passado, porém em constante estado de atividade sínica reprocessada no presente.

um eu interior inconquistável e dinâmico, quase que semelhante às práticas dos impressionistas para captar as diversas e inesgotáveis nuances de luz e sombra de paisagens.

Este retratado, por sinal, constante modelo para Martínez Vesga e originário da própria cidade de Popayán, capaz de denotar a idade de um corpo alocado em uma espécie de entre lugar – de adolescente para adulto –, ajuda a visibilizar características ambíguas e complexas como as de transição entre o feminino e o masculino, e sua consequente androginia, visto o interesse e destaque do pintor e gravurista para atributos anatômicos.

O espaço, por outro lado, o qual melhor denota uma liberdade quanto às escalas empregadas entre os diversos sujeitos reproduzidos, além de tangenciar a ambiência soturna e enigmática de *Escher* ou dos Surrealistas, é uma tentativa direta do gravurista de tocar a superfície do absurdo, constante para a vida diária, não somente em termos locais: esta paisagem, dividida em três planos – com o último plano referente à paisagem real obtida pela vista da janela do apartamento do artista em Popayán –, não deixa de convidar o observador para refletir sobre como o outro e seu universo podem ser espetacularizados, transformados em imagem, discursos, já que a ação de olhar o outro pode implicar, naturalmente, em uma ficcionalização até de si mesmo. Daí, neste mesmo eixo conceitual, a criação de um quarto plano, já externo à gravura, sendo este capaz de transformar fruidor em parte da composição/ narrativa.

A dupla inscrição de ver o outro espetacularizado e de ver-nos como pertencentes a um plano externo ao da obra podem formar uma espécie de sequência de ambientes conectados, onde distintas práticas e dramatizações são realizadas, emulam continuidades, criam certa nostalgia lúdica; estrutura de apresentação que remete a um modelo de palco italiano, tanto passível de aproximações com o teatro quanto com o cinema – pressuposto visual o qual nos faz visibilizar como a esfera do social nunca está fora do semiótico, sendo ela mesma constituída “dentro de um jogo entre o significado e a representação a qual pode ser representada” (HALL, 2010: 207).

Claramente compreendido em um plano de criação polifônica, no qual artista e retratado viram enunciadores de aspectos sígnicos e psicológicos convergentes para a materialização da gravura, o diálogo destes com uma trama de imagens de outros tempos e outras narrativas demonstra a inserção em um mundo global de informações compartilhadas, passíveis de reinscrições para objetivos particulares. Esta inserção em um plano global de distribuição irregular demonstra, muito claramente, como “cada sociedade é o produto de uma série de práticas as quais buscam estabelecer ordem em um contexto de contingência” (MOUFFE, 2007: 02), elementos muitas vezes condicionados por fatores também psicológicos sobre questões de materialidade estética (LUCERO, 2011).

Como segundo projeto artístico para esta análise, destacamos a obra *Acumulación Luminosa* (Figura 02), do professor, fotógrafo e desenhista Luis Eduardo Mondragón, também apresentada na exposição *Retratos Propios y Extraños*, na Galeria de Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia, sob curadoria de Orlando Martínez Vesga e do próprio Luis Eduardo Mondragón.



Figura 02. *Acumulación Luminosa*, de Luis Eduardo Mondragón. Foto: John Fletcher.

Esta obra, de acordo com o artista (Comunicação Pessoal), foi derivada de uma série de desenhos fotográficos feitos entre 2001 e 2011, mas que só foram mostrados pela primeira vez nesta ocasião – pela própria Figura 02 observamos que somente oito peças, das quase cinquenta, foram escolhidas pelo artista para exibição. Estes retratos selecionados não foram determinados somente por afetos, mas por uma plástica própria de cada imagem.

Também concebidas por fotografias no campo expandido, uma vez que os limites entre fotografia e desenho são colocados à prova, as imagens tiveram suas feituras a partir de projeções ampliadas de retratos de conhecidos artistas do séc. XX (nestas peças, encontramos recriações, da esquerda para a direita, de Eugene Atget, Magdalena Abakanowicz, Giovanni Anselmo, Méret Oppenheim, Eva Hesse, Francis Bacon, Liubov Popova e Barbara Kruger, respectivamente). Estes retratos foram fotocopiados todos de um catálogo da Editora Taschen – destaque para como o próprio Luis Eduardo Mondragón encarou os retratos base já como construções discursivas elaboradas por uma câmera –, sendo que as derivadas projeções foram feitas em papel periódico, papel geralmente utilizado nas academias de arte para desenho, mediante uma ampliadora com penumbra.

Alguns dos conceitos buscados, observado o fato da própria escolha do papel periódico também evidenciar uma sua progressiva degenerescência com o tempo (este papel muda, aos poucos, de cor, endurece e depois começa a se desintegrar, o que revela um interesse no artista pela sensibilidade que possui com os materiais), foram o da permanência e o do efêmero, ambos, inclusive, subjetivamente. O interesse de Mondragón por uma espécie de cartografia de rostos, pavimentados em uma matriz de deterioração constante, além de demarcar um projeto sem fim determinado, em aberto, igualmente refletiu sobre a memória e o tempo como pertencentes a quem nós fomos/ somos e a como podemos ser apropriados/ reconstruídos em distintas temporalidades. Nossas redes de resquícios deixados, ora por retratos, ora por textos, são engrenagens problematizadas em sua obra para compor outras tramas dialógicas as quais remontam novos enunciados, novos mosaicos nem sempre coerentes, todos eles repletos por uma união de vozes e de silêncios, escolhas e exclusões, embate com forças hegemônicas e de resistência (PORTELLI, 1997; THOMPSON, 1997; MARCON, 2003; LE GOFF, 2010).

Sua relação de construção poética a partir de imagens dispostas em um bem de consumo de circulação global, o catálogo da editora Taschen, além de nos fazer problematizar como as classes sociais se diferenciam pelo consumo e pelo propósito deste consumo (apropriações desiguais dos bens econômicos e culturais de uma localidade), evidenciam, conforme destacado pelo antropólogo Garcia Canclini (1997), os princípios de compreensão, reprodução e transformação das condições gerais e próprias de trabalho e de vida.

E, de certa forma, podemos acrescentar que ambos os projetos artísticos ganham muita significância se pensados como discursos visuais feitos dentro de um determinado contexto e para este determinado contexto. Ainda que passíveis de serem deslocados para outros locais de apresentação (exposições em outras cidades, galerias, museus), suas dimensões denotativas iluminam contornos viventes e inter-relacionados de um grupo com relações específicas. Com repertórios declaradamente polifônicos em suas tessituras, suas concretizações conjugam práticas visuais, significados e valores sentidos ativamente, em uma espécie de estrutura de sentimento vivenciada por atores de um campo com jogos de linguagens e conflitos internos (ver WILLIAMS, 1973).

Estas estruturas de sentimentos, as quais envolvem, além dos valores e significados vividos e sentidos ativamente, relações existentes entre estes significados e as crenças de acento variável – e, aqui, inclui-se “a dimensão privada até interações mais matizadas existentes entre as crenças selecionadas e interpretadas e as experiências efetuadas e justificadas” (WILLIAMS, 1973: 155) –, possuem elementos característicos e especificamente afetivos da consciência e das relações. Não se trata, portanto, de uma noção de sentimento contra pensamento, mas de

pensamento tal como é sentido e de sentimento tal como é pensado.

Seja pelo caso de *Composición con 16 figuras en un interior y un Escenario con Paisaje Caucano*, de Orlando Martínez Vesga, ou de *Acumulación Luminosa*, de Luis Eduardo Mondragón, lidamos com um terreno produtivo, pois, para além de sua superfície discursiva, os conteúdos simbólicos, aqui revelados, podem, conforme declarado por Williams (1973), evidenciar formas e convenções dinâmicas; antecipações de novas estruturas de sentimentos localizadas. Ligadas a uma estrutura de percepção pensada em termos de positividades (uma e outra), as obras e seus discursos, aqui em questão, revelam estruturas estruturadas estruturantes, ou seja, organismos vivos capazes de se retroalimentarem e de se autogerirem para novos contextos e enunciados igualmente dinâmicos, inter-relacionados e conflituosos (LACLAU & MOUFFE, 2004; HALL, 2010).



Percepções do Outro pela Diferença

O terceiro projeto artístico para esta análise, o vídeo *Ymá Nhandehetama* (Figura 03), foi desenvolvido pelo paraense Armando Queiroz, contou com o relato/performance de Almires Martins, e foi apresentado na exposição *Amazônia Ciclos de Modernidade*, no Centro Cultural Banco do Brasil/ RJ, em 2012, sob curadoria de Paulo Herkenhoff; e na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, sob curadoria de Charles Esche, Pablo Lafuente, Galit Eilat, Oren Sagiv, Nuria Enguita Mayo, Benjamin Seroussi e Luiza Proença.



Figura 03. Frame do vídeo *Ymá Nhandehetama*, de Armando Queiroz. 8'21''. Fonte: <<https://vimeo.com/117503392>>. Acesso em 12/ 06/ 2015.

Conforme evidenciado por Armando Sobral (Comunicação Pessoal), o vídeo em questão, cujo título em tupi-guarani significa “antigamente fomos muitos”, carrega uma série de eventos ocorridos para o próprio desde o ano de 2008, época da exibição da exposição na qual estava envolvido da Semana dos Povos Indígenas na, hoje extinta Fundação Curro Velho, em Belém, Estado do Pará. Nesta ocasião, conheceu Almires Martins Machado, indígena da etnia Guarani (seu povo sofre diretamente com os assentamentos que os expulsam da área do Mato Grosso) e estudante de doutorado em Antropologia na Universidade Federal do Pará. O vídeo *Ymá Nhandehetama*, gravado em 2009, eclodiu, portanto, na esteira das aproximações entre artista e indígena, quando ambos, por compartilhar sentimentos comuns, decidiram construir/ performatizar um relato-denúncia em face aos desejos insidiosos dos agronegócios, das políticas arbitrárias de assentamento em terras indígenas, da simulação de direitos não efetivados na prática pelo poder jurídico brasileiro.

Pela transcrição da fala de Almires Martins do vídeo, estas nuances do relato ficam ainda mais claras:

Nós sempre fomos invisíveis. O povo indígena, os povos indígenas, eles sempre foram invisíveis... pro mundo. Aquele ser humano que passa fome, passa sede, que é massacrado, que é perseguido, morto lá na floresta, nas estradas, nas aldeias... esse não existe. Pro mundo aqui fora, existe aquele indígena exótico, o que usa cocar, colar, que dança, que canta, coisa pra turista ver. Mas aquele outro que tá lá na aldeia, esse sofre de uma doença que é a doença de ser invisível, de desaparecer. Ele quase não é visto, tanto pro mundo do direito, principalmente pro mundo do direito. Como ser humano, ele desaparece, ele se afoga nesse mar de burocracia, no mar de teorias da academia. Ele é afogado no meio das palavras. Quando a academia, os estudiosos entendem mais de indígena, de índio que o próprio índio, ele é invisibilizado pela própria academia. Ele perde a voz, ele perde o foco, ele perde a imagem, ele some, ele desaparece. Ele volta novamente quando, quando tem o conflito, quando a mídia procura a notícia pra vender jornal, mostra o índio morto, o índio bêbado, o índio preguiçoso, como se vê em todos os livros, o índio que quer muita terra, o índio que tem muita terra. Esse aparece. E aquele índio como ser humano, aquele que tem direitos, esse desaparece. Sempre desapareceu. Ele vai sumindo aos poucos. Dizem que nós vivemos a era do direito, que o Brasil é um Estado democrático de direito. Mas se o indígena, os povos indígenas que vivem no Brasil, o mesmo Brasil que dizem que é um Estado democrático de direito, pro indígena esse Brasil não existe. Ele ainda é como ser humano, ele é invisível pra esse mundo. Esse direito não existe. A nossa história sempre foi escrita com muito sofrimento, com



muita dor, com muito sangue, no passado e no presente. Mesmo que seja sangue inocente. A história tem escrito as suas linhas em vermelho. O sangue vermelho, o sangue indígena, assim como foi de outros também, como foi do negro. Mas no nosso caso, ainda se mata muito índio nas aldeias que existem por aí nas florestas. E esse, ele não existe. Não existe pro mundo, não existe pro direito, não existe pras pessoas. É um índio invisível. Ele é como um grito no silêncio da noite. Ninguém sabe da onde veio, o que foi que aconteceu, e ninguém sabe onde encontrar (Almires Martins, *Ymá Nhandehetama*).

O desejo dos dois propositores, ligados por uma estrutura de percepção pensada em termos de negatividades e de diferenças (uma é o que não é a outra) (LACLAU & MOUFFE, 2004), esboçou um lado crítico sobre as perversões do capitalismo predatista e entrópico, de maneira a colocar em suspenso, inclusive, nossas tentativas de “entender”/ recriar a cultura do outro (ver também FABIAN, 1990; CLIFFORD, 1998; FABIAN, 2006; SPIVAK, 2012). Esse outro, com suas práticas e cosmologias localizadas, “visibilizado”, muitas vezes, somente por samaritanismos autopromocionais de sujeitos e de agrupamentos (ou por diversos outros interesses velados), ao ser relocado para o contexto das mencionadas exposições – e aqui devemos pensar nos efeitos de um determinado contexto de feitura da obra, em vários aspectos completamente distintos do de sua recepção –, problematizou sua presença pela ausência (HALL, 2010); estabeleceu um contato, mediante o vídeo, com indivíduos alheios a sua realidade, com a potência de deslocar a experiência destes receptores para o âmbito da transformação política (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998; GÓMEZ-PEÑA, 2005).

É válido destacar que esta proposição crítica, em uma bienal com o poder de alcance e de difusão como a de São Paulo, tratou de refletir, pelo menos para esta análise, como agentes e grupos de agentes se definem por suas posições relativas no espaço e são produtos de uma dupla estruturação social: uma objetiva, pois “as propriedades relacionadas com os agentes ou as instituições não se oferecem à percepção de maneira independente, senão em combinações de grande probabilidade desigual” (BOURDIEU, 1990: 287); e outra subjetiva, pois “os esquemas de percepção e de apreciação suscetíveis de funcionar em um momento dado são produtos de lutas simbólicas anteriores e expressam, de maneira mais ou menos transformada, o estado das relações de forças simbólicas” (BOURDIEU, 1990: 288).

Garcia Canclini (1997) destaca que elementos componentes do âmbito cultural contribuem para compreender, reproduzir ou transformar o sistema social. No caso da proposição de Queiroz e Martins, seus esquemas de percepção, pensamento e ação se inserem em uma tentativa de criar eco para novas situações,

estruturas estruturadas, predispostas a funcionar como estruturas estruturantes. Imersos em uma visível inscrição da dupla estética-política na arte – ainda mais por sabermos que toda arte possui um papel na constituição ou manutenção de uma dada ordem simbólica ou mesmo um papel de desafiar esta mesma ordem simbólica (MOUFFE, 2007: 04) –, os dois sujeitos são, desse modo, articuladores para tornar visível o consenso dominante e sua consequente tendência a obscurecer ou obliterar a voz de muitos por uma hegemonia existente de não acordo com uma civilização da diversidade, uma ética da frugalidade e uma cultura de baixa entropia (LEFF, 2003; MOUFFE, 2007; LEFF, 2013).

Considerações Finais

O presente artigo tratou de delinear uma interpretação de dois projetos artísticos realizados na cidade de Popayán, Colômbia, de Orlando Martínez Vesga e Luis Eduardo Mondragón, em perspectiva conceitual com um projeto de Armando Queiroz, concebido na cidade de Belém, Pará, e apresentado em um circuito expositivo de grande circulação.

Cada um, à sua maneira, pode ser lido em como as diferenças podem ser pensadas em termos de positividades (um e outro) e em termos de negatividade (um que não é o outro), conforme delineado por Laclau & Mouffe (2004). Todavia, para além dessas impressões de largada para esta leitura, os três projetos são densos e polifônicos discursos a pensar as diversas nuances constituintes de um mundo formado por distintas teias de estruturas de sentimentos, conflitos, alianças, além de serem veículos estéticos para discursos politizados com apreensões estruturais e políticas sobre questões de percepção (RAMÍREZ, 2004; LUCERO, 2011).

Os projetos artísticos aqui analisados bem podem ser apreendidos como um sistema de signos os quais possuem uma estrutura específica de relações sociais, pois, conforme anunciado por Williams (1973), apresentam: um contexto interno, no qual os signos dependem e são formados de relações; um contexto externo, pois este sistema está formado pelas instituições e agentes que o ativa; e uma predisposição integral, uma vez que um sistema de signos, adequadamente compreendido, é tanto uma tecnologia cultural específica, quanto uma forma específica de consciência prática.

É nesse sentido que as operações dialógicas dos artistas, ao passo que se impregnam de “dados concretos da expressão social” (BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997: 118), são mostras claras de conflitos e de negociações em que se mesclam posicionamentos valorativos e ideológicos, não havendo mais clareza quanto à barreira que separa uns dos outros. Sob essas considerações, podemos pontuar que “[...] a atividade mental do nós [o nós formado pelo contato com os artistas em

diálogo com suas obras] permite diferentes graus e diferentes tipos de modelagem ideológica" (BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997: 115), de maneira que há, na formulação estética, na "ideologia do cotidiano" (BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997: 118), conforme detectado em *Composición con 16 figuras en un interior y un Escenario con Paisaje Caucano*; em *Acumulación Luminosa*; e em *Ymá Nhandehetama* um eterno fluxo de mensagens, as quais estão disponíveis para que outros sujeitos transformem/ ativem suas experiências artísticas em potenciais tiros conceituais de mudanças tanto em termos psicológicos, quanto empíricos.

A luta ideológica, campo este de convite à reflexão e negociação elaborado pelas obras, conforme delineado por Hall (2010: 217), "consiste em tentar algum novo conjunto de significados para um termo ou categoria existente, de maneira a desarticolá-lo de seu lugar em uma estrutura significante". Este contínuo processo de estabelecer novos limites para as fronteiras de um estar-junto localizado, ainda que sedimentado, muitas vezes, em um ideal de uma civilização da equidade e da diversidade, permanece a visibilizar sujeitos e direitos soterrados por um modelo econômico e social não mais baseado na coletividade, porém em interesses individuais, alienados e alienantes.

Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BOURDIEU, P. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- CLIFFORD, J. Sobre a Autoridade Etnográfica. In: GONÇALVES, J. R. S. (org.). *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, pp. 17-62.
- FABIAN, J. Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing. *Critical Inquiry*, v. 16 (4), 1990, pp. 753-772.
- _____. The other Revisited. *Anthropological Theory*, v. 6 (2), 2006, pp. 139-152.
- FARACO, C. *Linguagem e Diálogo: As Ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- FLETCHER, J.; ALBÁN, A. Interpretações Visuais nos Territórios da Ecologia Política: Aproximações e Distanciamentos entre a Amazônia Oriental e a Ocidental. *Cadernos de Campo* (USP), n. 24, 2015, pp. 71-89.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Ideología, Cultura y Poder*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.
- GEERTZ, C. The Wet and the Dry: Traditional Irrigation in Bali and Morocco. In: DOVE, M.; CARPENTER, C. (Org.). *Environmental Anthropology. A Historical Reader*. Malden-Oxford: Blackwell publishing, 2008a. p. 190 - 201.
- GEERTZ, C. A Arte Como um Sistema Cultural. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2008b.
- _____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.
- GÓMEZ-PEÑA, G. En Defensa del Arte del Performance. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, Porto Alegre, 2005, pp. 199-226.
- GRUZINSKI, S. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HALL, S. Significación, Representación, Ideología: Althusser y los Debates Postestructuralistas. In: HALL, S. *Sin Garantías: Trayectorias y Problemáticas en Estudios Culturales*. Popayán; Lima; Quito: Envió Editores; IEP – Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, 2010, pp. 193-220.

KELLNER, D. *A Cultura da Mídia: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-Moderno*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. The Ethnographic Burlesque. *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*, v. 02, n. 42, 1998, pp. 175-180.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Más allá de la Positividad de lo Social: Antagonismo y Hegemonía*. In: LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemonía y Estrategia Socialista. Radicalización de la Democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 129-189.

LAGROU, E. M. Antropologia e Arte: Uma Relação de Amor e Ódio. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 5, p. 93 - 113, 2003.

LEFF, E. La Ecología Política en América Latina: un Campo en Construcción. *Sociedade e Estado*, 18 (01), 2003, pp. 17-40.

_____. Ecología Política: uma Perspectiva Latino Americana. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, v. 17, 2013, pp. 11-20.

LE GOFF, J. Memória. In: LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2010, pp. 419-476.

LUCERO, M. E. Decoloniality in Latin American Art. *Southern Perspectives*, 2011. Disponível em < <http://www.southernperspectives.net/tag/modernism> >. Acesso em 09/04/ 2016.

LYOTARD, J. F. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MARCON, T. *Memória, História e Cultura*. Chapecó: Argos, 2003.

MIGNOLO, W. *Histórias Locais/ Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Desobediencia Epistémica. Retórica de La Modernidad, Lógica de La Colonialidad y Gramática de La Descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MOUFFE, C. Art Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research*, v. 1, n. 02, 2007, pp. 01-05.

NUNES, B. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2010.

PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RAMIREZ, M. C. *Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980*. In: Ramírez, M. C.; Olea, H. *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: Yale University Press, The Museum of Fine Arts, 2004, pp. 425-439.

SARLO, B. *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina*. São Paulo: Editora UFRJ, 2000.

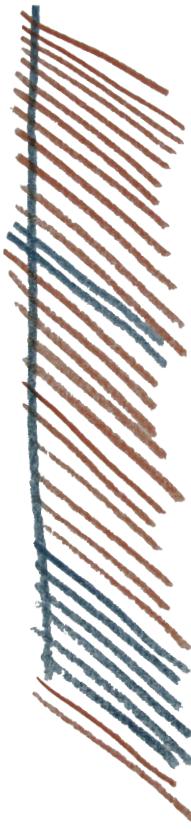
SOBRAL, A. Ato/ Atividade e Evento. In: BRAIT, B (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

SPIVAK, G. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2012.

PORTELLI, A. Tentando Aprender um Pouquinho: Algumas Reflexões sobre Ética na História Oral. *Projeto História 15*, São Paulo, n. 15, 1997, pp. 13-33.

THOMPSON, A. Recompondo a Memória: Questões sobre a Relação entre a História Oral e as Memórias. *Projeto História 15*, São Paulo, n. 15, 1997, pp. 51-71.

WILLIAMS, R. Teoría cultural. In: WILLIAMS, R. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1973, pp. 93-164.



Recebido para publicação em 09 de maio de 2016

Aprovado para publicação em 22 de julho de 2016



Expressão e Política: um estudo de caso no campo da performance social

Matheus Capovilla Romanetto

Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
matheus.romanetto@hotmail.com

Resumo

O artigo acompanha e analisa o desenvolvimento de dois pronunciamentos – um discurso e uma performance dramática – no curso de uma cerimônia política, a partir das premissas de Victor Turner sobre a *performance* social. Procura-se demonstrar que as discrepâncias de forma e conteúdo entre seus atos de fala podem ser interpretadas como expressões de uma diferença entre as concepções que têm esses indivíduos de suas posições sociais. A maneira como organizam e apresentam suas biografias publicamente revela concepções diferentes sobre a relação entre indivíduo e sociedade, e serve a propósitos políticos distintos em cada caso.

Palavras-chave: Expressão. Política. *Performance*. Biografia. Reflexividade.

Abstract

The article follows and analyses the development of two pronouncements – a speech and a dramatic performance – during a political ceremony, based on Victor Turner's perspectives on social performance. It intends to demonstrate that the differences in form and content between their speech acts can be interpreted as expressions of a difference in the way they conceive of their social positions. The way they organize and present their biographies in public reveals opposite conceptions of the relation between individual and society, and serves distinct political goals in each case.

Keywords: Expression. Politics. Performance. Biography. Reflexivity.

Introdução

Em novembro de 2014, a Câmara Municipal de Valinhos (SP) realizou a entrega do título de cidadão honorário a dois moradores – um músico e um artista plástico –, em função das contribuições artísticas que prestaram ao município. A cerimônia, um pequeno rito cívico aberto ao público, contou com um aspecto singular. Aos dois agraciados foi dada a oportunidade de discursar brevemente em agradecimento ao título. De fato, assim fez o músico, dirigindo-se a seus conhecidos e demais cidadãos na plateia, dentro do tempo que lhe foi concedido. O artista plástico, entretanto, optou por uma alternativa imprevista. Ao invés de subir ao pódio onde aguardava seu microfone, realizou uma pequena *performance* artística narrando sua trajetória biográfica, uma espécie de teatro da própria vida, alternando mímicas e alguns fragmentos falados. Não apenas em forma, mas também em conteúdo a apresentação foi uma surpresa: tanto os gestos quanto os enunciados tinham algo de breve e enigmático, exigindo uma concentração especial para que se pudesse deduzir seu sentido e interlocutores previstos. Após uma construção dramática um tanto quanto tensa, a *performance* finalmente encontrou um desenlace pacífico, e a cerimônia pôde continuar seu curso programado.

Embora não tenha rompido definitivamente o andamento da entrega de títulos, a opção do artista plástico por uma forma imprevista de comunicação representa um problema sociologicamente relevante. Ela interfere com um importante traço da vida ritual: seu *caráter regular*, tanto do ponto de vista da *ação* – como configuração normativa que “prescreve ma-

neiras de agir" (DURKHEIM, 1996, p. 19) –, quanto do ponto de vista da *significação* – como "sistema adequado de símbolos públicos" (GEERTZ, 2008, p. 59), comumente inteligíveis a todos os participantes. Em uma cerimônia que tem por objeto o reconhecimento do indivíduo como membro de uma comunidade política, a execução de um pronunciamento que escapa à compreensão coletiva imediata é inusitada. *Que significa esse desencontro entre simbolismo público e simbolismo privado?* Se o artista se encontra, do ponto de vista da cerimônia, em uma posição estrutural equivalente à do músico, *o que produz a diferença entre seus discursos?*

É do objetivo de solucionar essas questões que se ocupam os parágrafos seguintes. Antes que avancemos propriamente a uma análise da *performance* artística, porém, é importante que compreendamos o contexto em que ela se localiza e executa. Isso exige que tenhamos clareza a respeito da organização da cerimônia – sua *estrutura processual*, por assim dizer, e a função que cumprem nessa sequência os pronunciamentos dos participantes. No contraste entre essa função regular, e o sentido que lhe dá o artista plástico ao apropriar-se do espaço que lhe concedem, encontraremos os elementos para a elucidação do caso.

Estrutura da cerimônia



A cerimônia de entrega de títulos de cidadão honorário tem um caráter intermitente. Acontece apenas quando há proposituras de nomeação aceitas pelos vereadores, sem que seja obrigatória sua repetição em função da época do ano, ou de qualquer outro fator cronológico. Ela depende, portanto, das circunstâncias políticas do município. Isso confere à análise um caráter similar ao estudo de Leach (2000) a respeito da investidura dos cavaleiros britânicos, que foi baseado em uma única participação nessa cerimônia. A interpretação seguinte foi produzida com base na observação dos eventos no momento de sua ocorrência, acrescida do recurso posterior a filmagens e fotografias deles, fornecidas pela própria Câmara Municipal. Os filmes tornaram possível a transcrição e análise detida do conteúdo dos pronunciamentos proferidos. Além disso, realizamos uma entrevista extensa com um dos protagonistas da cerimônia, nos moldes propostos por Seidman (2012). Procuramos deduzir, de uma atenção cuidadosa à "situação etnográfica" (cf. SILVA, 2009), aqueles aspectos que poderiam ser julgados estruturais na cerimônia, e compreender, a partir disso, o sentido dos gestos e falas dos dois agraciados.

No que concerne à natureza e objetivos manifestos da cerimônia, um discurso apresentado pelo mestre de cerimônias, no início do evento, é esclarecedor.

Segundo ele,

O título de cidadão honorário é oferecido pela Câmara ao município que realiza importantes ações voltadas à área filantrópica, em benefício da comunidade; não visando lucro ou interesse pessoal, mas sim demonstrando amor pela cidade e sua população, lutando pelo desenvolvimento de Valinhos.

Trata-se, portanto, de uma forma de reconhecimento público pelos empreendimentos passados do homenageado, que é então “equiparado a um irmão valinhense, adotado oficialmente pela comunidade local, de modo mais nobre, pelo coração”.

A composição social da noite podia ser dividida em oito grupos, representados na Figura 1. Havia, em primeiro lugar, o Presidente da Câmara Municipal (1), responsável por abrir e fechar a sessão oficialmente, além de entregar os títulos aos homenageados. Sentados ao seu lado, ao longo de uma mesa, num palco, encontravam-se três outros vereadores, e também o secretário de cultura de Valinhos (2), representando o prefeito, que se ausentara. A participação desse grupo na cerimônia consistiu principalmente em comentar a entrega dos títulos publicamente. Os dois homenageados (3) situavam-se à esquerda da mesa (do ponto de vista da plateia), em poltronas acompanhadas de uma mesinha. Tiveram o papel de receber efetivamente o título, e de discursar a respeito disso em seguida.

Na extremidade oposta do palco, o mestre de cerimônias (4) coordenava, em um pequeno palanque com microfone, todas as ações coletivas. Foi o responsável por apresentar o evento, e intervinha em cada etapa intermediária sua, anunciando o que aconteceria a seguir, convocando as pessoas ao palco, conduzindo as explicações necessárias. Falava predominantemente de maneira impersonal, como porta-voz da Câmara. Poder-se-ia atribuir a ele tanto uma função organizacional, quanto uma pedagógica, na medida em que seus anúncios instruíam os que nunca haviam participado de uma cerimônia como aquela sobre o que deveriam fazer. Ainda no palco, um conjunto de ceremonialistas (5) auxiliava, tão discretamente quanto possível, na organização do evento, o transporte de objetos, e outras atividades.

No degrau mais baixo do auditório, a plateia preenchia dois conjuntos de cadeiras, com uma leve inclinação descendente entre as mais distantes e as mais próximas do palco. A participação do público (6) consistia majoritariamente em aplaudir nos momentos certos, com exceção de alguns conhecidos dos políticos e homenageados (7), que eram mencionados nos discursos proferidos durante a cerimônia, cumprindo o papel de mediar simbolicamente entre o palco e os demais espectadores. Vários dos vereadores, nas sentenças iniciais do que diziam, selecionavam um ou dois amigos presentes, para “cumprimentar em sua pessoa” todos os demais. Um conjunto de fotógrafos (8), enfim, registrava o evento em silêncio.

Já neste cenário, uma diferença interessante era visível. A composição do vestuário no palco era predominantemente formal. Todos os vereadores, incluindo o Presidente, trajavam paletó aberto, gravata, camisa, calças e sapato, à exceção do secretário de cultura – ligeiramente mais informal –, com calças jeans e camisa, sem o paletó nem a gravata. Cerimonialistas e mestre de cerimônias também se vestiam formalmente. O público, por sua vez, variava entre vestes mais ou menos cotidianas. Mas é entre artista plástico e músico que a diferença principal se encontrava. Enquanto o músico trajava roupas ainda mais formais que as da mesa de vereadores (um conjunto inteiro preto, com o paletó fechado), o artista plástico comparecera usando roupas casuais: um chapéu cinza, camisa polo de mangas curtas rosa, calça jeans e sapato. Ele figurava, portanto, como a única figura completamente informal no palco elevado. Como já seria possível inferir, desde pelo menos o estudo de Sahlins (2003) a respeito do código de vestuário americano, a diferença não era gratuita; continha já a expressão latente de uma divergência mais profunda entre os posicionamentos subjetivos dos novos cidadãos do município, cuja explicitação e desenvolvimento teriam curso no decorrer dos eventos da noite.

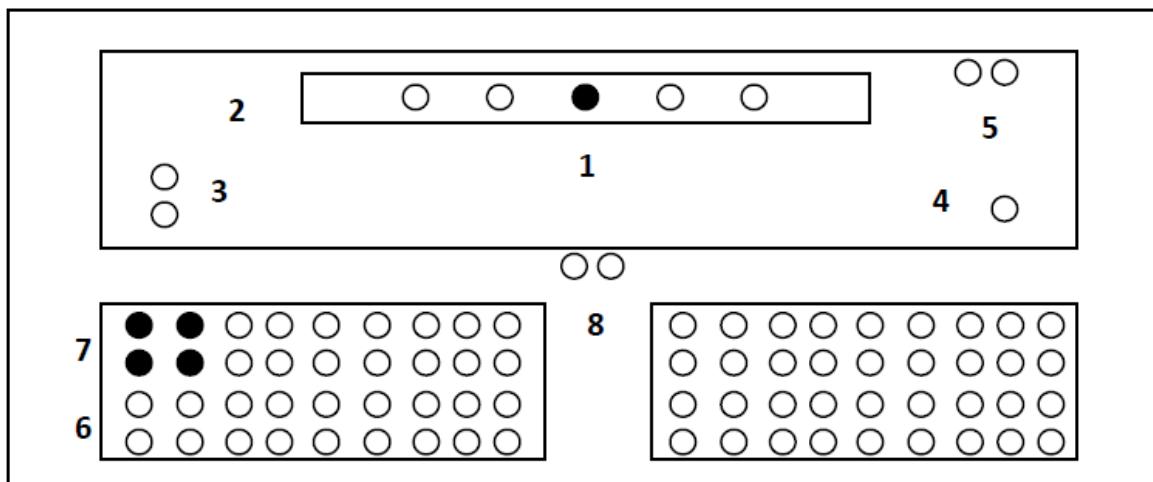


Figura 1 – Configuração social da entrega de títulos.

O progresso da cerimônia deu-se em onze etapas distintas. Na primeira delas, o mestre de cerimônias apresentou o evento e os homenageados. Em seguida, chamou o Presidente da Câmara ao palco. Este, por sua vez, convocou os demais vereadores para compor a mesa (ainda mediado pelo apresentador). Os dois homenageados foram, enfim, os últimos a subir. Num quinto momento, o Presidente abriu oficialmente a sessão, ao que se seguiu a entoação do hino nacional, e depois do municipal, com todos em pé e voltados a um conjunto de bandeiras, situadas à esquerda da mesa dos vereadores. Foram então exibidos, em um telão, vídeos expondo pequenas biografias do artista plástico e do músico. Após isso, aconteceu a entrega propriamente dita dos títulos – um par de cartas emolduradas, dadas pelo Presidente em mãos aos seus respectivos detentores, enquanto trocavam apertos de

mãos e um diálogo breve. (No caso do músico, o Presidente foi acompanhado pelo vereador responsável pela propositura do título). Foi dada então a palavra, a ambos os homenageados, para que discursassem livremente sobre a ocasião – o ponto em que a *performance* dramática do artista plástico aconteceu. Após o término dos discursos, cada um dos vereadores, incluindo o Presidente, tomou o microfone, comentando suas relações com os novos cidadãos, parabenizando-os e tocando, eventualmente, em assuntos mais distantes. A sessão foi então oficialmente encerrada pelo Presidente.

Fica assim clara, no interior da cerimônia, a principal função do discurso proferido pelos que recebem o título de cidadão. Após uma exposição dos feitos que justificam publicamente a nomeação dos beneficiários, o título é entregue, e a cerimônia exige que ele seja simbolicamente instaurado – primeiro pelos próprios agraciados, que recebem a palavra para que possam se pronunciar em relação à sua nova condição de cidadãos; e depois pelas autoridades municipais, que detêm o poder de legitimar oficialmente o que está sucedendo. Do ponto de vista institucional, o título está garantido desde que a propositura passa por votação; mas a cerimônia centra-se ao redor de um elemento *subjetivo*, segundo o qual cumpre às três partes principais do evento – vereadores, músico e artista plástico, público – o reconhecimento e acolhida aberta daquilo que foi antes discutido pelos políticos. Apenas com a participação *ativa* dos agraciados na instauração do *status* de cidadania honorária é que a cerimônia chega a atingir seus objetivos. O princípio básico do desenvolvimento ritual é, portanto, uma forma de *performatividade* social, no sentido pleno do termo: o de que a condição social *efetiva* dos atores é instaurada pela eficácia de seus próprios atos – sem que eles estejam, porém, determinados de saída, dentre os vários cursos de ação *possíveis* no tempo concedido para os pronunciamentos.



1. Nos termos de Turner (1988), diríamos que ali as variedades “social” e “cultural” da performance vêm a coincidir, apoiando-se uma sobre a outra.

sua estrutura formal. Um componente individual interfere no simbolismo público, e vem dar a ele um novo sentido – sem que com isso se desmanelete totalmente o curso programado para a noite. Tanto o músico quanto o artista plástico aceitam suas novas posições como cidadãos; mas aceitam-nas de modos diferentes, por motivos diferentes. Uma comparação entre seus pronunciamentos deve elucidar de que natureza é essa diferença, e a maneira como ela se expressa e cristaliza naquilo que todos presenciaram, por ocasião da cerimônia.

Biografia e performance

Um traço peculiar de uma cerimônia como a que descrevemos acima é o espaço que ela concede à individualidade de seus participantes. Apenas como representantes de uma biografia particular, e de uma série de feitos particulares, é que músico e artista plástico são convidados à recepção de seus títulos. Por outro lado, a condição de cidadania desloca a ênfase do processo ceremonial para um componente sumamente indiferenciado: sua identidade como participantes de um grupo do qual, ademais, já faz parte a maioria dos demais presentes. É sobre essa antinomia que se funda o desdobramento do evento, e o momento dos discursos individuais é aquele em que ela se apresenta de maneira mais visível.

Talvez seja possível reler, à luz dessas impressões, a definição que dá Turner do conceito de *performance* (social), segundo a qual:

o homem é um animal autoperformativo – suas performances são, de certo modo, reflexivas, na performance ele se revela a si mesmo. Isso pode suceder de duas maneiras: o autor pode conhecer melhor a si mesmo através da atuação ou encenação; ou um conjunto de seres humanos pode vir a conhecer-se melhor através da observação e/ou participação nas performances geradas e apresentadas por outro conjunto de seres humanos [tradução nossa] (1988, p. 81).

Se, como afirma o mesmo autor em outro texto, “[o] mundo social é um ‘mundo *in becoming*’, e não ‘um mundo *in being*’” (TURNER, 2008, p. 20) – isto é, se a vida coletiva sucede como conjunto de transformações ininterruptas –, então o papel da individualidade na ocasião ceremonial é o de demonstrar a *convergência* entre a vida íntima e a vida pública. Trata-se de mobilizar, “reflexivamente”, determinados componentes da biografia pessoal, de tal modo que a passagem à condição de cidadão seja algo mais que um acidente; que ela plante suas raízes, por assim dizer, nos eventos que antecipam a nomeação oficial.

É por conta da necessidade de mediar entre esses dois componentes que a linguagem empregada no discurso dos agraciados pelo título precisa ser, de um ponto de vista normativo, uma linguagem “pública”. Ela tem um desempenho tanto melhor, quanto mais os demais cidadãos se identificam naquilo que ouvem. É precisamente

sobre esse elemento que trabalham os dois pronunciamentos da noite, e eles o levam a extremidades opostas de significação.

Jerci Maccari – o artista plástico de quem falamos – nasceu no Sul do país, e migrou para Valinhos em 1970, onde trabalhou como pintor (e também como presidente da Orquestra Filarmônica de Valinhos, a antiga Soft Orquestra)². Sua apresentação mobilizou elementos desse trajeto, com a dupla finalidade de evidenciar aquelas partes de sua vida que ele julgava determinantes, e de incitar sobre o público um momento reflexivo em relação às suas próprias biografias. Afirma ele em entrevista que, no processo de elaboração da *performance* artística, conjecturava a respeito da reação do público: “Eu quero que *pensem* naquilo que eu vou dizer”. Desde o início, a opção pelo formato dramático tinha a intenção de provocar uma espécie de choque sobre os presentes.

A ideia de um discurso nesses moldes havia surgido durante a leitura de um livro – *Isso é arte?*, de Will Gompertz –, onde sucede uma discussão a respeito da arte da *performance*. Diz o artista:



eu estava lendo justamente o capítulo do pós-modernismo. O pós-modernismo é uma miscelânea de tudo que tinha acontecido até então. [...] Imagina a minha cabeça: explodiu. Achei a alavanca que move o mundo, achei a saída ou a solução para o meu discurso. Vai ser um discurso performático. Foi nesse momento que eu descobri o que eu queria fazer.

Rapidamente, após essa conclusão, o artista lançou uma primeira versão daquilo que realizaria na Câmara. A primeira sentença – proferida imediatamente após a entrega do microfone, sem maiores explicações – tinha um sujeito coletivo: “Nascemos analfabetos, carecas, sem escolher família, classe social, país, clima ou cultura”. Sucediam, então, ora momentos de silêncio, ora pequenas demonstrações, em que o artista ia registrando algumas das etapas de sua vida profissional. Ajoelhando-se com o terço em mãos, assinalava sua ida ao seminário, durante a juventude. Vestindo um jaleco, pincéis em mãos, aludia à carreira de artista plástico. Posando com o violino, era à vida de músico e gerente de orquestra que fazia referência. Todos esses eram conteúdos compreensíveis apenas em função da entrevista que a Câmara exibia anteriormente, em que eram mencionados esses pontos todos de sua trajetória pessoal. Dos trechos proferidos nesse percurso, o mais importante se poderia dizer o seguinte: “Fiz escolhas. Busquei caminhos”. Ele registra o mote principal dessa parcela da apresentação.

Compare-se essa sequência com o início do discurso do músico. Ele falava calmamente, de maneira pausada, gesticulando pouco. Seu

2. A divulgação do nome real do artista, bem como de todos os depoimentos que seguem, foi autorizada por ele.

primeiro movimento foi o de dizer “boa noite”, agradecendo a presença das pessoas, registrando o fato de que aquele era “um momento de muita emoção”. Disse que não havia preparado nada para dizer, pois gostava de falar assim como quando subia num palco para cantar: “Deixar minha emoção me dominar”. Havia nascido pobre, dizia – “pé de cana”, numa cidade de interior em que as únicas opções para sobreviver eram cortar cana, lavar batata, ou tentar uma vida melhor em outro lugar. Lá, no começo de sua trajetória, ele ouvia rádio e sonhava em ser músico: mas a vida o desafiava pelas limitações que impunha. Queria tocar na rádio – “Mas que jeito, cortando cana, né? Que jeito, buscando lenha no fogão?”.

Já uma série de contrastes se vai tecendo nesse ponto dos discursos. Ao aspecto deliberado e planejado da *performance* artística de Jerci, contrapõe-se o improviso (pelo menos suposto) do discurso do músico. À *forma* performática, contrapõe-se a enunciação regular. E mesmo em termos de conteúdo, uma clara oposição se delineia: se o músico começa com uma narrativa estritamente individual, e enfatiza a aparente falta de escolhas de sua primeva condição social, o artista abre seu discurso com uma frase dotada de um sujeito universal, e então migra para uma discussão das escolhas que o vão levando à sua posição atual.

As diferenças se acentuam com o desenvolvimento das duas falas. Diz o músico, em sequência ao que já expusemos, que estar ali era a concretização de algo longamente desejado, agradecendo aos que o apoiaram: “hoje, pra mim, a minha vida é a realização de um sonho”. Pôs-se então a narrar alguns eventos desde sua chegada à cidade de Valinhos, em meados da década de 1980, dirigindo-se em seguida a um dos vereadores presentes, responsável pela propositura de seu título, pois eram amigos de longa data. Contou histórias que os dois partilharam, e agradeceu à Câmara pela aprovação unânime da entrega da honraria. Dirigindo-se à plateia, escolheu um tio seu, que teve papel importante no início de sua carreira, como objeto de agradecimento particular, simbolizando o reconhecimento de todos os demais conhecidos.

Para fins de análise, uma de suas últimas frases é talvez a mais importante. Diz o músico: “quando eu cheguei em Valinhos pé de cana, eu fui enxertado pelo pé de figo, e os meus frutos estão dando. Estou colhendo esses frutos. Hoje, eu me considero um pé de figo, e agora, com esta certidão de nascimento nova minha [apontando para o título]”. Em seguida, fez novos agradecimentos a todos, e despediu-se. Ora, ocorre que Valinhos é chamada a capital do figo roxo, um de seus principais produtos agrícolas. Afirmar a passagem de “pé de cana” a “pé de figo” executa, portanto, uma curiosa condensação de significados: ao mesmo tempo a passagem da pobreza à riqueza (“dar frutos”), e certa forma de enraizamento à nova terra – pois as imagens do pé e do enxerto remetem ao solo, onde afinal os novos frutos logram crescer. O ápice do discurso se dá, pois, na afirmação de certa

forma de indiferenciação entre o músico e os demais cidadãos, e no elogio dessa identidade que os reúne em torno de algo comum. Se o título é uma “certidão de nascimento”, é porque o músico nasce de novo, agora plantado no solo de seus conterrâneos, e passa a partilhar de sua identidade.

Todo esse percurso discursivo adéqua-se bem àquilo que esperaríamos, quanto à função da exposição biográfica na cerimônia. Trata-se precisamente de fazer convergirem a vida pessoal e certo imaginário público, a partir do quê torna-se possível reafirmar simbolicamente alianças com as demais partes da cerimônia – *performar* (socialmente) a condição de cidadania, calcando-a sobre a narrativa pessoal. O músico agradece aos vereadores tanto quanto ao público, elegendo uma pessoa específica em cada caso como objeto de cumprimento particular, a partir de onde irradia o reconhecimento da participação de todos os demais na conquista do título. A linguagem é simples, a prosódia marca afeto, e o léxico remete à vida rural, cenário familiar a boa parte da população adulta da cidade. Todo o improviso sucede de maneira pacífica e inclusiva.

Se voltarmos a atenção à *performance* do artista plástico, entretanto, a situação é bem diferente. Estamos, no caso de Jerci, diante de um fenômeno que expressa, não apenas a “capacidade reflexiva” de um homem sobre suas relações com a sociedade em que se insere, mas também uma espécie de réplica sutilmente agonística, em que a cada momento (os instantes de silêncio, as frases alusivas) se cobra do público – da “sociedade” – um movimento correspondente de reflexão a respeito de si mesmo. “Nascemos analfabetos”, dizia a primeira sentença da atuação, e em seguida o artista punha-se em silêncio, a cabeça baixa, as mãos timidamente unidas em frente à barriga. A súbita interrupção de seu discurso insinuava um espaço para o que ele denominou em entrevista “uma espécie de exame de consciência”. “Quantas daquelas pessoas presentes”, diz o pintor, “nasceram analfabetas? Todas. Quantas não escolheram as famílias onde deveriam nascer? Todas não escolheram. Mas um monte delas que estavam lá foram privilegiadas pelo destino, pelo acaso, e nasceram em famílias privilegiadas”. Tratava-se de proporcionar, na surpresa do silêncio, uma espécie de incitação à autorreflexão, por parte de cada pessoa ali presente.

Esse movimento se repetiu pouco depois, após mais uma sentença breve: “Cresci. Fui à escola”. O silêncio, desta vez, não era acompanhado de um olhar direcionado ao chão. Jerci encarava o público. Queria que pensassem: “Mas em que escola eu fui? [...] Quantos que estavam ali foram à escola, e em que escola foram?”. A *performance* artística começava já a delinear os traços de uma distinção entre Jerci e as demais pessoas. Pois aquele momento da vida “também não é uma escolha: você tem que ir pra escola” – mas a diferença entre a instituição que ele frequentou, no mundo rural do Sul do país, e as que as demais pessoas presentes

haviam conhecido, lançava já as bases de uma futura divergência entre os destinos de cada um.

Esse contexto de imperativos sociais ganhava, na frase seguinte, um cenário particular: "Meu mundo se chamava Sessão São Miguel, onde estavam a minha família, amigos, os meus sonhos, no meio de uma paisagem estonteantemente bela, ora muito fria, ora muito quente". O artista situava sua narrativa em um local específico, para então executar a sequência de gestos miméticos mencionados anteriormente: ajoelhar-se, pintar, posar com o violino, num crescendo cujo principal contraste, em relação aos momentos anteriores da encenação, era justamente o fator da individualização: a ideia de que o artista *escolhera* tornar-se aquilo que se tornou. Para ele, tudo isso se supunha acompanhado de uma reflexão por parte do público. Em entrevista:

Quem fez escolhas? Você fez escolhas, ou você deixou ser escolhido? Foi você que escolheu? [...] Você foi capaz de escolher? Você teve peito pra encarar esse tipo de coisa? [...] Eu escolhi. Eu decidi. Quantos de vocês decidiram? [...] Eu escolhi ser artista.

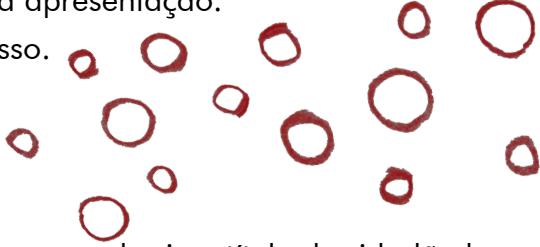
Fica assim claro que o valor dominante na concepção que tem Jerci de sua própria vida não é o da realização conjunta, no sentido da passagem a "pé de figo" do músico, mas sim o valor da *autonomia*, como absoluta responsabilidade sobre as próprias decisões, e capacidade de levá-las às suas últimas consequências. É verdade que, ao final da encenação, o pintor viria a agradecer e partilhar a posse do título com os demais membros de sua orquestra; mas o tema de tudo que precede esse momento, aliás, já exterior à *performance* dramática, é o da conquista individual. O elemento agonístico da apresentação, desde a opção por uma forma pouco convencional, até o caráter críptico do que se diz e encena, dirige-se, nem tanto a um público específico, mas a uma *postura* que o artista valora negativamente. "Eu canso de ouvir", afirma o pintor: "estou fazendo tal coisa porque essa coisa dá dinheiro; estou fazendo essa coisa porque é meu pai que quer. Ou seja: a pessoa não tem vontade própria, ou de decidir: 'não, eu quero ser assim'". A vida profissional concebe-se, pois, como esfera de autodeterminação, em que a felicidade corresponde à perseguição ativa dos próprios ideais, em detrimento das pressões sociais. Começa assim a transparecer que o ato discursivo é, em cada caso, não apenas fenômeno *simbólico*, mas também fenômeno plenamente *ideológico*, no sentido da expressão de uma concepção sobre a condição política do indivíduo. A *performance* artística logra atingir um momento reflexivo, não apenas por encadear publicamente os fatos biográficos, mas por fazê-lo segundo uma compreensão específica da relação entre sociedade e indivíduo. Da atitude pacífica e coletivista do músico, passamos a uma visão de mundo conflitiva e individualista.

Ora, dentro do que já apresentamos, o discurso e a *performance* dramática revelam-se como fenômenos políticos apenas segundo a escolha da forma, e de alguns traços do conteúdo falado. Se for verdade que o músico integra à sua cele-

bração tanto os políticos quanto o público, falta uma diferenciação clara da atitude de Jerci em relação a seus espectadores, que permita confirmar se também ali se verifica alguma forma de antagonismo. Essa postura, latente durante a metade da cerimônia que já cobrimos, torna-se explícita durante a metade posterior. A partir dali, Jerci deixa de discursar abertamente a respeito de sua biografia, e passa a endereçar mensagens a vários públicos diferentes, que vão dissolvendo a unidade aparente dos espectadores em uma miríade de receptores – nunca diretamente identificados, mas supostos no preparo da apresentação.

Vejamos o que se pode concluir disso.

Performance e conflito



Quando o artista foi informado de que receberia o título de cidadão honorário, já conhecia a natureza dessa honraria, e da cerimônia em que ela é entregue. “Eu sabia, porque eu já tinha visto a entrega de outros títulos; [...] tinha pleno conhecimento sobre o que significava um título, ou seja, quem era merecedor” dele. A informação veio como uma surpresa: “Nem passava pela cabeça que um dia eu pudesse ser objeto de avaliação para receber tal título”. A Câmara Municipal gravou uma entrevista extensa, que rendeu o material do vídeo exibido no telão, mas deu poucas informações além disso. Segundo Jerci, “não houve nenhuma comunicação oficial” sobre os motivos da cerimônia; tampouco foi ele informado, a princípio, sobre os trajes que deveria utilizar. E, o que é o mais interessante: nada havia sido dito sobre o intervalo para discurso. “Oficialmente, eu não fui avisado que eu tinha que discursar. Mas como eu conheço o processo eu sabia que ia ter que falar, então nem precisaram me avisar.” A preparação de sua apresentação deu-se, portanto, com plena ciência do que deveria ocorrer no evento.

Foi nesse contexto prévio que a *performance* artística foi concebida, não apenas como exposição biográfica, mas também como statement político direcionado a vários círculos públicos com que Jerci estava envolvido. Segundo o artista plástico, “[n]ão tinha outra situação melhor do que essa para fazer essa *performance* impactante”. Ele julgava que o efeito “não seria o mesmo se eu fizesse isso em qualquer outro lugar”, pois:

naquele momento, eu era o destaque, naquele momento, eu estava sendo homenageado, então [...] eu tinha que fazer jus ao título e falar assim: realmente o título foi merecido, e realmente ele é um artista, porque ele é um artista que provou que faz a coisa de forma criativa.

À tarefa de uma legitimação subjetiva – “performativa” – da conquista do título de cidadão aliava-se, portanto, um elemento de ambição estética, relativo à sua concepção do que significa a identidade como pintor:

Eu sou um artista plástico. E eu não quero ser um artista plástico, digamos, que seja um cara comum, com falta de criatividade. [...] Eu quero mostrar, já que eu ganhei um título também por causa desse trabalho – eu tenho que mostrar que também nesta hora eu *continuo* sendo artista plástico, e *continuo* fazendo jus à conotação de: 'o artista plástico é criativo' – e eu acho que tem que ser criativo.

Sob um paradigma individualista de sociedade, e motivado por um determinado ideário a respeito da natureza da arte, Jerci convertia assim a tarefa de fundamentar a convergência entre pessoa e público em uma demonstração da vitória da pessoa – da criatividade pessoal – *a despeito da resistência* que lhe apresenta (uma parte do) público.

Jerci convidara, por meio de um evento no *Facebook*, aqueles que gostaria que o presenciassem. Os públicos efetivos a que se dirigia a *performance* dramática, entretanto, eram variados, excedendo inclusive os que estavam fisicamente presentes no local. "Nem todo mundo que eu queria que estivesse lá, estava", disseram o pintor. "Mas eu também sabia que essas pessoas muito provavelmente [...] estariam vendo tudo aquilo pela TV Câmara. Como eu não as encontrei, não sei o que entenderam, mas espero que tenham entendido alguma coisa". A apresentação portava um conjunto de mensagens, com destinatários bem delimitados, e operava na tensão entre o direcionamento mudo do que era dito a essas pessoas, e o fato de que Jerci, apesar de tudo, "queria que [...] todo mundo que estivesse lá compreendesse". Daí o caráter marcadamente alusivo, principalmente da segunda metade da apresentação. Ela falava com muitos interlocutores, apostando em que eles se reconheceriam como tais, sem a necessidade de um recurso fático direto.

Toda a segunda metade da *performance* dramática foi construída como um diálogo com as várias pressões que Jerci sofreu ao longo da vida. O elemento mimético foi posto de lado, e a apresentação retornou à forma de uma enunciação simples, embora ainda intercalada por silêncios. Ela abriu com uma sentença densa: "Uma trajetória, uma carreira, qualquer que seja, não se constrói do dia para a noite. Muito menos sem sacrifícios, renúncias, angústias, tropeços, críticas, deceções. Só os determinados, os obstinados, alcançam seus objetivos." A realização da própria felicidade, das próprias vocações, se assim for possível dizer, exige uma dedicação contínua por parte do dilettante, que só sobrevive se não ceder às dificuldades. Lançada esta chave semântica, o discurso segue em um bloco de quatro contraposições bem marcadas.

O primeiro diálogo de Jerci tomava a audiência da orquestra como interlocutor. "Formar e gerenciar uma orquestra", dizia o artista na Câmara, "é semelhante a educar um filho. Renuncia-se à individualidade, perdem-se noites de sono. O filho e a orquestra têm vontades próprias, e são feitos de pessoas. A orquestra é feita de pessoas diferentes umas das outras, que regularmente precisam de um norte, de

uma direção". A assunção implícita da figura metafórica do pai apontava, então, para as dificuldades do trabalho de coordenar o trabalho com os músicos. Jerci contrapunha-se àqueles que não valorizavam seu trabalho como presidente da orquestra, reafirmando a importância de seu papel para o desenvolvimento daquele grupo.

Vinha em seguida uma menção a um contexto social mais amplo. "O mundo da arte é cruel. Primeiro massacra, ou tenta; não conseguindo, passa a valorizar, percebendo que está diante de um destemido, forte, que não teme desafios". Aqui o tema da obstinação voltava, direcionado a um interlocutor que Jerci identificou em entrevista como "o poder público". Segundo ele, "[o] mundo da arte é seletivo, altamente seletivo": pressiona os que ainda não se estabeleceram nele a recuarem, desistirem. Há pouco suporte público (particularmente governamental) para a manutenção das práticas artísticas. Jerci queria dizer, então, conforme um trecho de nossas entrevistas: apesar das adversidades, "eu venci, quando tentaram me massacrar".

No interior do que Jerci denominou "o mundo da arte universal", recortava-se um meio profissional particular, objeto da terceira sentença dessa série de *statements*. "O mundo musical tem as suas peculiaridades. Há aqueles que imaginam ser melhores do que realmente são, de difícil trato, e há os que realmente são bons, de fácil trato". Era um recado, não apenas para os músicos de sua própria orquestra, mas para os músicos do ramo em geral. O artista contrapunha-se àqueles de postura soberba, que dificultavam seu trabalho como presidente, por não saberem reconhecer suas limitações. A frase foi acompanhada de um último momento de silêncio, em que, deixando o microfone de lado, o artista sentou-se à beira do palco, olhando a plateia enquanto sorria. Ali se encontravam, naturalmente, vários de seus colegas de profissão. Mais uma vez, a intenção era a mesma: "quero provocar uma reação na plateia". Para Jerci, "o que é bom é difícil", e ele gostaria de incitar uma última reflexão: "se eu consegui, não é porque sou gênio, mas porque sou determinado". O terreno estava preparado, então, para o último movimento da *performance*.

Numa frase inequivocamente tensa, dizia o artista: "Ouvir dizer que é muito simples contratar a Soft Orquestra – basta apenas lhe oferecer pão com mortadela – equivale a dizer que se pode contratar você, médico, dentista, advogado, administrador, professor etc., por umas duas bananas". Era este o único momento de identificação explícita com o público – não no sentido da celebração do músico, e sim no da aliança com os espectadores numa espécie de réplica, cujo desenlace veio em seguida. Abandonando o microfone, o artista seguiu até o fundo do palco, em direção ao Presidente da Câmara, e disse a plenos pulmões, entregando-lhe um presente: "Ainda bem que nem todo mundo pensa assim". Foi este um momen-

to de aspecto catártico, acompanhado de aplausos (embora a princípio um pouco tímidos) por parte do público. Seguiram-se então agradecimentos, e a mensagem de que, sendo parte do título de cidadão honorário devida aos trabalhos do artista em sua orquestra, ele dividia agora suas honras com todos os demais músicos.

O artista explicou em entrevista esses dois momentos da apresentação. A menção ao pão com mortadela replicava uma sentença, que havia corrido no meio musical, insinuando que sua Orquestra era fácil de contratar, que tinha um trabalho de qualidade medíocre. A intenção daquilo era, uma vez mais, contrapor-se aos que não valorizavam a atuação profissional de Jerci (e agora, também de seus colegas músicos). A opção pela entrega do presente ao Presidente – afirmado, lembremos, que ele constava entre aqueles que “não pensam assim” – era na verdade retribuição a uma colaboração passada entre ele e a orquestra. A Orquestra havia obtido, por iniciativa do Presidente, uma lei que a institucionalizava como sociedade de utilidade pública. Jerci agradecia, então, antes ao legislador que ao Presidente, sendo sua posição atual na Câmara algo secundário no planejamento inicial da *performance* artística. O movimento seguinte, de agradecimento e partilha do título com os músicos da orquestra, nada mais era do que a continuação dessa retribuição. Jerci codificava finalmente a honraria como algo vindo de duas fontes. De um lado, sua iniciativa pessoal como artista plástico; de outro, o trabalho com a orquestra, que tornava justa, afinal, a dedicação das honras a todos os demais participantes daquele empreendimento. Este era um caso em que a responsabilidade sobre os próprios ideais não podia ficar restrito à atuação individual, e as consequências positivas daquilo estendiam-se, consequentemente, a todos os demais envolvidos.

Todo o desenvolvimento da segunda etapa da *performance* artística segue, portanto, fundamentado sobre os mesmos motivos da primeira metade “biográfica”. A conquista do título de cidadão, e o reconhecimento da obra como artista plástico, são submetidos a uma concepção do mérito e do sucesso como atributos do indivíduo – o artista criativo, determinado –, *contra* aqueles que tentam derrubá-lo. O público de espectadores, concebido pelo músico ainda sob a unidade simbólica da “comunidade política”, degenera agora em uma série de frações antagonistas, seja de um ponto de vista moral ou econômico. Embora abandone o elemento dramático, e quase não contenha referências explícitas a contextos biográficos, essa segunda parte do pronunciamento de Jerci é ainda essencialmente um tipo de reflexão biográfica. Ela abdica da narrativa linear dos eventos, para explicitar, *segundo sua própria forma dialógica* (interlocuções com vários grupos diferentes em seguida), um conceito da sociedade como opositora da ambição individual. O espaço da cerimônia transforma-se assim em plataforma política, a partir de onde o artista pode

defender seu ponto de vista, falar a vários públicos de uma só vez, apropriando-se do espaço do discurso, e dando a ele um sentido mais adequado à sua concepção de mundo e interesses. Segundo Jerci, em entrevista: “o recado foi dado”.

Fica claro, com isso, o sentido social da opção pela forma da *performance* dramática. Segundo a intenção de Jerci, o público deveria tomar consciência de si como antagonista do artista, como corpo estranho às suas ambições, e que o pressiona a tomar decisões equívocas. Mas isso precisava suceder no momento que o próprio público concede ao agraciado para discursar. Era necessário discursar contra o sentido oficial da cerimônia, porém *sem jamais dissolvê-la por completo* – pois isso implicaria a retirada das condições rituais que garantem a própria eficácia do discurso! A saída para essa antinomia consistiu em traduzir o caráter agonístico da relação (pretérita) entre Jerci e os munícipes em termos de um antagonismo (presente), imanente à mecânica ritual. A *performance* artística escancara a performatividade social do pintor, enquanto agente ritual, para que seja possível afirmar: “Vocês, que antes me quiseram calado, são hoje quem garante que eu possa falar. O poder que agora me concedem para determinar meu destino foi, na verdade, desde o início meu. Meu lugar está finalmente assegurado, porque assim sempre esteve” .

É interessante notar, enfim, que, se observamos a estrutura da atuação, ela percorre uma sequência muito similar à do “drama social” de Turner (2008, pp. 33-37). A sentença sobre a carreira, no início da segunda metade do discurso, promove certa forma de “ruptura”, ao que se segue uma “escalada da crise” conforme o artista vai se contrapondo a seus vários interlocutores sociais. A entrega do presente ao Presidente da Câmara opera, por si só, como uma espécie de “ação corretiva”, ao que se segue uma “reintegração” do artista plástico ao conjunto da sociedade, conforme ele faz seus agradecimentos. Daí a diferença que apontamos entre seu discurso e o do músico. A assimilação de Jerci pela comunidade valinhense já não se dá, no interior do jogo simbólico executado por ele, como mera dissolução da pessoa no corpo político (o “solo onde se plantam raízes”). Ele garante o reconhecimento de sua nova posição estrutural, mas explicita o fato de que, até ali, segundo sua percepção, o tema principal de sua vida não é o da benevolência generalizada, e sim o da luta e da abnegação. Uma curiosa analogia se estabelece, portanto, entre o desfecho dos processos políticos tipificados por Turner, e o da *performance* artística que analisamos. O antropólogo prevê que, ao fim do drama, “a natureza e a intensidade das relações entre as partes, e a estrutura do campo [político] total, ter-se-ão modificado” (TURNER, 2008, p. 37). Similarmente, a atuação de Jerci conduz a uma nova configuração pública de sua imagem – uma nova “fachada”, para falar como Goffman (2011) –, ajustada – caso a apresentação tenha sido efetiva – aos valores que o próprio pintor seleciona como estruturantes de sua vida.

Conclusão

A autobiografia, segundo Dilthey,

é a forma mais elevada e mais instrutiva, na qual a compreensão da vida vem ao nosso encontro. Aqui, um transcurso vital é o elemento manifesto, algo que aparece sensivelmente, a partir do qual, então, a compreensão se aproxima daquilo que produziu esse transcurso vital *em um meio social* [itálico nosso] (2010, p. 178).

A entrega de título de cidadão honorário, dirigindo-se àqueles cujos serviços à comunidade se destacam sob algum critério, exige precisamente, desde sua estrutura, e como parte da elevação do indivíduo ao *status* de cidadão honorário, que uma série de movimentos de legitimação subjetiva dessa nova condição sejam executados. Quando a palavra é dada aos agraciados pela cerimônia, esse elemento de reflexão sobre a posição da pessoa em relação ao grupo sofre a interferência dos valores e visões de mundo a que aderem tais indivíduos. Assim é que se produz a diferença entre as duas execuções, e também uma série de outros fenômenos concomitantes, que vão construindo o terreno para aquilo que sucederá durante a cerimônia. Quando opta por um traje ainda mais formal do que o dos vereadores, o músico reafirma o valor pessoal (pelo menos declarado) de que reveste o evento. O artista, por outro lado, trajando roupas cotidianas, já se retira em parte da aura da situação, antecipando o distanciamento que a *performance* dramática virá a comunicar. Não se trata, certamente, de descaso, muito menos de rejeição. Ao fim de seu discurso, o poder público é ainda presenteado. Jerci aceita o título, enfim. Mas aceita sob a condição de uma “reinterpretação em ato” de seu significado, e a de que aquele momento seja utilizado como veículo para a defesa de seus interesses, perante os antagonismos que visualiza ao longo da carreira. Daí que a cerimônia não se desmanele, e o evento possa continuar segundo sua programação prevista.

Atentando para a sucessão dos conteúdos, percebe-se que a estratégia geral do discurso do artista plástico opera num movimento simétrico e oposto ao do músico. Partindo de uma situação inicial de “indiferenciação” em relação ao mundo (“Nascemos analfabetos...”), a primeira metade da *performance* narra uma progressão crescente rumo à consolidação de sua personalidade como algo independente, singular em relação às demais pessoas. A força motriz dessa mudança éposta (e representada) justamente como a capacidade de fazer escolhas, que vai se acentuando ao longo da biografia, e culmina na opção pelas atuais atividades que o sustentam. Da imposição inicial de um conjunto de marcadores (classe, família, cultura...), passa-se à escolha deliberada da assunção de determinados papéis sociais (artista, músico). A transição da “indiferenciação” do indivíduo à sua “diferenciação” dá-se, pois, como transição de um contexto de *heteronomia* a outro de *autonomia*. É esse o ponto de partida da segunda metade da apresentação, que podemos interpretar



como a narrativa da passagem, mediada pelo conflito e pela luta, de um estado de autonomia *não-reconhecida*, para outro em que essa singularidade e força de vontade pessoais são finalmente agraciadas com o *reconhecimento* público, o título de cidadão honorário. Ao contrário do músico, a ênfase da “explicação” biográfica sobre essas mudanças não recai sobre o contexto de estar na cidade, mas sobre as atitudes individuais do artista – por vezes, aliás, em oposição visível ao contexto (profissional) que o circunda. O discurso termina, também neste caso, com a aceitação da honraria que lhe foi concedida, mas delimita uma relação diferente entre indivíduo e público, em que as qualidades singulares do homenageado se preservam, ao invés de serem diluídas no denominador comum da condição de cidadão. Uma síntese breve desses momentos consta na Figura 2.

Progressão da apresentação →			
Músico	Diferenciação social (“sonhos”)		Indiferenciação social (“pé-de-figo”)
Artista	Indiferenciação social		Diferenciação social
	Heteronomia	Autonomia	Não Reconhecimento

Figura 2 – Percurso estrutural dos discursos dos dois homenageados

Uma apreensão propriamente política da história do evento exigiria que tivéssemos acesso à série de relações sociais que conduz à eleição dessas duas personagens pela Câmara de vereadores, os componentes interacionais e estruturais envolvidos, e assim por diante. Ao mesmo tempo, já é visível, no escopo de nossa observação, o aspecto altamente *contingente* do que sucedeu na Câmara. Embora a *performance* de Jerci tenha sido planejada, ela veio à tona num lampejo criativo, dependente da leitura ocasional do capítulo de um livro. O discurso do músico, por sua vez, a crer no que ele diz durante a cerimônia, é completamente improvisado. Os componentes estruturais que se podem deduzir de uma análise do que ele apresenta são permeados de um elemento de chance e acaso, que não pode ser perdido de vista em nenhuma análise que reconheça o caráter singular dos eventos que contempla. “Ao lado da categoria da realidade efetiva, que desponta para nós no presente, emerge aqui a categoria da possibilidade” (DILTHEY, 2010, p. 171).

Reconhecidos os limites da análise precedente, cumpre solucionar as questões que nos propusemos. Fica claro agora que o atrito entre “simbolismo público” e “simbolismo privado” desponta, no caso do artista, como expressão de um desencontro entre a posição social que a cerimônia lhe outorga, e aquela em que ele se reconhece. A concepção subjetiva que faz de si mesmo o pintor exige que a acolhida do título seja revestida de um aspecto de antagonismo, cujas marcas se visualizam, desde o conteúdo explícito das frases proferidas, até a opção por uma forma de expressão não convencional. Desafiar a expectativa da linguagem pública é já, neste caso, posicionar-se de maneira agonística – mas fazê-lo dentro dos limites necessários para garantir que ainda haja reconhecimento político. Forma e

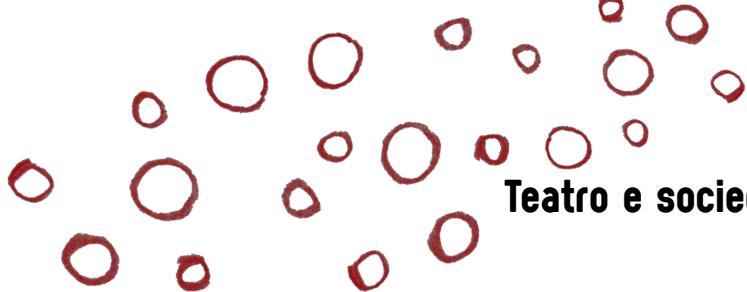
conteúdo expressam, a um só tempo, a posição em que se reconhece o sujeito, e aquela a que ele aspira – e assim o aspecto singular de sua biografia, reinterpretado segundo determinada representação sobre a natureza da sociedade, torna também singular o desenvolvimento da situação ritual.

Referências

- DAWSEY, John C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista de Antropologia da USP*, v. 50, n. 2, p. 528-570, 2007.
- DILTHEY, Wilhelm. A construção do mundo histórico nas ciências humanas. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- DURKHEIM, Émile. As formas elementares da vida religiosa. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOFFMAN, Erving. Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LEACH, Edmund. Once a knight is quite enough. *Man*, v. 6, n. 1, p. 31-56, 2000.
- TURNER, Victor. The anthropology of performance. New York: PAJ Publications, 1988.
- _____. Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.
- SAHLINS, Marshall. Cultura e razão prática. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SEIDMAN, Irving. Interviewing as qualitative research: a guide for researchers in education and the social sciences. New York: Teacher's College Press, 2012.
- SILVA, Hélio R. S. A situação etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos*, ano 15, n. 32, p. 171-188, juldez/2009.

Recebido para publicação em 01 de maio de 2016

Aprovado para publicação em 15 de setembro de 2016



Teatro e sociedade – dinâmicas entre o Patrão Cordial e o Pensamento Social e Político Brasileiro

Monique Lima de Oliveira

Mestra em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integrante do Círculo de Giz Brechtiano.
m26dejulho@gmail.com

Resumo

Este artigo expõe o esforço de compreender algumas dinâmicas entre teatro e sociedade, teatro e política, a partir da comédia *o Patrão Cordial* (Companhia do Latão, São Paulo/2013). Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda (1936) e *O Sr. Puntila e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht (1940) são referências da comédia. Próxima ao Pensamento Social e Político Brasileiro, a peça apresenta certas características do mundo do trabalho e da cordialidade buarqueana-puntiliana – perversa ternura que esfuma as diferenças de classe. A leitura do Latão sobre Puntila cria um novo personagem – Descalcinho, o agregado e figura do favor, aqui compreendido como fruto de interpretações do Brasil. O contraste deste com Surkala, personagem presente em ambas como sujeito de formação social revolucionária, produz elementos para pensar o Brasil e a realização do épico, com foco nos interesses sociais e políticos dos coletivos de esquerda.

Palavras-chave: Pensamento Social e Político Brasileiro; Teatro dialético; Companhia do Latão; Raízes do Brasil; As ideias fora do lugar.

Abstract

This article aims to comprehend some dynamics between theatre and society, theatre and politics, through the study of the comedy "o Patrão Cordial" (Companhia do Latão, São Paulo/2013). Roots of Brazil, by Sérgio Buarque de Holanda (1936), and Mr. Puntila and his Man Matti, by Bertolt Brecht (1940) are references to this comedy. In relation to the Brazilian Social and Political Thought, the play shows some characteristics of the world of work and the buarqueana-puntiliana cordiality – perverse tenderness that melt the differences between classes. The reading of Puntila by Companhia do Latão creates a new character – Descalcinho. the *agregado* and figure of favor, here understood as a result of interpretations of Brazil. His contrast with Surkala, a character present in both as a subject of revolutionary social formation, produces elements to think about Brazil and the realization of the epic, focusing on social and political interests of the leftist collective.

Key-words Brazilian Social and Political Thought; Dialectical Theatre; Companhia do Latão; Roots of Brazil; Misplaced Ideas.

Quais as dinâmicas possíveis entre teatro e sociedade? Com o objetivo de compreender aspectos dessa relação e expor alguns pensamentos sobre a mesma, convidei à leitura da comédia *Patrão Cordial*, da Companhia do Latão (São Paulo/2013). As obras que agem como referências da peça são *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936) e *O Sr. Puntila e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht (1940). Numa base, o épico dialético brechtiano e na outra, o Pensamento Social e Político Brasileiro. A cordialidade (buarqueana-puntiliana) é o eixo central observável, sobretudo, entre patrão e empregados. Do coração, o gesto, ao mesmo tempo perverso e terno, parece tender a esfumar as diferenças de classe. Da peça de Brecht para a versão brasileira, a *originalidade nacional* ganha destaque: o favor como mediação é encarnado na personagem do agregado, o Descalcinho.

Diante desse contexto e com a compreensão brechtiana de que não basta representar artisticamente a realidade, deve-se observá-la criticamente, é que arrisco uma leitura de teatro político, épico, dialético em relação ao Pensamento Social e Político Brasileiro¹, movida também pela pergunta de Brecht sobre "como fazer teatro dentro desses moldes?" (1978: 168).

1. Este texto é fruto da pesquisa de conclusão do curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, apresentada em novembro de 2015, sob o título Teatro e Sociedade – Dinâmicas entre o Patrão Cordial e o Pensamento Social e Político Brasileiro.

De São Paulo, e com “a obra de Brecht como modelo artístico”, a Companhia do Latão foi criada “em meados dos anos 1990, em que era forte a sensação de um capitalismo triunfante”, como maneira de buscar referência na “múltipla e viva racionalidade brechtiana”, explica Sérgio de Carvalho, o diretor da Companhia. Ele endossa a busca por uma atuação fundada no realismo crítico, em contraponto às ideias “de que o conflito das vontades é a base universal do teatro”, ou “de que não é mais possível nenhuma representação narrativa porque o sujeito foi esmagado – com ossos e tudo – por forças anônimas e cegas” (Carvalho, 2009: 18).

Na “contramão aos padrões convencionais da circulação”, a Companhia atua no sentido de experimentar teatro político, potencializando o “imaginário coletivo, buscando dialogar com novos públicos”, marcando sua narrativa em uma sociedade de classes e afirmando que, “não podemos fugir da forma-mercadoria, podemos nos confrontar com ela, tentar esvaziá-la, virá-la do avesso, desmontá-la”. Para Carvalho, o teatro dialético possibilita “ter um olhar nas diferenças históricas”, já que um princípio marxista da arte é “mostrar a realidade na perspectiva de mudança” (Carvalho, 2009: 147).

Em outras frentes, os diálogos brechtianos são marcas da atuação da Cia. Em 1997, o Teatro de Arena foi palco da leitura de *Santa Joana dos Matadouros*, do dramaturgo alemão, após a qual, Roberto Schwarz participou de uma conversa titulada *Altos e Baixos da Atualidade de Brecht* [publicada em *Sequências Brasileiras*]. Em agosto de 2004, a Companhia realizou o Seminário Crítica Materialista no Brasil, uma homenagem a Roberto Schwarz. No livro *Introdução ao Teatro Dialético – experimentos da Cia. do Latão* (2009), Sérgio de Carvalho retoma o debate com o título *Questões sobre a Atualidade de Brecht*. Dois mil e catorze foi o ano do I Seminário Internacional Teatro e Sociedade. De janeiro a março de 2015, a Cia. esteve envolvida com *Augusto Boal – Atos de um percurso*, realizado pelo Instituto Boal, no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ, com exposição, teatro [estreia da peça *Os que ficam*], show, leituras e oficina. Em dezembro foi realizado na Universidade de Brasília o II Seminário Internacional Teatro e Sociedade.

Devidamente apresentados, partimos aos atos, cenas, gestos e canções, aos quais enredamos este estudo. Para conhecermos o *Patrão Cordial*, folheamos Puntilla [e o que foi escrito sobre ele], a fim de expor ponto a ponto esta trama pela qual lemos teatro e sociedade.

Brecht define seu teatro como épico: uma forma dramática não aristotélica. Ele pontua que a fábula é a alma do drama e que se funda por meio da empatia, operando de maneira confortável à conformação da realidade. Brecht explica que do drama aristotélico ao teatro épico há “variações de matriz”. Tais variações

são lidas por Anatol Rosenfeld como divergências de acento: “em vez da vivência e identificação estimuladas pelo teatro burguês, o público brechtiano deverá manter-se lúcido em face do espetáculo”. Ou seja, “o fito principal do teatro épico é a ‘desmitificação’, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (Rosenfeld, 2008: 148). Fazer teatro em perspectiva de mudança, sob à luz de um palco científico – nos termos de Brecht.

No teatro épico, “é o assombro que lhe comanda o pincel” (Brecht, 1978: 55). Walter Benjamin, em diálogo, confirma que “é no assombro que o interesse desperta”. Assim, “o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente”. Benjamin enfatiza que “o ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa” (2012: 86).

O termo teatro épico é apropriado à compreensão marxista do ser humano e se fundamenta a partir de duas razões fundamentais: “a primeira decorre da convicção antropológica de que a pessoa humana é o conjunto de todas as relações sociais”, e a “segunda razão do teatro épico decorre dos objetivos didáticos de Brecht, de seu desejo de apresentar um palco capaz de esclarecer o público sobre a nossa sociedade e o dever de transformá-la”, elevando a emoção ao raciocínio [salto dialético] (Rosenfeld, 2012: 132). O termo, presente no teatro medieval, só é aplicado por Brecht a partir de 1926, com *Um Homem é um Homem*.

Para Brecht, o épico é a forma experimentada para engendrar prazer provocativo às transformações das relações humanas, incitando a uma crítica da perspectiva social, pela “historiação dos acontecimentos, com base no assombro para o deslocamento da visão de realidade”, o que define por salto dialético (Brecht, 1978: 79-84). O salto dialético só é possível quando passamos a “ver em termos históricos”. Para tanto, busca o efeito no distanciamento/estranhamento/efeito-V (Verfremdungseffekt - estranheza, alienação), técnica que o potencializa, e que se realiza nas narrações e música, sobretudo no gestus – o “gesto social”: “expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (Brecht, 1978: 84), compreendido por Carvalho como “lugar unitário da teoria e prática”. Para Gerd Bornheim, o distanciamento é a “experiência em si” e não é exclusiva ao teatro (1992: 281).

A partir dessa breve introdução ao teatro épico/dialético, retomemos Cornélio, um “homem cordial”, para, com imaginação sociológica, observarmos as “afinidades eletivas” entre teatro e sociedade.

Da Cordialidade buarqueana-puntiliana

“Mas eu tenho um problema, eu sou um homem doente, eu sofro uns ataques. Sabe por quê? Porque uma vez por mês, eu acordo lúcido, completamente responsável pelos meus atos, capaz de qualquer coisa menos de afeto” (Cornélio à Vitor. Cena 1).



A forma dramatúrgica de o *Patrão Cordial* expõe a atitude realista de quem faz teatro ciente do chão social, ressaltando a perspectiva marxista de luta de classes [mundo do trabalho – a partir da relação entre patrão e empregado], sem deixar de se fazer crítica à arte como mercadoria, ou ainda, à ideologia da forma dramática. A comédia provoca ao mostrar “os homens piores do que são”, bem como o cenário complexo das relações sociais, numa realidade arraigada no modo de produção capitalista.

Um patrão (bom ou mau) é um patrão. O título da leitura de Peixoto sobre Puntila acentua a dupla personalidade daquele que é o contrário de si mesmo, que bebe para ser “gentil e afável, compreensivo e cordial”. Ele observa que “esta descontinuidade do personagem desnuda uma continuidade mais profunda: a unidade de um personagem em sua acepção brechtiana” (Peixoto, 1979: 201). Peixoto ressalta a luta de classes como “fundo marcante dessa comédia poética”, a que Brecht definiu como peça popular e que, argumenta, segundo Gisselbrecht, como “a colocação em teatro, da relação patrão-empregado formulada por Hegel”. Peixoto comenta que, com bases em contos populares finlandeses, a peça estreou em 5 de junho de 1948, “com direção de Brecht e Kurt Hirshfeld, no Schauspielhaus de Zurich, com cenário de Teo Otto (1979: 201-202).

O Sr. Puntila e seu criado Matti, de Bertolt Brecht data de 1940 e é baseado nos rascunhos da escritora Hella Wuolijoki – a anfitriã que o recebera na Finlândia em seu período de exílio², e também no filme de Charles Chaplin, *Luzes da Cidade* (1931). Para Rosenfeld esta é a peça “de cunho mais popular e humorístico” de Brecht (2012: 131). Em dois atos, os doze quadros de Puntila são assim apresentados: 1-Puntila encontra um homem; 2-Eva; 3-As noivas matinais do Sr. Puntila; 4-O mercado dos trabalhadores; 5-Escândalo em Puntila; 6-Conversa sobre caranguejos; 7-A associação das noivas do Sr. Puntila; 8-Histórias Finlandesas; 9-Puntila dá a filha a um homem; 10-Noturno; 11-O Sr. Puntila e seu criado Matti escalam o Monte Hatelma; 12-Matti volta as costas ao Sr. Puntila.

2. Ao ser acusado pelo governo nazista de “Bolchevismo Cultural” e de “ameaçar a segurança do Estado”, pela realização do filme *Kuhle Wampe*, “Brecht parte com sua família para o exílio”, no dia 28 de fevereiro de 1933 [um dia após o incêndio do Reichstag]. Ele “perde sua cidadania e tem os bens confiscados”. Dinamarca, Suécia, Finlândia e Estados Unidos da América são alguns dos abrigos de exílio. (Peixoto, 1979: 145-146)

Entre a forma épica [narrativa e gestual] e o conteúdo [materialista histórico], Rosenfeld defende que à conduta de Puntila não cabe juízo de valores, pois a questão não é se ele é o “‘bom patrão’ ou o ‘mau patrão’, mas o patrão, simplesmente. Por isso, Matti diz no epílogo que os criados encontrarão o senhor bom de verdade quando se tornarem os seus próprios senhores” (Rosenfeld, 2012: 132). Em cunho episódico, a peça serve à outra função, “caracterizam as relações inter-humanas e pintam o pano de fundo social” (Rosenfeld, 2012: 133).

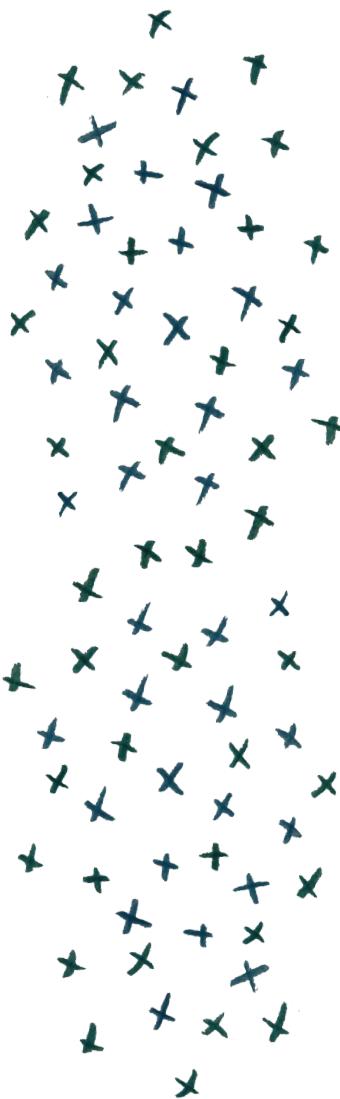
Em Puntila, “nova é a maneira como Brecht aproveita a curiosa duplicidade que desintegra a personagem do fazendeiro. A partir dela, analisa a dialética inerente às relações senhor e criado” (Rosenfeld, 2012: 131). Em seu diário de trabalho, ao dia dois de setembro de 1940, Brecht assinala: “Puntila sóbrio é apenas Puntila bêbado com ressaca e, portanto de mau humor, o clichê do pinguço” (Brecht, 2002: 118).

Na passagem em que Puntila conta a Matti sobre sua doença, ele a descreve como ataques de “lucidez total e desvairada” que ocorrem uma vez por mês: “o resto do tempo sou perfeitamente normal, como agora”, narra o ebrio. “O primeiro sintoma é a perturbação da vista”, além de ver “só a metade do mundo”, Puntila detalha que durante os ataques, “eu desço ao nível de um animal, não conheço mais nenhum freio. E quando fico nesse estado, meu irmão, ninguém pode me acusar de nada do que eu faço, pois me torno completamente responsável pelos meus atos” (Brecht, 1978: 17). Puntila é o vilão. Mas é mais carismático que o herói [Matti], defende Peixoto. O “paradoxo brechtiano levado às últimas consequências” expõe o limiar entre a lucidez ebria e a hostilidade sóbria – o que podemos comparar ao que compreendemos por “cordialidade” buarqueana, confirmando as possibilidades dramáticas da contradição.

As contradições de Puntila parecem “elevá-lo” ou invisibilizá-lo (como um movimento de esfumar) das diferenças de classes, que prontamente, são (re)marcadas por seus empregados. Puntila sóbrio demite empregados, dispensa suas “noivas”, dá vexame e “ataca seu alter-ego: cala a boca, não me fale deste Puntila, nosso inimigo comum”.

Em outro momento de sobriedade, Puntila decide nunca mais beber e reúne todas as garrafas de álcool que possui, para destruí-las. Ao mesmo tempo despede um de seus empregados, Surkala, conhecido comunista. Mas antes de ir quebrando as garrafas bebe um gole, depois outro, finalmente dá dinheiro a Surkala e convida Matti para subir ao alto do monte de Hatelma, sem dúvida o ponto culminante da peça: o latifundiário sobe em móveis e cadeiras, imaginando estar no alto da grande montanha, examinando seus vastos domínios, sua imensa propriedade (Peixoto, 1979: 203-204).

Brecht comenta, em seu diário: “H[ella] W[uolijoki] está muito contente com Puntila. Diz ela que ao traduzir o texto para o finlandês pôde ver que a peça é muito



rica e que Puntilla se tornou uma figura nacional" (Brecht, 2002: 129). Se Puntilla pode ser considerado finlandês, pelas mãos e mente do dramaturgo alemão, podemos considerar, talvez, que esse traço da característica puntilianiana, seja tal qual "a máscara que dá sentido e tira", retomando a fala do mestre de reisado, Manuel Torrado, citado no texto de Carvalho, *Aprendizado de atuação no processo P* (Carvalho, 2014: 14).

Da Finlândia para o Brasil, Puntilla envolve com sua ética de fundo emotivo, evidenciando as cores de sua adaptação. Aqui, dos estudos e experimentos da Companhia do Latão, nasce João Cornélio do Brasil, o Puntilla brasileiro. De mãos dadas com a experiência nacional, formação e pensamento, o *Patrão Cordial* acentua a "dialética dos contrários"³. D'o Patrão, outras nuances: "Senhoras e senhores, num distante país periférico, quando no teatro ainda se representava, vivia um tipo melancólico, de alto teor alcoólico. O Puntilla de Brecht nasceu no Brasil. Aqui o seu nome é Cornélio, personagem conhecido, aquele que controla o trabalho e deve ser levado a sério"⁴.

A peça, situada no "Vale do Paraíba, nas encostas da serra da Mantiqueira", se passa "no início dos anos 1970, tempo do 'milagre econômico' da ditadura militar". Incutidos pela ideia de "peça de aprendizagem", a "primeira abertura do processo" foi em agosto de 2012, "para grupos de estudantes, no Rio de Janeiro". O Patrão ficou em cartaz do dia 27 de junho a 28 de julho de 2013, no CCBB, do Rio de Janeiro, e, foi experimentado pela Cia. em outros espaços/tempos.

Também em doze quadros, o Patrão apresenta os seguintes títulos: Cena 1; 2-De como a propriedade modela a família e destrói todas as relações individuais; Cena 3; Cena 4; 5-Na fazenda, a necessidade do escândalo; 6-Diálogo das rãs; 7-Associação das noivas de Cornélio; 8-Histórias Valeparaibanas; 9-A festa do noivado, onde ocorre uma torção dialética; 10-Onde as coisas se esfumam quando vistas do alto; Cena 11; 12-A despedida. O ator que interpreta o Cornélio, Ney Piacentini, descreve em doze doses, os ensaios dos doze quadros/cenas de o Patrão. As encenações se modificam conforme as apresentações seguindo ideias de experimentos-ensaios brechtianos.

o centro do debate da peça está na relação de Puntilla com seu motorista Matti, que espelha dois modos de dominação: o primeiro arcaico e violento, quando o proprietário de terras está sóbrio e o segundo moderado e cordial, quando o fazendeiro está embriagado. Os demais personagens da peça reproduzem o tema vertebral do texto, envolvendo-se nos ardis do ambíguo comportamento do patrão. B. Brecht mesmo a encenou no Berliner Ensemble, na Alemanha, em 1948. No Brasil, uma das

3. Ver o conceito empregado por Ramirez, Paulo Niccoli. *Dialética da Cordialidade: Afinidades eletivas benjaminianas no pensamento político e social de Sérgio Buarque de Holanda*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais/Sociologia, Puc-SP, 2007. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?co-dArquivo=5883

4. No artigo, *Sobre tábuas brutas e porcelanas finas*, Priscila Matsunaga (2015), propõe reflexões sobre a formação brasileira e formas representacionais "dramas representativos". About Gross Boards and Fine Porcelains, foi publicado na 60a edição da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (USP/2015), disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97696/96510>.

mais conhecidas montagens dessa obra foi realizada em 1966, com direção de Flávio Rangel, tendo Ítalo Rossi e Jardel Filho nos papéis centrais, pela Companhia Nacional de Comédia. (Piacentini, 2014: 8)

As personagens centrais d'o Patrão são: Hina, a cozinheira; Descalcinho, o agregado; Vivi "Vidinha", a filha; Cornélio, o fazendeiro; Surkala – Luís Carlos ou Maria Rosa, o(a) comunista; Hélio, o adido [Attaché]; Vítor, o motorista; Charlton Restom, um trabalhador. Há ainda as noivas de Cornélio, a moça do bar, a moça da loja, a moça do hospital e a moça do leite; a mulher do capitão e o garçom. "Surkala", presente na peça de Brecht, em *Patrão Cordial* foi chamada de Luís Carlos, no Rio de Janeiro, e Maria Rosa, em São Paulo. É comunista e tem três filhos (uma menina e dois meninos). É demitida "por ser comunista", num momento sóbrio de Cornélio e, readmitida, no Mercado de Trabalhadores, pelo patrão bêbado. Vítor é o motorista e quem mais desafia Cornélio. Demonstra alguma consciência de classe, defende outros trabalhadores da tirania do patrão. Vivi ou Vidinha [Eva] é a filha do Patrão e noiva de Hélio, o adido – Attaché. Cornélio é o patrão "aquele que controla o trabalho e deve ser levado a sério". Descalcinho é a figura inédita da peça do dramaturgo alemão, que só existe em *terra brasiliis*.

Descalcinho é expressão da originalidade nacional. Em contraste, as cores de Descalcinho com as de Surkala partem da ideia de um ser, a incompletude [em parte] do outro. Vejamos que as relações de favor, característica perversa da cordialidade, parecem fluir com "certa opacidade". Descalcinho, o agregado "quase da família" é pauta de estudos sendo desenvolvidos desde o século XX, presente na literatura nacional de antes, e marcado por personagem de filmes. Pode-se estimar que Descalcinho é uma face dessa experiência brasileira.

E Surkala? Nossa peculiar formação social, econômica, histórica e cultural nos aponta Surkala como indivíduo? Talvez o indivíduo [tal qual Surkala] só se mostre entre as bandeiras rubras dos movimentos sociais. Em *Atuação crítica, entrevistas da Vintém e outras conversas*, organizado por Sérgio de Carvalho, Francisco de Oliveira observa que consta na produção literária dos anos 1930, que "o indivíduo dotado de razão e capacidade de escolha não se forma na nossa sociedade". Complementando, ele alerta: "razão aqui não deve ser entendida como incapacidade psicológica, ou falta de capacidade cognitiva". Para ele, "Razão é uma forma social, uma forma de sociabilidade, e deve ser entendida como tal". Oliveira indica que

a ausência da razão socialmente formada (...) ajuda muito a entender estígmas dessa sociedade, sua desigualdade abissal. Uma desigualdade que não é reconhecida como desigualdade. Uma desigualdade que se reveste sempre de traços tradicionais. Que é sempre atribuída à cor, à etnia, segundo uma espécie de naturalização da desigualdade. Só quando você tem um diálogo entre indivíduos – uma conquista da modernidade – é que a desigualdade aparece como um sinal de dominação de classe. Enquanto

isso não ocorre, ela fica escondida ou mascarada. Portanto no Brasil não se trata nem de desigualdade. O indivíduo moderno criado pela racionalidade burguesa não foi formado (Carvalho, 2009: 18).

Os contrastes, aproximações e distanciamentos entre Descalcinho e Sorkala, como “possível diálogo entre indivíduos” pode nos conduzir à compreensão da desigualdade, assim como da necessária articulação entre movimentos sociais, que, organizados, devem pautar as demandas políticas para desvelar as diferenças de classe (camufladas com cores tradicionalmente pintadas), quiçá para transformar-nos.

Diferente da europeia, a cor local pintada com tintas fortes, destaca Descalcinho, de uma classe de passado escravista que situa a trama para além da cordialidade, onde a comédia da realidade ri [e, “talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro”, como disse Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* (2012: 128)], revelando o autoritarismo político e a originalidade de modernizar sem romper com a tradição. A figura do agregado mostra um teatro que se faz aliado ao pensamento social, dentro da perspectiva da formação do Brasil, e que se experimenta e se ensaia no fio da navalha. Atentemos ao trecho inicial da Cena 2:

Vivi - Vidinha a filha do homem (MORDE CHOCOLATE).
VIVI ENTRA COM O TEXTO IMEDIATAMENTE QUANDO BARULHO PASSA.
CANTA EU SOU DO PAPAI – (COME CHOCOLATES E DÁ NA BOCA DE DESCALCINHO) Diz que tem uma substância no chocolate que dá conforto. Vamos dançar, Descalcinho? (APONTA O PEITO e COME) É a magia do amor preto. (QUANDO DESCALCINHO COME, ENTRA ATTACHÉ).
O ATTACHÉ CHEGA.

ATTACHÉ (LIMPANDO A BOCA DE VIVI) – É incrível Vivi, seu pai desaparece por três dias, ninguém sabe se está vivo ou morto e você não se abala. Vai me dar um trabalho de Hércules instruir você, limpar esse estábulo de Augias. Minha noiva porquinha, não se revolva na lama. Como é o nome dele?

Vivi - Descalcinho.

Attaché - Descalcinho, vai deitar, rapaz, já está tarde. Na Inglaterra, um empregado só atravessa a cozinha pra sala de jantar com uma bandeja na mão. (Olha pra Descalcinho que está de saída) Que país sui generis este Brasil.

Ao observarmos que as causas dos grupos minoritários têm pouca representatividade no cenário político nacional e que só são percebidas quando defendidas coletivamente, enquanto movimentos sociais e sindicatos, criamos bases para ler os contrastes entre Descalcinho e Sorkala. O primeiro, como sujeito opacizado pelos processos de formação do país e que só se realiza politicamente, na luta por direitos.

Descalcinho também pode ser lido como a manifestação do “desejo de estabelecer intimidade”. Sobre o qual retomamos Holanda (1995) quando afirma que

“a terminação ‘inho’, apostando às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo” (Holanda, 1995: 148). Descalcinho, portanto, representa algo sobre o arcaico e o moderno [ou seria a representação dessa modernização conservadora?], o trabalhador livre, o que transita entre o desenvolvimento e a dependência, o que dá cor ao Puntilla brasileiro e imprime nessa história as nossas características mais marcantes.

A Descalcinho, ora são reservadas as intimidades do núcleo familiar, ora o desdém, como por exemplo, na festa de noivado de Vidinha com o Attaché, na qual, mesmo “de terninho”, tem participação restrita à cozinha. E aqui, o esfumaçamento das diferenças de classe usa da perversa ternura (cordialidade) para elogiar, por um lado e desfazer, por outro: “Attaché - Menino, você ficou muito bem nesse terninho, mas hoje você fica lá na cozinha. Lá você pode comer à vontade”. O limbo reservado a Descalcinho lembra que “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (Holanda, 1995: 31). Como descreve Roberto Schwarz (2009: 65), a dependência material do “favor, direto ou indireto, de um grande” expõe a incompatibilidade a qual a personagem é submetida, ao “jogo fluido de estima e auto-estima a que o favor submete o interesse material”.

Da cor da pele de Descalcinho, o *Patrão Cordial* marca que “o favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra”. Das relações interpessoais às institucionais, a natureza do favor adota justificativas de ideias e razões europeias: “o antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mãos dadas”, reforça Schwarz (2009: 65).

A política do favor “absorve e desloca as ideias liberais”. O país agrário, dividido em latifúndios, pendulava entre o trabalho escravo e o mercado externo. De acordo com Schwarz, éramos um “fato moral, ‘impolítico e abominável’”: a disparidade entre a “sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu” nos referencia como uma “comédia ideológica” (Schwarz, 2009: 59). A ausência do indivíduo moderno no Brasil decorre da “clonagem do mercado do Ocidente”, destaca Oliveira em entrevista a Carvalho (2009). “A noção de indivíduo continua sendo revolucionária enquanto busca uma racionalidade fundada em valores. Mas, o sistema capitalista sobrepuja a isso a racionalidade instrumental, de resultados” (2009: 19-21).

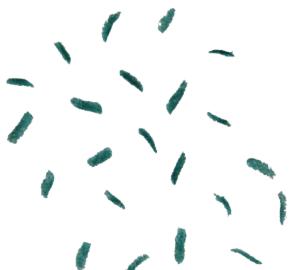
Talvez uma saída fosse a nudez. Já que, se a dialética da nudez [ou ser desacomodado] é gesto que ousa o indivíduo moderno, em sociedades tradicionais como a brasileira, haveremos de despir do “véu da polidez”. Talvez que nós, “os desacomodados das classes operárias” se unam: “Quando os homens se despirem dos privilégios e dos papéis sociais herdados, então poderão desfrutar da ilimitada liberdade no uso de suas forças, que eles empregarão em benefício de toda a humanidade” (Berman, 1986: 105). Contudo, sempre nova, a velha dialética se impõe:

“a natureza do novo homem moderno, desnudo, talvez se mostre tão vaga e misteriosa quanto a do velho homem, o homem vestido, talvez ainda mais vaga, pois não haverá mais ilusões quanto a uma verdadeira identidade sob as máscaras” (Berman, 1986: 106).

Se por um lado, do deslocamento das ideias, “a ciência fundaria um tipo de autoridade mais racional e civilizada que a patronagem” (Schwarz, 2000: 168), por outro, a cordialidade – “teatro de polidez”, “técnica da bondade” – “é a forma natural e viva que se converteu em fórmula” (Holanda, 1995: 147). A cordialidade, aos olhos de Holanda (data), salta como uma máscara ambígua e remarca a cultura da personalidade – traço aventureiro engendrado pelo modelo de colonização do Brasil por Portugal.

Outras dinâmicas

Do micro ao macro, em amplitude, podemos dizer também que a peça se aproxima do complexo fenômeno do coronelismo, do qual seguem duas interpretações: uma, a que comprehende o fenômeno “como resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada” (Leal, 1997: 40). Em *Coronelismo, Enxada e Voto: o município e o regime representativo no Brasil*, de 1948, Victor Nunes Leal (1997) analisa que o fenômeno



não é, pois, mera sobrevivência do poder privado cuja hipertrofia constituiu fenômeno típico de nossa história colonial. É antes uma forma peculiar de manifestação do poder privado, ou seja, uma adaptação em virtude da qual os resíduos do nosso antigo e exorbitante poder privado têm conseguido coexistir com um regime político de extensa base representativa (Leal, 1997: 40).

Já em *O coronelismo numa interpretação sociológica* (1975), Maria Isaura Pereira de Queiroz trata o fenômeno em dois tempos e suas formas de adaptação. Para ela, o coronelismo é “uma forma específica de poder político brasileiro, que floresceu durante a Primeira República e cujas raízes remontam ao Império” (1975: 172). Ela apresenta a leitura de Jean Blondel, para o qual o fenômeno teria evoluído com a urbanização e do aparecimento das profissões liberais. Estas teriam possibilitado um entrosamento com “o sistema econômico e com o sistema das parentelas, ampliando as possibilidades de ascensão existentes na sociedade global, para os indivíduos de menos posses ou de menos prestígio social”:

o que Jean Blondel chama de ‘novos coronéis’, em lugar de formarem um grupo oposto ao dos antigos, como pensa o autor, estavam desde muito integrados na estrutura já existente, ligados intimamente aos antigos, seja por aliança, seja pelo casamento, seja por outros laços (Pereira de Queiroz, 1975: 199).

Entre o poder público e o poder privado evidenciam os domínios arraigados na estrutura agrária brasileira, mas hoje a questão não é mais sobre centralismo político. Dos coronéis aos doutores, muda-se o tipo de dominação de carismática à racional legitimada pelo “título”. Por um lado, apresenta-se o declínio da estrutura de poder nos moldes do coronelismo. Por outro, essa relação de círculos é crescente. Porém, como ressalta Holanda, “a inclinação geral para as profissões liberais (...) como aliada de nossa formação colonial e agrária, e relacionada com a transição brusca do domínio rural para a vida urbana, não é, aliás, um fenômeno distintamente nosso” (1995: 156).

A mudança de acento nessa tentativa de tecer também alguma crítica à economia política brasileira a partir do teatro vem desde quando apresentamos na esfera privada Descalcinho, o agregado invisibilizado pelas diferenças de classe, mas que, nessa leitura é possível de realização a partir do exemplo de formação de Surkala (como coletividade de esquerda, não como um indivíduo isolado) – lembrando que no Brasil o enredo é periférico. Ou ainda, pelas relações na casa grande, entre o Patrão e a filha, ou entre ele e suas noivas, e todos os demais como coisas, seres coisificados pelas relações monetárias, ao exemplo da passagem do Manifesto de Marx e Engels (2007: 42).

Em *Homem Cordial*, Holanda (1995) retoma a trilogia tebana de Sófocles, clássico da literatura grega (de quase dois mil e quinhentos anos), para reforçar que as ações do Estado devem ser antifamiliares. A poesia dramática, resumidamente, nos leva ao terceiro texto: Antígona, filha e irmã de Édipo, que após o suicídio de sua mãe e a cegueira andante de Édipo, passa a ser criada junto a seus três irmãos: Ismênia, Polinice e Etéocles, por seu tio materno, Creonte. Sua luta para sepultar Polinice contra a vontade do rei fulmina a família. O capítulo de Holanda tem início com a seguinte afirmativa:

o Estado não é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma graduação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. (Holanda, 1995: 141)

A distinção das ordens diferentes em essência é crucial para compreender que é pela “transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado” (Holanda, 1995: 141). Holanda defende que nesse fato há um “triunfo do geral sobre o particular, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo e não uma depuração sucessiva, uma espiritualização de formas mais naturais e rudimentares, uma procissão das hipóstases” (1995: 141). Antígona – a peça – é a prova disso. E Creonte é a encarnação das leis do Estado contra o personalismo citadino.



No entanto, algumas raízes familiares insistem na permanência no poder, sobrevivendo historicamente de cargos burocráticos, usando a “política como vocação”, ao que Max Weber acentua: “todos os agrupamentos políticos que historicamente o precederam, o Estado consiste em uma relação de dominação do homem sobre o homem” (Weber, 2002: 57). Esses apontamentos são possibilidades de leituras das dinâmicas entre teatro e sociedade.

Atualíssimo, um traço da tragédia se reinventa entre nós. A sociedade paternalista, a cultura tradicional da personalidade, herança desde Ibéria que jaz nestas terras o fado tropical – sendo, “a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”, lembrando o que escreveu Karl Marx em 18 Brumário de Luís Bonaparte (Marx, 1974: 335). O conflito entre Antígona e Creonte [o particular e o geral, o público e o privado] amalgamam a sociedade brasileira, desde sua fundação.

A cordialidade resulta dessa fusão. O predomínio da tradição sobre a razão, a modernização conservadora e todo tipo de desenvolvimento social, cultural, político e econômico são filhos de algo, e são filhos de si mesmos. Deste caldo nos fazemos país e “naturais de”. Este trabalho, portanto, é esforço para compreendermos, a partir de releituras sobre duas obras do pensamento social, sobre: a cordialidade como experiência deslocada; o nível de desconexão das ideias, no viés de Holanda; os resíduos [ou seriam indícios?] daquela relação entre favor e agredado [homens livres] presente dentre as nossas relações ainda hoje; a experiência intelectual brasileira; e de como parecer moderno sem ser, ou ainda, como driblar para viver a farsa da modernidade.

Desse aspecto de o *Patrão Cordial*, olhando de longe, outras formações colorem outros cenários, mostrando que, mais que as relações entre patrão e empregado, questões sobre a estrutura e organização política brasileira, da esfera pública de transformação do coronelismo no jeitinho, “perversa-ternura” que se evidencia na *carteirada*, em uma sociedade de hierarquização privilegiada não só a partir da fortuna (mas também da pretensiosa perpetuação de famílias no poder), permeada pelo que podemos sugerir como certa “institucionalização da cordialidade”. Além do deslocamento das ideias, a cultura europeia nas origens da formação do país potencializou surgir a cultura da personalidade, a frouxidão da estrutura social, a falta de coesão, a hierarquia dos privilégios, reiterando que agimos ainda como “filhos d’algo” sob a “ética de fidalgos”, as relações de intimidade, associações que se dão mais pela tradição do que pela razão, um clima de certo “nivelamento das classes”, uma digna ociosidade lida como carência de moral do trabalho, o espírito aventureiro, a restrição das relações nos círculos etc (Holanda, 1995: 31).

Com essas interpretações de Brasil, pode-se trazer às comparações com certa dialética e malandragem ou “mundo sem culpa”, a partir de três autores:

Antonio Cândido, Roberto Schwarz e André Bueno⁵. Em *A Dialética e a Malandragem* (2008), Bueno comenta *Dialética da Malandragem* (1970), de Antonio Cândido e *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem* (1987), de Roberto Schwarz. Este último define o “mundo sem culpa”, como aquele “onde a dialética de ordem e desordem oscila entre ser contingência de uma classe oprimida e característica nacional vantajosa”. Cândido pondera que “uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão, que aparecem em todos os setores” (Cândido, 1970: 12).

A “dialética dos contrários” mais uma vez se apresenta em nova “velha” chave: o antagonismo entre arcaico e moderno evidencia a dança dos incompatíveis. Mais do que de mãos dadas, amalgamados e fundidos em um só corpo, sua origem de paisagens avessas, sertão *versus* litoral e rural *versus* cidade, ganha em *Crítica à Razão dualista*, de Francisco de Oliveira outras perspectivas:

“sociedade moderna”-“sociedade tradicional”, por exemplo, é um binômio que, deitando raízes no modelo dualista, conduziu boa parte dos esforços na Sociologia e na Ciência Política a uma espécie de ‘beco sem saída’. (...) O processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários que o chamado “moderno” cresce e se alimenta da existência do “atrasado” (Oliveira, 2003: 8).

Nesse sentido, retomando a perversa-ternura de certo Patrão, a peça da Companhia do Latão possibilita a leitura do Brasil do micro ao macro, desde as íntimas e monetarizadas (ou coisificadas) relações familiares, passando pela herança e deslocamento das ideias que vestem Descalcinho “o agregado” e despem o conceito de cordialidade mostrando sua perversidade pela política do favor.

Com aspectos de uma sociedade patrimonialista fundada no coronelismo, aliando arcaico e moderno e criando-se uma unidade de contrários, arremata Surkala: “se estivéssemos num teatro, eu veria o público como um conjunto de pessoas que quer mudar o mundo para melhor. Mas não é teatro. É vida e dura pouco” (“Surkala”, em o *Patrão Cordial*, última fala).

Virtude ou defeito, a cordialidade, disfarce usado no “teatro de pollidez”, expressa a “técnica da bondade”: Puntilla bebe para ser humano e se desumaniza quando sóbrio. Para Rosenfeld, “o ébrio bondoso nada é senão um recurso cênico para representar, de um modo hilariante e irônico, a ordem puntiliana que consagra a desordem” (2012: 136). A partir

5. Ver: Cândido, Antonio. *Dialética da malandragem*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, n. 8, 1970; Schwarz, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem*. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 129; Bueno, André. *A Dialética e a Malandragem*. Revista Letras, Curitiba, n. 74, p. 47-69, jan./ abr. 2008. Editora UFPR.

desta referência, destacamos o artigo de Priscila Matsunaga, no qual “a demonstração da atitude do superior, que não se afigura nem bom ou mau, posto que nos momentos de embriaguez tenda conferir ‘benefícios ocasionais’, é exemplo de uma atitude que, ao final das contas, mantém tudo na mesma” (2015: 130). Da sua análise, sobressaem perspectivas relevantes ao ângulo pelo qual desenvolvemos nossos estudos:

A ordem puntigliana, como tratada por Rosenfeld, que afinal é a ordem capitalista, arma a dramaturgia e o mundo por ela proposto, deixando em evidência os mecanismos de manutenção de poder e autoridade que, olhados, então, pela formação brasileira servem à ideia da cordialidade e à dominação pessoal exercida pelo latifundiário. A força individual parece definir a estrutura narrativa - assim como a explicação sociológica - , embora a composição do personagem demonstre uma função organizativa do sistema (Matsunaga, 2015: 143).

A peça brinca de se fazer comédia e realidade, e despe, com suave agressividade ou perversa ternura, a trama das relações de trabalho, e expõe/encarna a tal cordialidade, lida como uma das nossas heranças mais marcantes, como a exemplificada por Holanda:

No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. Foi a esse tipo humano que se dirigiu Nietzsche, quando disse “Vosso mau amor de vós mesmos vos faz do isolamento um cativeiro” (Holanda, 1995: 147).

Traços de motivo “jocoso e profundo”, dantes explorados por Chaplin, delineiam Puntilla como unidade de contrários. João Cornélio do Brasil também atua sob a égide da “ética de fundo emotivo”, chave pela qual dissimula sua “ficação generosa e filantrópica” mais animado pelo “espírito da caninha” do que pelo amor ao trabalho (Holanda, 1995: 60-85). As associações observadas por Matsunaga ilustram potencialidades de arranjos para teatro e sociedade:

A análise de Anatol Rosenfeld, somada às notas de trabalho de Brecht, abre a oportunidade de aproximar, ainda que não nos mesmos termos, a “cordialidade puntigliana” ao “mundo sem culpa” de Memórias de um Sargento de Milícias. A aproximação é produtiva temática e formalmente quanto ao ensaio de Antonio Cândido. Somam-se a este fato as consequências tiradas pelo crítico que, ao “estabelecer o valor” do romance, nas palavras de Roberto Schwarz, sugere que nos deixemos embalar por “uma fábula realista proposta em tempo de allegro vivace” (Matsunaga, 2015: 134).

Da civilização de raízes rurais de “grandes fortunas formadas à sombra do comércio negreiro”, que serviram de base a um mundo com “duas mentalidades”

conflitantes e opostas, e que, apesar dos contrários, segue “assim, como um todo indivisível, cujos membros se acham associados, uns aos outros, por sentimentos e deveres, nunca por interesses ou ideias” (Holanda, 1995: 75-79), recriam-se aspectos da cordialidade, dialética que nos constitui, com base nessas leituras, Brasil e brasileiros.

Com base no Patrão Cordial, repetimos a pergunta de Holanda: “Como esperar transformações profundas em país onde eram mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretendia ultrapassar?”. Esta pergunta resulta da reflexão sobre duas mentalidades opostas que denunciam a imaturidade do país: o racional e o tradicional, “ao abstrato o corpóreo e o sensível, o citadino e cosmopolita ao regional ou paroquial” (Holanda, 1995: 78).

Tais considerações são lidas por Schwarz como a sensação de desconcerto, que foi o nosso ponto de partida: “contrastos rebarbativos, desproporções, desparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for - combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar” (2009: 71). Afinal, problematiza Holanda, “o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem” (Holanda, 1995: 31).

No livro *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000), Roberto Schwarz discute o papel das ideias à luz da obra machadiana, sobre o contexto nacional, “onde o clientelismo desempenha papel- chave que assinalamos, o esforço de agradar e parecer atende à ordem efetiva, sem nada ilusório ou anacrônico, e a sua funcionalidade palpável” (2000: 160). Semelhante pegada é percebida em *As ideias fora do Lugar* (2009), no qual o processo sociopolítico brasileiro sobre o trabalho livre, a ciência e a economia política são articulados à escrita de uma literatura nacional. Neste estudo, a perspectiva de Schwarz sobre a originalidade nacional ganham destaque e Descalcinho protagoniza:

Aqui as ideias têm a mesma espessura e visibilidade que as coisas, de que não se distinguem e com as quais deslizam, em igualdade de condições (...). O ânimo antioligárquico associado à entrada das ideias novas no Brasil: a ciência fundaria um tipo de autoridade mais racional e civilizada que a patronagem (Schwarz, 2000: 168).

“Para complicar ainda o quadro, considere-se que o latifúndio escravista havia sido na origem um empreendimento do capital comercial, e que, portanto, o lucro fora desde sempre o seu pivô”. Se a ciência era fantasiosa e moral, a “técnica não era prática e o altruísmo implantava a mais-valia”, o diálogo sobre humanidade era rasteiro perante a necessidade de uma realização econômica de uma sociedade que surge com características próprias de exploração pelo capital desde sua “descoberta”, como constata o Schwarz ao se dirigir à vida ideológica do Segundo Reinado (2009: 63).

No conjunto da obra de Machado de Assis pode-se observar “desníveis entre o esqueleto sintático muito armado e as irregularidades do real (...) o que fez um crítico notar que Machado usava recursos arcaizantes para obter efeitos modernos” (Schwarz, 2000: 20). Antônio Cândido, o crítico citado, comenta a jogada de mestre: “o que primeiro chama a atenção do crítico na ficção de Machado de Assis é a despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica”.

Curiosamente, este arcaísmo parece bruscamente moderno, depois das tendências de vanguarda do nosso século, que também procuram sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade. Muitos dos seus contos e alguns dos seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos (Cândido, 1970: 22).

Na perspectiva de Schwarz, o modelo de colonização que se deu entre nós produziu três classes de população: o latifundiário, o escravo e o homem “dito” livre. Esta última categoria, dependente do favor, indireto ou direto, aparece na forma de agregados. E como ambos (patrão e agregado) dependiam do favor, ia se estabelecendo uma relação favorável à troca, onde, por um lado, não parecia interessante abrir mão do sistema escravista, e por outro, também, ainda não havia horizontes para pautar os direitos trabalhistas.

Em *Formação do Brasil Contemporâneo* (2008), Caio Prado Júnior descreve que as colonizações, um capítulo da história do comércio europeu, funda a história do que somos hoje. Essa ideia serve para entendermos o peculiar anacronismo observado. Assim como os inúmeros outros países, fomos colonizados com o principal objetivo de exploração e extração de matérias-primas. A colonização é, portanto, uma chave “preciosa e insubstituível para se acompanhar e interpretar o processo histórico posterior e a resultante dele, que é o Brasil de hoje” (Prado Júnior, 2008: 9). Aquela base organizada pela colonização germina o processo histórico que Prado Júnior observava como ainda não sedimentado e no qual ainda podemos observar traços que se repetem nas nossas relações sociais e de classe (2008: 9).

O esforço de elaborar uma observação crítica sobre as dinâmicas do Pensamento Social e Político Brasileiro pelo teatro, é processo de um estudo sobre um tempo que, longe de ser homogêneo, se apresenta “saturado de ‘agoras’”. Uma “constelação saturada de tensões”, que pelo choque se cristaliza e pode ser reconhecida como uma “oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido” (Benjamin, 2012: 251). O exercício, portanto, é tentar ler o tempo, a partir do como e onde relampeja a imagem do passado. Abordar a história num movimento inspirado em “um salto de tigre”.



Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. – São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. SP: Companhia das Letras, 1986.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht - a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Diário de Trabalho, Volume I: 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- _____. *O Senhor Puntila e seu criado Matti*. Tradução: Millôr Fernandes. São Paulo: Civilização Brasileira, 1966.
- CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p.14-32.
- _____. *Dialética da malandragem*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: IEB, 1970a, p.67-89.
- CARVALHO, Sérgio de (org). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão popular; Companhia do Latão, 2009.
- _____. *Abertura do processo P (o Patrão cordial)*, in: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?P=1736>
- _____. *Atuação Crítica – entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o muni-cípio eu regime representativo no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MARX, Karl. Pensadores. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. SP: Abril Cultural, 1974.
- MATSUNAGA, Priscila. *Sobre Tábuas brutas e porcelanas finas*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. 60a ed. São Paulo: USP, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97696/96510>.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate, et al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.
- OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.
- PARANHOS, Kátia R (org). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- _____. *Brecht: vida e obra*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O coronelismo numa interpretação sociológica*. In: FAUSTO, Boris. História geral da civilização brasileira. O Brasil republicano. São Paulo, Difel, 1975, t. III, v. 1, pp. 153-190.
- PIACENTINI, Ney. *Ensaio sobre Ensaios*. Revista Arte-SESC (Porto Alegre), v. 01, p. 8-13, 2014. Disponível em: <http://issuu.com/90406/docs/revista-artesesc-15-2014>
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- ROSENFFELD, Anatol. *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti: A Cordialidade Puntilianiana*. In: Brecht e o teatro épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- _____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.

_____. *Um Mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WEBER, Max. *Ciência e Política: Duas vocações*. 11º Edição. São Paulo: Cultrix, 2002.

Artigo recebido para publicação em 09/05/2016
Artigo aprovado para publicação em 15/09/2016



Arte e interação social na Pinacoteca de São Paulo¹

Julio Cesar Talhari

Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC/USP)

jtalhari@hotmail.com

Resumo

Muitas análises entendem os museus como parte de uma cultura de consumo e veem seus frequentadores apenas como consumidores. O presente artigo busca um afastamento de tais estudos ao tentar compreender o comportamento dos visitantes da Pinacoteca de São Paulo em suas formas de sociabilidade, bem como sua relação com os objetos de arte tendo como base uma perspectiva antropológica da arte e da cultura material. Assim, analisa-se, situacionalmente, as relações dos visitantes de modo que, por meio das obras de arte e dos laços de sociabilidade, as interações sociais possam ser ampliadas e, em vez de ocasião para distinção simbólica e social, a visita possa ser entendida como oportunidade de construção pessoal.

Palavras-chave: Cultura material; sociabilidade urbana; museus; análise situacional; agência social.

Abstract

Many analyses understand the museum as part of a consumer culture and see their visitors only as consumers. This article seeks a departure from such studies to try to understand the behavior of the visitors of Pinacoteca de São Paulo in its forms of sociability and their relationship with art objects based on an anthropological perspective of art and material culture. Thus, it analyzes, situationally, relations of visitors so that through the works of art and sociability ties social interactions can be extended and, instead of occasion for symbolic and social distinction, the visit can be understood as an opportunity for personal construction.

Key-words Material culture; urban sociability; museums; situational analysis; social agency.

Introdução

Os museus muitas vezes são analisados como parte de uma cultura do pós-modernismo, que é baseada no consumo (FEATHERSTONE, 1995). O sociólogo britânico Nick Prior (2006, p. 509), por exemplo, afirma que os museus da atualidade são “descarados puxadores de multidão”. Segundo ele, há um processo de mercantilização da cultura que coloca os museus “ao lado de shopping centers e cinemas dentro dos campos do consumo e do entretenimento.” (PRIOR, 2006, p. 519; tradução minha²).

Os museus são fenômenos urbanos e estão conectados com mudanças mais amplas na cidade, as quais têm sua dinâmica pautada por processos econômicos. O ponto de inflexão na trajetória dessas instituições foi o Centro George Pompidou, em Paris. Inaugurado em 1977, o Beaubourg, como também é conhecido por conta do bairro em que se localiza, estabeleceu um paradigma em que a oferta de várias atividades e serviços, e não apenas exposições de artes plásticas, passa ser a característica principal das instituições culturais. Além disso, teve impacto significativo em seu entorno, o que o alçou como modelo de política de renovação urbana.

Do ponto de vista da fruição artística, Otília Arantes (1991) já na década de 1990 avaliava a relação com a obra de arte a partir do surgimento dos chamados “novos museus”. Criados ou reformados sob

1. Este artigo contém trechos adaptados de minha dissertação de mestrado, *Cultura e sociabilidade no museu de arte: etnografia dos visitantes da Pinacoteca do Estado*, orientada pelo prof. dr. Heitor Frúgoli Jr., no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP). Essa pesquisa, realizada entre 2012 e 2014, só foi possível graças à bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), a quem agradeço.

2. Todas as traduções presentes neste texto são de minha autoria, exceto quando indicado. Portanto, doravante, isso não será mais sinalizado.

a influência do Centro Pompidou, seriam semelhantes a shopping centers, pois teriam capacidade de atrair uma massa de “consumidores” mais interessada em gastar seu tempo nos restaurantes, cafés, lojas ou áreas ajardinadas do que propriamente no contato com a arte. Tais críticas também indicam a importância da arquitetura nos museus para criar um aspecto de espetacularização. As obras de arte, portanto, seriam negligenciadas, e o foco estaria no consumo de massa e no entretenimento.

Essa analogia entre museus e shopping centers permanece ainda hoje, tornando-se quase um senso comum. A socióloga estadunidense Sharon Zukin reforça a ideia de que os museus são cada vez mais lugares de consumo: “Talvez, hoje em dia, trata-se de um público consumidor, e o museu, em muitos casos, está em paralelo com o shopping center” (Zukin apud TALHARI & FRÚGOLI JR., 2014, p. 19).

Em pesquisa de mestrado com os visitantes da Pinacoteca de São Paulo, minha intenção foi manter um distanciamento de visões que enquadram a frequentaçāo de museus dentro da questão de consumo. Para isso, o recorte privilegiou as interações sociais e materiais das pessoas que frequentam a instituição. Tentou-se, assim, fornecer uma visão alternativa sobre os espaços culturais que pudesse escapar das explicações unicamente economicistas ou que tratam o assunto com base num ponto de vista moralista.

Um pressuposto que se configurou ao longo da pesquisa foi pensar a relação dos visitantes com as obras de arte e com a arquitetura como forma de expansão das interações sociais para além do espaço físico e temporal do museu. Para isso, foi importante a teoria de agência social desenvolvida por Alfred Gell (1998), na qual se pode entender os objetos como pessoas. Do mesmo modo, foi fundamental como inspiração para o olhar analítico de Daniel Miller (2013) sobre a cultura material. Os dois autores permitem pensar a visitação a espaços culturais não como uma atividade passiva, mas como modo de apropriação de conteúdos enquanto possibilidade de novas construções pessoais e sociais.

O recorte etnográfico adotado, que se desdobrou no procedimento analítico, foi o de observar situações. A abordagem situacional aqui utilizada beneficiou tanto dos desenvolvimentos da Escola de Manchester quanto da Escola de Chicago, sobretudo com base na síntese promovida por Michel Agier (2011). Portanto, a estratégia para enfrentar etnograficamente um contexto dinâmico como o da Pinacoteca foi a descrição de algumas situações no museu, sempre tendo em mente que há um quadro estruturante mais amplo que, segundo Erving Goffman (2010 [1963]), são as *ocasiões sociais*, isto é, a visita como um todo, e não apenas o momento em que a interação ocorre. Assim, foi possível demonstrar com densidade etnográfica certas regularidades verificadas ao longo do estudo, tanto do público dito espontâneo quanto das visitas de caráter mais pedagógico. Embora a observação etnográfica não tenha se restringido a visitas guiadas, o papel

das atividades educativas na Pinacoteca se mostraram significativas. Elas adensam algumas características que estão presentes nas demais visitas em decorrência da própria postura da instituição. Por isso, as descrições a seguir privilegiaram contextos educativos, o que, no entanto, não invalida projeções mais abrangentes sobre a experiência dos visitantes no museu.

Leitura de imagens

Uma das atividades propostas pelo Núcleo de Ação Educativa (NAE) da Pinacoteca para os visitantes escolares, que praticamente dominam o museu de terça a sexta, é a leitura de imagens. Segue, assim, a descrição de um grupo de estudantes durante essa fase da visitação.

A obra em foco foi a tela *A fazedora de anjos* (1908)³, do pintor gaúcho Pedro Weingärtner, que faz parte do acervo da instituição. Era um grupo de aproximadamente 20 pessoas de um curso de fotografia do SENAC. Eles, na maioria rapazes, estavam acompanhados por uma educadora da Pinacoteca e da professora do curso. Esta auxiliava a educadora nas explicações, além de fazer perguntas ao grupo a fim de instigar certa interação. Alguns arriscavam interpretações, sempre estimulados por ambas. Eram jovens na casa dos 20 anos, quase todos negros. A maioria carregava câmeras semiprofissionais. Notei que a obra apresentada causava grande interesse. Alguns visitantes que não pertenciam ao grupo aproximavam-se para ouvir as explicações. Uns ouviam por pouco tempo e depois saíam; outros permaneciam.

As explicações giravam em torno do contexto histórico em que tais cenas se desenrolavam, os costumes e valores da época. A educadora da Pinacoteca, ajudada pela professora, tentava fazer com que os alunos percebessem por eles mesmos o contexto social que a obra representava e no qual a história era contada. Os estudantes eram motivados a apreender, mediante indicações fornecidas pela própria obra, como a classe social dos personagens representados, o significado de certos gestos que com a passagem do tempo perderam muito do seu sentido – por exemplo, um cumprimento feito com o levantamento do chapéu –, o tipo de roupa usada como indicativo de um evento festivo, detalhes da arquitetura etc. Ambas tentavam retirar do repertório dos próprios alunos elementos que tornassem mais fácil a compreensão da obra e da história narrada.

Os estudantes foram solicitados a descrever a cena da primeira parte do tríptico. À medida que eles falavam sobre a presença de uma jovem descendo de uma carruagem acompanhada por uma mulher mais velha, a educadora adicionava detalhes em forma de perguntas: “Que

3. A obra pode ser acessada pelo site da instituição (na aba “acervo”): <www.pinacoteca.org.br>.

lugar era aquele?"; "Era uma rua, uma praça?"; "Havia alguém as observando?"; "Por que havia mais gente em volta?"; "Como eles estavam vestidos?"; "E as mulheres, como se vestiam?"; "Quem era a mulher mais velha?"; "A mãe?"; "Era carnaval?"; "Quem era o homem que tirou o chapéu quando a moça saía da carruagem e se preparava para subir uma escada?"; "Por que ele fez isso?".

Um dos alunos era o mais empolgado e tentava sempre responder às perguntas. Os outros pareciam mais tímidos, às vezes desinteressados, mas ainda assim participavam na tentativa de interpretação das cenas retratadas. Conforme a história ficava mais clara, o interesse aumentava (e mais visitantes que passavam pela sala se aproximavam para ouvir as explicações). Temas como o papel social da mulher naquele período (início do século XX), a pressão por desempenhar um determinado comportamento, os sacrifícios para manter as aparências, tudo isso ia sendo levantado conforme se evidenciava que o tríptico narrava a história de uma moça de classe alta que possivelmente se apaixonara por um homem numa festa de carnaval e desse caso amoroso surgira um filho indesejado. A cena do segundo painel, que mostra a moça com um bebê no colo na casa da tal "fazedora de anjos", contrasta de modo significativo com a primeira. Ali, na casa da senhora que aguarda a moça entregar-lhe a criança, a mãe, toda de negro, põe-se pensativa, olhando para o vazio, mas, pelo modo como a obra é disposta, dá a impressão de que está pensando na primeira cena, a da festa de carnaval, quando seu infortúnio possivelmente teria começado.

A educadora e a professora pediram para os alunos analisarem a cena. Orientaram o olhar deles para que reparassem numa escada que liga a casa da idosa à rua. A professora perguntou: "Por que o artista colocou essa escada aí?". Explicou, então, que a escada não fora colocada ali à toa, pois o artista queria dizer algo por meio de todos os detalhes da composição. Apontou, assim, para uma roda ao fundo, já na rua, que permite vislumbrar que se trata de uma carruagem esperando a moça. Explicou que a escada mostra que a casa está abaixo do nível da rua, o que representaria a baixeza do ato que estava ocorrendo ali naquela cena.

A educadora perguntou se os estudantes já haviam ouvido falar da "roda dos enjeitados". Muitos acenaram que sim, e então ela tentou demonstrar que a questão do abandono de crianças é bastante recorrente na sociedade, mas que a história narrada pelo tríptico remetia a uma situação em particular que era própria de mulheres de classes altas no Brasil do início do século XX, época em que os casamentos ainda funcionavam para encetar e fortalecer determinadas relações sociais. Portanto, relações amorosas que não fossem aprovadas pela família eram censuradas e perseguidas, e só aconteciam na clandestinidade. Os frutos desses relacionamentos – ou seja, os filhos indesejados –, assim, deveriam ser escondidos da sociedade. A descrição da obra permitiu, então, que eles fizessem comparações

com a sociedade atual. Foi lembrado que hoje a mulher tem mais liberdade para escolher seus relacionamentos, e os atuais casos de abandono passam a ter mais relação com as condições de pobreza das mães ou com a falta de estrutura familiar.

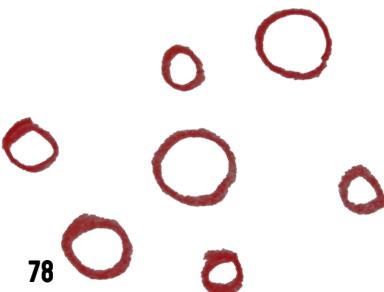
O terceiro painel é o mais impressionante. Nele, ficamos sabendo que a idosa coloca os bebês rejeitados num forno para morrerem queimados. A pintura mostra as imagens de anjinhos subindo em direção ao céu e a tal senhora perto de uma mesa, onde moedas de ouro estão espalhadas. Os estudantes e demais visitantes que se aproximaram do grupo mostraram-se tensos e apreensivos com a explicação dada. Na verdade, a educadora deixou claro que essa era uma das leituras possíveis, pois não se sabe exatamente se a idosa do terceiro painel é a mesma do segundo ou se é justamente a mãe retratada já na sua velhice e atormentada por ter abandonado o filho. Após certa tensão com o final da história, os visitantes que se haviam aproximado rapidamente se separaram do grupo de alunos. A educadora logo em seguida despediu-se, e os estudantes foram dispensados pela professora para livre circulação pela Pinacoteca.

Nesse ponto, torna-se apropriado analisar a situação descrita por meio de uma incursão na teoria de agência elaborada por Alfred Gell (1998). Gell dá “ênfase não à comunicação simbólica, e sim à *agência, intenção, causação, resultado e transformação*.” (GELL, 2009 [1998], p. 251; grifos do autor). A Antropologia da Arte de Gell baseia-se na ação e no “papel prático de mediação que desempenham os objetos de arte no processo social” (idem, p. 252). Sua teoria da arte pode ser definida como “as relações sociais na vizinhança de objetos que atuam como mediadores de agência social” (idem, ibidem). O autor compara, por exemplo, a admiração que temos por uma obra de arte com a afeição que uma garotinha tem por sua boneca:

Considere uma garotinha com sua boneca. Ela ama sua boneca. Sua boneca é sua melhor amiga (ela diz). Ela arremessaria sua boneca ao mar estando num bote salvavidas para salvar seu irmão mais velho autoritário que está se afogando? De jeito nenhum. (GELL, 1998, p. 18).

Do mesmo modo seria nossa admiração, enquanto adultos, por *David de Michelangelo*, porque tanto a boneca quanto a escultura “são certamente seres sociais – ‘membros da família’” (idem, ibidem). Talvez o exemplo mais eloquente de coisas como seres sociais, contudo, seja a relação dos seres humanos contemporâneos com seus carros:

Um carro, apenas como uma possessão e um meio de transporte, não é intrinsecamente um locus de agência, seja a agência de seu proprietário ou a sua própria. Mas na verdade é muito difícil para um proprietário de carro não o considerar como uma parte do corpo, uma prótese, algo investido com sua própria agência social vis-à-vis outros agentes sociais. Assim como um vendedor confronta um cliente potencial com seu corpo



(seus dentes em bom estado e seu cabelo bem penteado, índices corporais de competência nos negócios), do mesmo modo ele confronta o comprador com seu carro (por exemplo, um Mondeo, último modelo, preto), outra parte, destacável, de seu corpo disponível para inspeção e aprovação. Contrariamente, um dano sofrido pelo carro é um golpe pessoal, um ultraje, mesmo que o dano possa ser consertado e pago pela seguradora. (idem, ibidem).

Nesse sentido, *A fazedora de anjos* exerce sua agência sobre os visitantes ao chamar atenção, despertar interesse e admiração, pois, como confirma Gell (idem, p. 23), se bonecas e carros podem aparecer como agentes em certas situações sociais, o mesmo ocorre com obras de arte. Portanto, além de propiciar uma situação de interação entre estudantes, professora e educadora, a obra de Weingärtner potencializa as relações sociais ao operar como mediadora entre a agência do artista e os visitantes (receptores, como será visto adiante). O tríptico capta a atenção do grupo e de outros visitantes que passam pela sala, isto é, exerce uma agência nas pessoas ali presentes. Essa agência, no entanto, não provém da obra de forma autônoma; ao contrário, derivase de uma rede de intencionalidades que, por meio do tríptico, conecta o artista, a narrativa exibida na pintura e os espectadores. A história pintada há quase cem anos gera interpretações que, fiéis ou não à ideia original, são discutidas por educadora, professora e estudantes.

Mas o que se entende aqui por agência? Gell (idem, p. 22) afirma que seu conceito de agência “é relacional e contexto-dependente”. Sua ideia fica mais clara novamente com o exemplo de sua relação com o carro. Gell informa que seu carro é um Toyota, mas ele e sua família chamam-no de Toyolly, ou apenas Olly, isto é, assim como outros proprietários de carro, ele e sua família atribuem uma personalidade ao veículo. Entretanto, ainda que nesse caso o carro seja considerado um agente social, uma pessoa, sua agência não é absoluta. Pelo contrário, depende do contexto e daquele que é considerado “paciente” em uma situação específica:

[...] embora eu espontaneamente atribuísse “agência” ao meu carro se ele quebrasse no meio da noite, longe de casa, comigo dentro, eu não acho que meu carro tem objetivos e intenções, como um agente veicular, que são independentes do uso que eu e minha família fazemos dele, com o qual ele pode cooperar ou não. Meu carro é um agente (potencial) em relação a mim como um “paciente”, não em relação a si mesmo, como um carro. Ele é um agente somente na medida em que eu sou um paciente, e ele é um “paciente” (o correspondente de um agente) somente na medida em que eu sou agente em relação a ele. (idem, ibidem).

A relação da agência entre “agentes” e “pacientes” mostra-se, portanto, complexa, relacional e dependente de uma situação social específica. No entanto, a relação entre o tríptico *A fazedora de anjos* e os visitantes da Pinacoteca não é uma relação apenas entre dois termos. Para compreender de maneira mais clara

4. Abdução, para Gell (1998, p. 14-16), é uma inferência de agência a partir do índice, como no seguinte exemplo: "Quando vemos uma foto de uma pessoa sorrindo, nós atribuímos uma atitude de simpatia para 'a pessoa na foto [...]. Nós respondemos à imagem dessa forma porque a aparência de sorrir desencadeia uma inferência (oculta) de que (a menos que esteja fingindo) essa pessoa é amigável, assim como o sorriso de uma pessoa real provocaria a mesma inferência" (idem, p. 15).

5. A obra de Weingärtner gerou discussões na época de sua primeira exposição, em 1910, por conta justamente de sua narrativa e "não por sua fatura, bastante convencional" (AYERBE, PICCOLI & HANNUD, 2011, p. 165). Assim, o artista não se faz reconhecer na obra por meio de sua pinelada ou alguma técnica particular que o fizesse agir sobre o protótipo. Gell, por exemplo, argumenta que mesmo no caso dos retratos, que tendem a imprimir a agência do retratado sobre o artista, que por sua vez apenas mediaria essa agência para imprimi-la no índice (a obra de arte), em algumas situações é a ação do artista que fica impressa na tela, como no caso da Mona Lisa de Leonardo da Vinci: "Leonardo é visto como responsável pela aparência de Mona Lisa, ou ao menos, pelo que é fascinante e persuasivo em sua aparência do ponto de vista do paciente/receptor" (GELL, 1998, p. 53). O artista como primeira fonte de agência fica mais evidente em outro exemplo, que Gell (idem, p. 55) denomina de "fórmula do 'gênio artístico'". Gell demonstra sua tese com base em Salvador Dalí e uma de suas obras mais famosas, A persistência da memória (que faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA). De acordo com Gell (idem, p. 56), a agência de Dalí faz-se presente tanto por sua técnica quanto pelo fato de o protótipo pertencer ao mundo dos sonhos do artista. Nesse sentido, a obra seria um autorretrato surrealista do próprio Dalí.

as formas de agenciamento por meio de objetos, é viável tomar como base o modelo elementar de relação de agência a respeito das obras de arte, isto é, aquele que liga o receptor, o índice (a obra), o artista e um protótipo. Neste momento, é necessário explicar o que são esses termos. Gell, embora faça questão de afastar-se do modelo semiótico, utiliza termos peirceanos para elaborar sua teoria de abdução⁴ da agência. Assim, tem-se:

1. Índices: entidades materiais que motivam inferências abdutivas, interpretações cognitivas etc.;
2. Artistas (ou outros "originadores"): aqueles a quem são atribuídas, por abdução, responsabilidade causal pela existência e características do índice;
3. Receptores: aqueles em relação aos quais, por abdução, os índices são considerados exercer agência, ou que exercem agência via índice;
4. Protótipos: entidades conservadas, por abdução, a serem representadas no índice, frequentemente em virtude de semelhança visual, mas não necessariamente. (idem, p. 27).

No caso em análise, o índice é o próprio tríptico. Já o artista, seguindo o modelo elementar que tem por base o contexto das obras de arte, é o próprio Weingärtner. Contudo, dependendo do nexo agenciativo analisado, o artista pode ser outra(s) pessoa(s). Isso será explicado adiante. Por ora, é importante deixar claro que, para Gell, o termo "artista" nem sempre é empregado em seu sentido literal tal como é entendido no campo artístico, uma vez que a relação de agência que ele propõe pode ser aplicada em diversos contextos em que há relações entre pessoas e objetos – como já apontado nos exemplos da boneca e do carro – e não apenas na relação artista-obra-espectador.

Os receptores são os visitantes ou os próprios educadores, que estão em contato com a obra e, nesse sentido, sofrendo sua agência. O protótipo, no caso de *A fazedora de anjos*, é o tema que deu origem à representação executada pelo artista⁵. Contudo, a literatura sobre história da arte brasileira não é exata a respeito do que aqui chamamos de protótipo: "uns propõem uma leitura alicerçada na figura literária de Margarida (de *Fausto*, de Goethe), outros dizem tratar-se de uma discussão sobre o aborto e o infanticídio, e ainda há aqueles que agrupam as duas interpretações" (AYERBE, PICCOLI & HANNUD, 2011, p. 165). Em todos os casos, no entanto, parece ser pertinente uma interpretação da relação

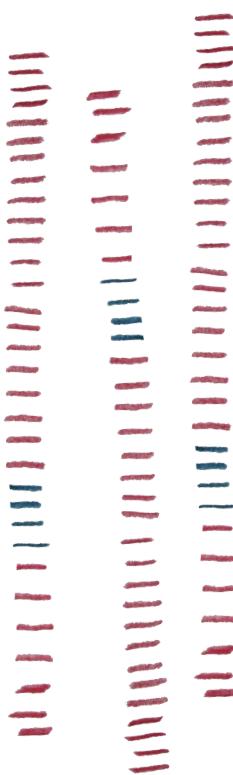
entre protótipo e artista baseada na fórmula, proposta por Gell (1998, p. 39), da *produção de imagem realista*: Protótipo-A ----> Artista-P, onde "A" significa a posição como agente e "P", como paciente na relação.

Aqui, a aparência do protótipo dita o que o artista faz [...]. O protótipo, como agente social, nesse caso, imprime sua aparência no índice, por meio da agência mediada pelo artista, que é um "paciente" com relação ao protótipo enquanto continua a ser um "agente" em relação ao índice. (idem, ibidem).

Embora o índice seja central para a abdução da agência, ele quase nunca é o agente primário. Logo, o nexo agenciativo proposto é mais complexo, vai além de uma relação entre dois termos, mas depende do índice para existir, pois ele causa uma perturbação no ambiente que revela e potencializa a agência exercida. Portanto, para Gell, há agentes primários e secundários, bem como pacientes primários e secundários. Voltando ao tríptico, embora a obra esteja na posição de agente em relação ao espectador (receptor), ela sofre a agência do artista que, por sua vez, está sob efeito da agência do protótipo, isto é, o tema a ser materializado na pintura. Em fórmula proposta por Gell (1998, p. 52), a relação poderia ser expressa como $[[[Protótipo-A] \square ArtistaA] \square Índice-A] \longrightarrow Receptor-P$, onde o protótipo exerce agência sobre o artista, o qual, sob essa influência, pinta a obra (índice) que exercerá agência sobre o receptor (a seta longa indica a relação entre o índice agente e o paciente primário)⁶.

Assim, Weingärtner, influenciado tanto por um contexto social específico quanto por um tema clássico, objetiva a narrativa por meio da realização do tríptico, que, alocado numa sala da Pinacoteca, exerce agência sobre os visitantes. Nesse sentido, pode-se entender que a questão do infanticídio, presente em *Fausto*, bem como no contexto social vivido pelo artista, é revelado aos visitantes por meio de *A fazedora de anjos*. Tem-se, portanto, uma antiga questão social como agente social, que, ao exercer agência sobre o artista, se apresenta e produz efeito em espectadores contemporâneos.

Entretanto, um objeto ou uma obra de arte está inserido numa rede de intencionalidades, o que faz com que não exista apenas a conexão aqui apresentada entre artista, obra e aquele que a contempla ou mantém algum contato com ela, mas também permite a compreensão de outros tipos de agenciamento mediante enfoques distintos em relação



6. Nos exemplos anteriormente citados de Leonardo da Vinci e Salvador Dalí, teríamos fórmulas diferentes quanto à relação entre os termos. Em *Mona Lisa* a fórmula seria $[[[Artista-A] \square Protótipo-A] \square Índice A] \longrightarrow Receptor-P$, onde Da Vinci exerce agência sobre o protótipo (a aparência da modelo) que também exerce agência sobre o índice (a tela), o qual finalmente age sobre o receptor (atualmente, o visitante do Louvre, em Paris). Em *A persistência da memória*, a fórmula ficaria assim: Artista-A \longrightarrow [Índice-P \square [Protótipo-P \square [Receptor-P]]], onde a seta longa coloca Dalí como foco e fonte primária da agência. Essas fórmulas, como alerta Gell (1998, p. 57), não dizem respeito a nenhuma característica objetiva das obras em si, mas a uma mudança de perspectiva, que passa da obra para o artista, o que revela aspectos menos ligados a atributos artísticos do que ao culto da personalidade. Entretanto, Gell (idem) afirma que há liberdade para se descrever o nexo da relação, o qual depende da perspectiva que se queira adotar.

7. Como exemplo do que Gell entende por obra aberta, ele cita o caso de Mary Richardson, uma sufragista que, em 1914, entrou na National Gallery, em Londres, e esfaqueou uma tela de Diego Velázquez (The Rokeby Venus [Vênus ao espelho], 1647-1651) como forma de protesto pela prisão de Emmeline Pankhurst (GELL, 1998, p. 62-65). Para Gell, o ato de Richardson foi um gesto artístico, pois ela produziu uma nova Vênus ao espelho, isto é, uma Vênus moderna que, a partir de seu ato, passou a ser uma representação de Pankhurst e seu sofrimento. Ele conta que, embora a obra tenha sido restaurada meses depois, a obra de Richardson (que ele chama de "Slashed" Rokeby Venus, algo como Vênus ao espelho "esfaqueada") durou por alguns meses e sobrevive até hoje por meio da reprodução fotográfica. Segundo Gell, a "destruição de arte é a produção da arte em seu sentido inverso; mas tem a mesma estrutura conceitual básica. Icônochastas exercitam um tipo de 'agência artística'" (idem, p. 64). Em outro texto, ao abordar uma armadilha de caça como trabalho de arte, pois conecta dois seres (o caçador e a presa) por meio de um objeto, Gell (2001 [1996], p. 189) defende uma definição de obra de arte que inclua qualquer objeto ou performance que incorpore intencionalidades.

8. A opção por descrever o nexo das relações de forma que a agência partisse do tema (protótipo), passasse pelo artista e, mediante a obra, alcançasse os visitantes tem relação com a situação observada. Se a visita educativa tivesse dado ênfase, por exemplo, à relação da obra com a temática geral da sala ("pintura de gênero"), seria mais apropriado analisar a agência dos curadores. Portanto, o recorte adotado derivou-se de uma situação concreta observada, pois "qual análise é a apropriada é uma questão de julgamento social ou psicológico." (GELL, 1998, p. 57).

ao nexo das relações, já que para Gell a obra de arte é aberta⁷. Assim, a obra em questão também pode ser entendida como índice da agência dos curadores que, ao colocarem-na junto a outras obras, constroem narrativas paralelas, quais sejam, a construção do gênero por meio da pintura ou a mudança no gosto artístico da virada do século XIX para o XX, que fez "os quatro gêneros consagrados pela arte acadêmica perde[rem] espaço paulatinamente para cenas de interiores domésticos, representações de dramas morais e obras que davam relevo a valores simples da vida rural." (AYERBE, PICCOLI & HANNUD, 2011, p. 157).

Do mesmo modo, um visitante pode "agir" em relação à obra ao tirar uma foto dela e publicá-la numa mídia social com uma legenda que indique sua própria interpretação ou tão somente a visita ao museu, ou, ainda, que expresse o nível cultural do "fotógrafo" por meio da exposição de seus interesses. Já os estudantes de fotografia do SENAC podem expressar sua perícia na técnica que estão aprendendo e, assim, estabelecer novas relações de agência, com base agora na reprodução fotográfica⁸.

É desnecessário reproduzir aqui as fórmulas pelas quais a teoria de Gell poderia expressar esses nexos de agência alternativos. Basta salientar que a visita ao museu deve ser entendida como uma prática social não apenas porque na maioria dos casos os visitantes estão acompanhados, mas também porque a relação desses visitantes com as obras de arte apontam para um contexto social mais abrangente. Embora mediado por objetos, o museu permite interações sociais que não se reduzem nem a seu espaço físico nem à temporalidade que uma situação específica pode apresentar.

Aqui parece produtiva a noção de *pessoa distribuída* empregada por Gell (1998, p. 96-154). Eis um exemplo revelador mencionado pelo autor: as minas terrestres dos soldados de Pol Pot, no Camboja. Como todo armamento desse tipo, as minas espalhadas por esses soldados tinham a capacidade de matar ou ferir gravemente qualquer pessoa mesmo sem a presença física daqueles que as "plantaram". Gell entende a mina não apenas como ferramenta, mas como parte do corpo de um soldado, pois ela é um componente do que faz o soldado o que ele é, ou seja, a identidade social de um homem como soldado está vinculada ao armamento que ele carrega e eventualmente utiliza: "essas minas eram componentes de suas identidades como pessoas humanas, assim como muitas de suas impressões digitais ou as ladinhas de ódio e medo que inspiravam suas ações" (idem, p. 21). Assim, as minas não eram agentes autônomos, mas mediadores das intencionalidades (índices) dos soldados

que, como partes do corpo desses homens, expandiam a presença espaço-temporal dos comandados de Pol Pot.

Esse exemplo deixa claro que o índice, diferentemente do que diz a teoria semiótica quando o relaciona à ideia de signo, não é uma simples representação – como a palavra “cachorro” seria em relação ao animal canino, isto é, um signo –, mas uma parte das pessoas (ou dos agentes sociais). Como em outro exemplo trazido por Gell (idem, p. 104), “não é absurdo supor que a pintura feita por Constable da catedral de Salisbury é uma parte da catedral de Salisbury”. Do mesmo modo, o tríptico de Weingärtner é uma parte daquele contexto narrado.

Portanto, a visita educativa dos estudantes de fotografia permitiu que eles, sem desconsiderar as relações de sociabilidade mantidas dentro do grupo, mantivessem outras relações sociais que ultrapassavam os limites físicos e temporais da sala expositiva. O tríptico levou os estudantes ao início do século XX e não apenas apresentou a eles um contexto social produzido pela narrativa mediada pelo artista e pela própria obra, mas também os colocou numa ligação material com o período e com a questão em foco.

Propostas poéticas

Em outra ocasião, num dos pátios que fica no térreo do museu, observei um grupo de estudantes de uma escola pública, acompanhado do professor, que experimentava roupas e acessórios do século XIX. O educador do museu orientava a atividade, chamada de “proposta poética” pelo educativo do museu. De dentro de um armário, retirava ternos e acessórios masculinos e distribuía aos alunos. Algumas caixas foram colocadas sobre um pequeno tapete redondo, que demarcava a área do pátio em que a atividade se desenvolvia. Nas caixas, havia vestidos de época e acessórios femininos.

O professor e as meninas eram os que mais demonstravam interesse na atividade. Dois meninos afastaram-se do grupo, cerca de três metros, sentaram no parapeito de uma janela e apenas observaram, não sem demonstrar certo enfado. Outro menino, sentado no chão abraçado à namorada, só se levantou após insistência do professor, que lhe entregou um cabide com calça, paletó e gravata. Com muita reticência, mas estimulado pelo professor e pela namorada, o rapaz foi aos poucos experimentando a roupa que lhe foi dada.

Além de terno, o rapaz usava chapéu e bengala. O professor também vestia o mesmo figurino e em certo momento disse: “O que é que um professor de filosofia tem que fazer...”. Enquanto isso, três meninas tentavam, com alguma dificuldade, vestir-se com os trajes femininos, muito parecidos por sinal com aqueles pintados em muitas telas do acervo. Cada menina contava com o auxílio de duas amigas, pois vestir e fechar os espartilhos mostrou-se trabalhoso. Diferentemente do professor e

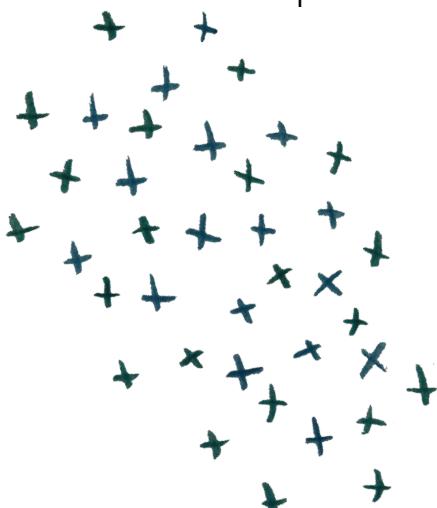
do rapaz – que, já vestidos, andavam pelo pátio girando as bengalas –, as meninas passavam mais tempo escolhendo peças do vestuário e acessórios. Experimentavam as peças até sentirem-se satisfeitas com a combinação.

O professor tentou chamar os dois meninos afastados para a atividade, mas eles não responderam. Ambos vestiam camisetas pretas com nomes de banda de rock e ouviam música com fones de ouvido. Em dado momento, uma das meninas, que participava da atividade ajudando a colega a vestir-se, foi junto aos garotos e ficou algum tempo conversando com eles. No entanto, os garotos não mudaram de postura, e a menina voltou a ajudar as amigas.

Ao final da atividade, com todos vestidos, o educador juntou o grupo para uma foto. Pegou a câmera de uma das meninas e pediu para ela compartilhar a imagem com os demais colegas posteriormente. O educador também chamou os garotos que não participaram da atividade para o retrato, embora o professor tivesse dito – meio de brincadeira, meio a sério – que eles não deveriam aparecer, uma vez que não participaram. Os rapazes também não se mostraram muito animados em sair na foto, mas ao fim juntaram-se ao grupo.

Logo em seguida, ainda com os estudantes agrupados, o educador perguntou: “Foi fácil vestir as roupas?”. As meninas disseram que não. Uma delas disse: “Não conseguiria vestir sozinha, sem ajuda de outras pessoas”. Então, ele perguntou novamente: “Vocês pegariam ônibus com uma roupa dessas?”. O professor disse que sim, mas todas as garotas vestidas deram risadas e disseram que não. Para finalizar, o educador pediu para as meninas fingirem que havia algo no chão que elas deviam pegar. As garotas riram novamente, a princípio, mas tentaram fazer o que foi pedido. Sem saber direito como movimentar-se dentro dos vestidos, elas conseguiram, após algum tempo e com muita dificuldade, agacharse como se estivessem pegando algo. O educador pediu, então, que todos guardassem as roupas nos armários e nas caixas e encerrou a atividade.

Mila Chiovatto, coordenadora do NAE, explica em que se baseia tal atividade e qual o seu objetivo:



Um dos nossos pressupostos metodológicos [...] é tentar fazer com que a construção de conhecimento, ou seja, aquilo que podemos chamar vulgarmente de educação, passe para além dos olhos e da cabeça, envolva o corpo, passe pelo corpo. É importante fazer com que as artes visuais não fiquem restritas à visão, mas que façam conexões com a vida cotidiana, que façam conexões com a vida de agora, para não ficar também só no passado. [...] Tentamos fazer com que os conhecimentos ou as significações, as interpretações obtidas durante o contato com a obra ou que vão ser construídas durante o contato com a obra – [a proposta poética] pode acontecer antes ou depois da atividade da visita e da leitura de imagens, não tem problema –, para que elas possam ter uma significação mais intrínseca, para o indivíduo vivenciar uma determinada experiência. Então a experiência com as roupas pode funcionar para discutir

desde, por exemplo, como é que o vestuário condiciona um determinado comportamento social até como se constrói um retrato (entrevista concedida em 20 de março de 2014).

Essa construção do conhecimento que, segundo Chiovatto, passa pelo corpo, abrange também o contato com a cultura material: objetos, roupas e acessórios. A atividade proposta ajuda a entender o vestuário ou a indumentária para além de uma forma de representação material de distinções culturais (SAHLINS, 2003 [1976], p. 178203) ou de classificação nos “serviços de marcação” (DOUGLAS & ISHERWOOD, 2013 [1979], p. 121-123), mas também como um elemento na construção da subjetividade do usuário, como propõe Daniel Miller (2013, p. 21-65). Miller elabora uma abordagem antropológica sobre a indumentária que difere do que ele denomina de “perspectiva semiótica” (idem, p. 22). Defendidas por Marshall Sahlins e Mary Douglas, tal perspectiva dominou por muito tempo os debates sobre cultura material e teve o mérito de lançar novamente o olhar antropológico sobre os objetos, o que desencadeou o interesse de outros pesquisadores e fez surgir uma Antropologia do Consumo. Não obstante, segundo Miller, o problema da perspectiva semiótica é “ver o vestuário como a superfície que representa ou deixa de representar o cerne interior do verdadeiro ser, [o que tende] a considerar superficiais as pessoas que levam a roupa a sério” (idem, p. 23).

Na atividade descrita, pode-se perceber de que modo o vestuário, nas palavras de Chiovatto, “condiciona um determinado comportamento social” e, consequentemente, atua na construção do indivíduo enquanto ser social. Mais do que representar diferenças sociais ou operar modos de classificação, a atividade realizada envolve a relação prática com as roupas e acessórios de outra época. Isso ajuda a compreender que o que significa ser homem e ser mulher no século XIX – a despeito das simplificações inerentes a uma atividade desse tipo – passa por uma construção do “eu” que envolve a relação do corpo com o vestuário. Por conseguinte, subentende-se que o que cada um é hoje também é resultado de condicionamentos provocados pelo vestuário utilizado. Difícil não associar, por exemplo, o comportamento dos dois garotos que se recusaram a participar da atividade a uma possível imagem que eles têm de si próprios enquanto adeptos de um estilo musical muitas vezes tido como agressivo ou rebelde. A camiseta preta com nome de bandas de rock não apenas representaria um gosto musical e atuaria para classificá-los como “roqueiros”, mas também para construir um determinado comportamento, ainda que de maneira provisória, que tende a fazer com que os garotos assumam uma postura de isolamento e de enfrentamento, visível na recusa explícita em participar da atividade com os demais colegas.

Além de atividades similares observadas no decorrer da pesquisa com outros grupos de estudantes, notei outro tipo de prática poética junto a um público distinto



daquele composto por alunos do Ensino Médio, como a realizada com grupos de idosas, parte do projeto Meu Museu. Em uma dessas atividades, contei 21 mulheres participantes, todas, aparentemente, com mais de 60 anos, acompanhadas por dois educadores: um homem, com uma máquina fotográfica, e uma moça. Como nas práticas desse tipo com estudantes, a ação ocorreu no térreo. Havia duas mesas no local e também frutas, pães e queijos, tudo de plástico. A educadora, em certo momento, pediu que as senhoras pegassem os “alimentos” e arrumassem as duas mesas. Assim, formaram-se dois grupos, cada um deles envolvido em dispor os alimentos de plástico numa das mesas. Depois que as mesas foram postas, como se arrumadas para um café da manhã, as idosas sentaram-se em bancos dispostos num semicírculo diante das duas mesas. Logo em seguida, começaram a conversar entre si. Uma delas disse, apontando para as mesas: “Lá na roça não tem isso. Tem frutas, mas não pão francês; o pão lá é feito em casa”. Outra mulher, em tom de brincadeira, fez uma comparação sobre os conteúdos: “Ali é a mesa do rico e aqui é a do pobre; o rico fica olhando o pobre”. Com as duas mesas arrumadas, o educador explicou que essas eram algumas das maneiras possíveis de disposição de alimentos utilizadas nas pinturas de natureza-morta vistas durante a exposição. Em seguida, o educador agradeceu o trabalho das participantes e todos aplaudiram. Ao final, ele enfatizou que a Pinacoteca é um lugar público e que elas deveriam usufruir do museu sempre que tivessem vontade, vir em grupos, com a família, amigos, tomar um café, passear etc.

9. Essa situação assemelha-se a um exemplo descrito por Gell (1998, p. 54) em que alunos de uma escola de arte são orientados, pelo professor, a pintar algo motivado pelas imaginações deles próprios. Nesse caso, os estudantes são artistas, mas produzem índices sob a ordem do professor. Assim, os trabalhos artísticos serão resultados da agência do professor, ao passo que os artistas (alunos) estão na posição de pacientes. Gell usa o exemplo para falar sobre relações sociais entre adultos e crianças baseadas na autoridade dos primeiros. Se pensarmos na situação aqui descrita, o educador assume uma posição de autoridade em relação às idosas, o que poderia ser apenas situacional, mas que revela um caráter mais amplo quando ele aconselha as mulheres a frequentar mais vezes o museu, que é um lugar público. Embora o conselho seja plenamente justificável e compreensível, não deixa de indicar uma inferioridade do grupo no que diz respeito à sua condição social e faixa etária.

Como na proposta poética em que os alunos vestiram roupas e acessórios de época, aqui as participantes da atividade também se relacionam com a arte por meio de uma interação direta com objetos, mas nesse caso os objetos são alimentos de plástico que emulam aqueles encontrados em telas de natureza-morta. Fica evidente, portanto, como em torno desses objetos articula-se uma série de relações e intencionalidades.

A montagem das mesas com os alimentos reúne em torno desses objetos relações de sociabilidade e serve de veículo para histórias pessoais e expressões de visões de mundo e estilos de vida. A partir da intenção do educador em aproximar um dado gênero artístico às práticas cotidianas do grupo, vários comentários são feitos de modo a situar as participantes umas em relação às outras e a promover identificações ou diferenciações em termos de trajetórias de vida ou origem social⁹. Se pensarmos como Gell (1998), é possível ver uma rede de agenciamentos que começa com pintores de naturezas-mortas, como Pedro Alexandrino, que reproduzem

a realidade por meio de obras de arte, as quais servem, como protótipos, para uma atividade de produção artística, proposta pelo educador, que envolve o trabalho coletivo para remontar a cena original que serviu, por sua vez, de protótipo aos artistas. No meio disso, uma incrível teia de relações sociais é construída, tanto no presente como através do tempo.

Atividades que aparentemente utilizam a arte para a “construção do conhecimento”, a educação e a inclusão social não deixam de ser um fazer artístico, se adotarmos a perspectiva de Gell. O museu, dentro dessa visão, deixa de ser um espaço apenas contemplativo para tornar-se um espaço dinâmico em que a produção artística está constantemente em ação por meio das intencionalidades dos visitantes nas diversas atividades em que eles podem engajar-se.

Considerações finais

Embora as situações descritas aqui sejam no contexto de visitas guiadas ou atividades educativas, a Pinacoteca claramente adota uma postura pedagógica em que os elementos informativos estão no corpo do próprio museu, nas paredes das salas e no prédio em geral. O edifício, assim, é o principal agente social com quem os visitantes são confrontados. Por meio de suas paredes e instalações, o visitante, mesmo aquele que não recorre a uma visita guiada, é submetido à agência dos curadores e coordenadores do setor educativo.

Embora cada vez mais os museus sejam vistos como espaços de encontro, de passeios desinteressados, de relações de sociabilidade, menos ligados a uma relação com a arte propriamente dita, o uso arquitetônico da Pinacoteca permite uma conexão entre os visitantes e uma intensa rede de intencionalidades não aparentes, mas significativas. Isso cria um vínculo entre os frequentadores do museu e agentes espacial e temporalmente distantes, como pintores, escultores, arquitetos e curadores. Ademais, o prédio produz um encantamento que muitas vezes rivaliza com as obras em exposição.

O museu é percebido como um local que concentra uma multiplicidade de agências que incide sobre seus frequentadores. A Pinacoteca é uma “viagem na história”, como muitas vezes ouvi, porque permite a abdução da agência (GELL, 1998) de pessoas que, ou passaram por ali muitos anos antes, ou trazem épocas passadas por meio de suas obras. E é por conta desse engajamento material com o espaço físico e com os objetos ali dispostos que muitas pessoas com quem conversei, principalmente aqueles do público dito espontâneo, referiram-se à visita como “um banho de cultura”.

É verdade que a expressão apresenta um aspecto problemático, que tem a ver com certa concepção elitista de cultura. Não obstante, a ideia de “banho” diz respeito a propriedades materiais que saem de um corpo e impregnam outro. Se

por um lado o banho retira as impurezas, portanto, leva materiais embora, por outro, adiciona outras propriedades materiais que dão o sentido de estar limpo. No lugar da sujeira, tem-se o cheiro do sabão ou de outras substâncias utilizadas. Sem adentrar aqui no significado do banho para rituais de diversos povos, a expressão “tomar um banho de loja”, tão utilizada nas sociedades ditadas de consumo, é suficiente para demonstrar que a ideia de banho está associada ao acréscimo material nos corpos.

Assim, não está em jogo apenas a percepção de acréscimo material nos corpos, mas a ideia de renovação pessoal. Tomar um banho de loja indicaria a possibilidade de renovação dos indivíduos por meio da construção de uma nova relação com as roupas e acessórios recém-adquiridos (MILLER, 2013, p. 21-65). Tomar um “banho de cultura”, do mesmo modo, aponta para uma nova construção subjetiva do visitante com base na sua recente relação com os objetos do museu, que pode pautar, a partir daí, sua relação com o mundo.

A importância de um estudo etnográfico com os visitantes de uma instituição cultural é desconstruir certo senso comum que muitas vezes é reproduzido pela mídia e até mesmo por estudos de caráter macroestrutural. Os museus, de uma maneira geral, sofrem com um debate pouco aprofundado que se polariza da seguinte maneira: ora são vistos como um ambiente elitista, ora são os novos centros de consumo. O que tentamos demonstrar aqui é que, embora a Pinacoteca de certa forma seja um museu singular quanto à ênfase numa orientação pedagógica, a relação com os objetos de arte é uma oportunidade de produção subjetiva, o que as atividades educativas apenas enfatizam. As visitas desacompanhadas do educativo, em maior ou menor grau, apontam para a mesma conclusão.

É possível, assim, pensar a relação do homem com os objetos, bem como as interações sociais mediadas por estes, não como um ato negativo, isto é, de gasto material, mas de acréscimo. Podemos também deslocar o foco de um mero consumismo ou do consumo como sinônimo de marcação social – que se por um lado cria identificações, por outro, reproduz e amplia distinções – para a atuação das pessoas no mundo tanto como produtoras quanto como receptoras de cultura material e de sentido. Por fim, torna-se possível ver os visitantes como cidadãos que utilizam espaços tidos como fechados para estabelecer e fortalecer laços de sociabilidade entre eles próprios e interações sociais menos óbvias com aqueles que de alguma maneira participaram na produção ou organização do espaço físico e material que os cerca.

Referências

AGIER, M. *Antropologia da cidade – lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ARANTES, O. "Os novos museus". *Novos Estudos Cebrap*, n. 31, out., 1991, p. 161-169.

AYERBE, J. S.; PICCOLI, V. & HANNUD, G. (coord. geral). *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo, guia de visitação*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.

DOUGLAS, M. & ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013 [1979].

FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel Ltda., 1995.

GELL, A. *Art and Agency – An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". Trad. de Marcia Martins Campos e Laura Bedran. *Revista do Programa do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*, 2001 [1996], p. 174-191.

_____. "Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte". In: DABUL, L.; VILLAS BOAS, G. (orgs.); VINHOSA, L. (ed.). *Poiésis*, n. 14, ago., 2009 [1998], p. 243-259.

GOFFMAN, E. *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Trad. de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2010 [1963].

MILLER, D. *Trecos, troços e coisas – estudos antropológicos sobre a cultura material*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PRIOR, N. "Postmodern Restructurings". In: MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell, 2006, p. 509-524.

SAHLINS, M. *Cultura e razão prática*. Trad. de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003 [1976].

TALHARI, J. C. & FRÚGOLI JR., H. "Entre o tecido físico e social das cidades: entrevista com Sharon Zukin". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 29, n. 84, fev., 2014, p. 8-24.

Artigo recebido para publicação em 20/05/2016
Artigo aprovado para publicação em 15/09/2016



A fotografia votiva e a construção de uma memória familiar



Mateus Henrique Rodrigues Teixeira

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (EAHC - UPM).

mateushrteixeira@gmail.com

Ingrid Hötte Ambrogi

Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (EAHC - UPM).

ingrid.ambrogi@mackenzie.br

Resumo

Esse artigo aborda a relação entre a fotografia votiva e a construção de uma memória familiar, a partir do acervo fotográfico de uma matriarca de uma família brasileira. Desse montante, foram selecionadas três imagens que remetem aos ritos do sagrado e às excursões que essa família realizava até a cidade de Aparecida do Norte – São Paulo. A reconstituição dos significados dessas fotografias foi feita por meio das descrições de seus elementos constitutivos, relatos de memórias dessa matriarca, além de referências histórico-sociais, estruturados pela compreensão de que essas fotografias carregam em suas tramas uma dupla constituição: ora por terem sido ex-votos fotográficos, ora por terem sido convertidos em objetos de memória familiar. As imagens analisadas revelam em suas tramas tanto as competências comunicativas da linguagem fotográfica como ex-voto, quanto os códigos ligados ao ceremonial religioso, e as normas de conduta familiares da década de 60 no Brasil.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. História da Cultura. Ex-voto. Leitura de Imagem.

Abstract

This article discusses the relationship between the votive photography and the construction of a family memory from the photographic collection of a Brazilian matriarch (of a Brazilian family). From this collection, three images were selected which refer to the sacred rites and excursions this family made to the city of Aparecida do Norte – São Paulo. The reconstruction of these photographs meanings was made through the descriptions of its constitutive elements, the memories of this matriarch, and the historical and social references, structured by the understanding that these photographs carry on their surfaces a double constitution: sometimes because they were photographic ex-votos, sometimes because they have been converted into objects of family memory. The analyzed images reveal on their surfaces both the communication skills of the photographic language as an ex-voto, as the codes attached to religious ceremonial, and the family rules of conduct in the 60s in Brazil.

Keywords: Photography. Memory. Cultural History. Ex-voto. Image Reading.

Introdução

Esse estudo trata da análise de três fotografias de cunho votivo e familiar pertencentes à matriarca de uma família oriunda do interior de Minas Gerais, mas radicada, atualmente, em São Paulo, no município de Carapicuíba. Dona Lourdes de 73 anos, dona de casa, viúva, nasceu de uma prole de três irmãs, da qual é a mais velha. Seus pais, Francisco e Sebastiana, foram, por boa parte de suas vidas, agricultores no município de Itapeva – Minas Gerais, onde Dona Lourdes nasceu, casou e residiu, até completar 21 anos. Família de recursos financeiros precários e de fé católica, esteve permeada tanto pelo árduo trabalho no campo quanto pelos códigos e ceremoniais do catolicismo. No decorrer dos anos, Dona Lourdes teve cinco filhos com seu esposo, já falecido, Geraldo, que geraram sete netos e um bisneto. Ela também detém vínculos afetivos com um dos pesquisadores responsáveis por esse estudo, que pelo desejo mútuo de reconstituir e de compartilhar parte do patrimônio fotográfico familiar propôs esse artigo.

Essas fotos estavam guardadas na residência de Dona Lourdes, dentro de um armário na sala de estar, em uma pequena caixa de sapato que continha outras fotografias, ou numa melhor descrição, o seu museu de gaveta particular, acervo que ela gentilmente decidiu partilhar conosco. Martins (2014) reflete sobre esse hábito:

A prática de colocar fotografias em caixas de sapato ou em gavetas é uma necessidade não só de guardar, mas de esquecer temporariamente. Esquecer sabendo que está lá, que pode ser

ressuscitada. Nessa perspectiva, o cotidiano é relação de proximidade e distância, lembrança e esquecimento (MARTINS, 2014, p. 45).

Dentre as centenas de fotos pertencentes à coleção de Dona Lourdes, e seus múltiplos assuntos: fotografias de casamento, batizado, aniversário, primeira comunhão, crisma, excursões, viagens etc., foi selecionado um conjunto de três imagens, as únicas do acervo que compartilham a mesma temática – a fotografia votiva – e abarcam a mesma temporalidade histórica – os anos 60.

Esse recorte temático/temporal aponta para um traço marcante dessas imagens, que é sintomatizado pelas manchas do papel fotográfico envelhecido pelo tempo e pelos nostálgicos tons de sépia: o seu caráter vernacular, uma vez que foram produzidas por fotógrafos Lambe-Lambes, que trabalhavam nos arredores de cidades religiosas como Aparecida do Norte – São Paulo – cidade que é pano de fundo desse estudo. Águeda (2008) sublinha a importância desses fotógrafos de rua:

Registrando os micro-enredos da vida cotidiana nos espaços públicos das cidades, a documentação fotográfica produzida pelo Lambe-Lambe, uma opção mais barata em relação aos caros e sofisticados estúdios fotográficos, possibilitou a construção da auto-representação e da auto-identificação imagética dos indivíduos retratados, transformando-se em um estratégico lastro identitário que fornece o sentido de coesão e de integração de grupos afetivos e/ou familiares (ÁGUEDA, 2008, p. 10).

A fotografia Lambe-Lambe era produzida por meio de uma câmera-laboratório, e foi introduzida com essas características pelo italiano radicado no Brasil, Francisco Bernardi, no início do século XX. Sua câmera era uma espécie de caixote de madeira, com um minilaboratório acoplado para a revelação fotográfica. Essa técnica utilizava uma placa, que poderia ser de vidro ou metálica, de fundo escuro, revestida com uma película de colódio: substância sensível a luz, que gerava um negativo direto para a reprodução. Dessa maneira, o fotógrafo não necessitava de um estúdio, e todo o processo de confecção da imagem era realizado nas ruas. Esses fotógrafos, que se proliferaram em locais de visitação pública, documentaram o exercício da fé e as características da tradição cultural vinculada em especial ao catolicismo (MELLO, 2010).

Visto que, no Brasil, a tecnologia utilizada pelos Lambe-Lambes é datada do começo do século XX, a partir de sua metade, começa a se tornar paulatinamente obsoleta, quando comparada com outras tecnologias fotográficas contemporâneas à época.

No Brasil, os anos 60 são marcados pela crescente difusão no mercado fotográfico das câmeras portáteis automáticas, tornando-se cada vez mais acessível a um grande número de pessoas. Isto possibilitou, nos anos 70, que toda família pudesse adquirir a sua própria máquina fotográfica (ÁGUEDA, 2008, p. 103).

Na família de Dona Lourdes, por exemplo, a primeira câmera fotográfica só foi adquirida em meados dos anos 70 – um modelo brasileiro da câmera Kodak Instamatic 155x – o que evidencia, ao observar seu acervo fotográfico, uma maior proliferação de imagens e temáticas a partir dessa época, em contraste com as raras e peculiares fotografias originárias do trabalho dos Lambe-Lambes.

É compreendido então que, o trabalho desses fotógrafos de praça se caracteriza por uma obstinação frente às transformações culturais ocasionadas pelo desenvolvimento tecnológico da fotografia ao longo dos anos. Assim, Águeda (2008) aponta que:

A resistência dos fotógrafos Lambe-Lambes nas praças públicas, perpetua uma tradição que sobrevive em um ambiente de grandes mudanças estruturais, sociais e culturais. Uma profissão que ainda tenta se manter útil no moderno cenário das grandes cidades, transformando-se em uma relíquia que resiste à força evolutiva, e destrutiva, da modernidade (ÁGUEDA, 2008, p. 107).

Além do viés tecnológico, é necessário sublinhar que, essas três fotografias, que serão melhor examinadas no decorrer do estudo, possuem uma dupla constituição de significados: por um lado, na sua gênese, surgiram como fotografias votivas – imagens fotográficas vinculadas aos contratos de fé entre devotos e divindades – e, ao longo do tempo, ganharam outros significados. Após a morte de seus familiares, Dona Lourdes herdou essas fotografias, e esses objetos agora fazem parte, juntos a outras imagens fotográficas, de seu celeiro de memórias.

Trigueiro (2006) descreve o fenômeno da fotografia como ex-voto, e o seu lugar de culto – a sala de promessas:

O uso da fotografia como um recurso metonímico, como representação imagética da graça alcançada é sem dúvida um meio de informação sociocultural individual e coletivo de uma região e de uma localidade, que ganha visibilidade nas paredes das salas de promessas. As fotografias pregadas nas paredes das salas dos milagres desnudam as vidas privadas das pessoas, das famílias e de uma comunidade, registram os momentos alegres e tristes dos peregrinos (TRIGUEIRO, 2006, p. 158).

De outra maneira, a fotografia pode ser entendida como um instrumento de memórias. Dubois (2012) delineia que:

A fotografia: uma máquina de memória, feita de *loci* (o receptáculo: o aparelho de foto, sua objetiva, sua janela; caixa negra, recorte e retângulos virgens de película; de uma bobina a outra, desfile ordenado das superfícies vazias receptoras) e de *imagines* (as impressões, as inscrições, as revelações, que vão e vêm, sucedem-se nas superfícies, desenrolam-se em “cópias de contato”, uma *mnemotecnia mental* (DUBOIS, 2012, p. 316-317).

Faz parte dos costumes dessa família, além de tirar fotografias, ver e conversar coletivamente sobre elas. Essa exibição fotográfica se estende, geralmente, até os

vínculos afetivos mais próximos: parentes, amigos e conhecidos. Em seu trabalho sobre fotografias de famílias imigrantes de São Paulo, Leite (1993) comenta sobre a relutância de algumas famílias em relação ao compartilhamento de seus patrimônios fotográficos:

A resistência encontrada em algumas famílias, que se recusaram, com mais ou menos delicadeza, a expor os seus retratos, é uma reação muito habitual nos casos de doação ou empréstimo de documentação pessoal. Provém de um pudor diante da exposição pública, mas também do horror à banalização de imagens que, para seus possuidores, têm uma força emocional que os “outros”, “os de fora” jamais avaliarão (LEITE, 1993, p. 77).

Isso acarretou em uma postura consciente da subjetividade e da sensibilidade inerente a esse tipo de pesquisa. Com a seleção dessas três fotografias, veio à tona as narrativas e as memórias de Dona Lourdes, manifestadas através da lembrança de pessoas, paisagens, sentimentos, tradições, rupturas e significados intrínsecos ou externos a essas imagens. A partir de gravações em áudio, foram incluídas, ao longo desse estudo, as transcrições de suas recordações. Bosi (1994), com base no pensamento de Halbwachs, elucida o caráter laborioso do ato de lembrar:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito (BOSI, 1994, p. 55).

Como consequência desses pensamentos, esse artigo procura reconstituir os significados das três fotografias de Dona Lourdes por meio de suas descrições e relatos, e, também, por outros embasamentos histórico-sociais, estruturados dentro da compreensão de que essas fotografias carregam em suas tramas uma dupla constituição: ora por terem sido ex-votos fotográficos, ora por terem sido convertidos em objetos de memória familiar.

No primeiro caso, as fotografias de Dona Lourdes, que surgem com a função votiva, serão consideradas metonímias visuais, porque guardam uma incessante relação com seus referentes, conforme discute Barthes (1984) em seu livro, a Câmera Clara:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado): perceber o significante fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais), mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão (BARTHES, 1984, p. 14-15).

E por elas carregarem, mais do que a simples aparência da realidade, mas trazerem consigo também, a indissociável relação entre a imagem e o seu referente



real – característica dos signos denominados índices – é nítido que se manifeste em suas superfícies o princípio da atestação. Dubois (2012, p. 73) narra que: “É a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: a foto certifica, ratifica, autentica”. Por essa definição, comprehende-se as afinidades existentes entre o uso da fotografia e o caráter testemunhal dos ex-votos.

Nos santuários, as salas das promessas [...] constituem uma espécie de teatro da fé, um lugar para ser visto, um espaço de testemunho através de objetos, de ex-votos. Um modo de fazer o outro enxergar, de fazer ver para fazer crer, que constitui o testemunho por excelência. Quem recebeu a graça torna-se o cúmplice do santo, age como tal alardeando seus poderes. O milagroso silêncio sobre seus milagres e seu silêncio é próprio da santidade. Quem recebe o milagre é quem, na sua gratidão, deve falar do acontecido, exibir os detalhes, as evidências, as provas — testemunhar (MARTINS, 2014, p. 78-79).

Por outro lado, quando tomadas como objetos de memória familiar, as fotografias serão observadas pelo emprego de dois desdobramentos metodológicos. O primeiro é necessário para que se compreenda claramente seus elementos constitutivos-formais, por meio de suas descrições. Kossoy (2014, p. 59): “Busca-se, através da análise iconográfica, decodificar a realidade exterior do assunto registrado na representação fotográfica, sua face visível, sua segunda realidade”.

O segundo desdobramento é importante para que haja o levantamento de interpretações referentes às polissemias emanadas por esses objetos fotográficos. Conforme Kossoy (2014, p. 60): “Busca-se, pela interpretação iconológica, decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica”.

Por fim, ao longo do texto, as fotografias serão percebidas tanto pelo ângulo indiciário (objeto votivo) quanto pelo ângulo iconográfico (objeto mnemônico), compreendendo que, ao eleger determinado ponto de vista, uma categoria, eventualmente, se sobressairá sobre a outra, porém, na realidade, entende-se que elas são indissociáveis, conforme a concepção de Dubois (2012) de que as classificações semióticas (ícone, índice e símbolo):

[...] aparecem portanto tanto como funções teóricas distintas de uma mesma mensagem quanto como classe de signos opostos. É que de fato nenhuma dessas três categorias existe em estado puro [...] e cada uma delas se apoia sempre, de uma maneira ou de outra, de acordo com as mensagens, nas duas outras. (DUBOIS, 2012, p. 65).

Testemunhos e Regimentos

A fotografia 1, datada da década de 60, revela em seu primeiro plano, Dona Lourdes, de joelhos, segurando com as mãos a imagem de Nossa Senhora Aparecida próxima ao peito, em frente à Basílica Velha de Aparecida do Norte. O vestido florido, o casaco, o véu de renda e a aliança de casamento que usa na mão esquerda compõem seu traje. Seu olhar não está voltado diretamente para a lente da câmera, mas para baixo. No plano de trás, um arco romano, descentralizado no recorte fotográfico, ornamenta uma das portas de entrada da igreja, e essa porta projeta tons de preto que contrastam com parte da figura feminina iluminada e ligeiramente centralizada no plano da frente. Dona Lourdes relembrava de como se sentia nesse momento: “[...] essa hora que eu ajoiei para tira foto, ai, meu pensamento tava em Deusô, porque foi um pedido que foi feito e eu ascaneado, ascancei [...]”.



Fotografia 1: Foto de Acervo Familiar

Do ponto de vista do objeto fotográfico, a imagem recobre apenas parte do papel na qual foi impressa, suporte que é muito semelhante aos dos cartões postais antigos. Dona Lourdes nos conta que para cada foto tirada pelos fotógrafos Lambe-Lambes de Aparecida do Norte, produziam-se, no mínimo, três cópias, que mais tarde poderiam ser distribuídas entre familiares e conhecidos.

Mas a principal função de imagens como essa, assim como ela narra, era testemunhar e materializar o cumprimento de uma promessa: “[...] no interior, naquele tempo, as vez a gente ficava duente ou acontecia alguma coisa, e a gente fazia prumessa. Ou para tirar uma foto de joeio, tirar uma, ter uma penitência, um jejum [...].” Nessa

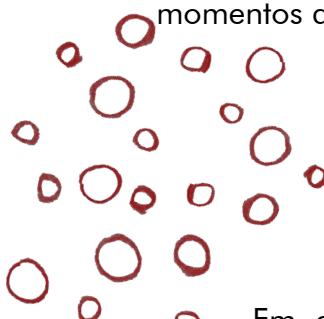
época, ela estava sofrendo de uma doença de pele conhecida por erisipela. Sua mãe, Dona Sebastiana, então prometeu à Nossa Senhora Aparecida que, caso sua filha fosse curada, ela a levaria até a cidade de Aparecida do Norte para tirar uma

foto de joelhos em frente à igreja matriz, e depositaria essa imagem no quarto dos milagres como forma de agradecimento da cura alcançada.

Trigueiro (2006) comenta a relação que há entre o milagre e o registro fotográfico:

Neste sentido, retratar o milagre não é mera decoração ou lembrança do acontecimento milagroso, é o pagamento de uma promessa onde são estabelecidos contratos sociais e de fé entre devotos e divindade, sujeitos a diversas interpretações. O ex-voto representado pela fotografia tem a sua função de agradecimento ao santo pela graça alcançada e dá visibilidade ao acontecimento (TRIGUEIRO, 2006, p. 159).

Esse valor votivo da incumbência a ser cumprida aparece em diversos momentos das narrações de Dona Lourdes, inclusive quando ela aponta que:



[...] na hora de ir, que era romaria (aqui eles fala excursão, lá eles fala romaria, né), e eu tava assim muita dor no corpo, muita muita muita, e a gente acabo perdendo o ônibus que ia levar à romaria, aí a gente acaba indo de carona, porque eu tinha promessa para cumprir, aí a gente foi de carona, foi pegando caminhão até Itajubá, até Pouso Alegre, depois até não sei aonde [...].

Em outro momento, ao ser indagada sobre a roupa que vestia nessa foto, Dona Lourdes descreve o modelo recatado que as moças de sua época, principalmente aquelas que, como ela, moravam na roça, deveriam seguir: o vestido feito por encomenda era o traje tipicamente feminino; o casaco ou as blusas de mangas largas evitavam que os ombros aparecessem; e o véu era um acessório primordial para ser usado dentro da igreja, e nenhuma mulher poderia entrar nela sem estar usando um na cabeça. Porém, ela tem consciência de outras mulheres que quebravam esses códigos de vestimenta, ao dizer que tal liberdade era tomada apenas pelas mulheres ricas da cidade: *[...] era bem poco, bem poco, as ricas da cidade, mas na roça não, nossa, era o maiô escândalo [...] os ricos lá da cidade podia vestir calça, mas a gente não [...]*.

Ela também relata que esses regimentos eram seguidos sem questionamentos, pois não havia espaços de diálogos: ninguém entendia a missa, porque ela era feita em Latim; não havia acesso ao catecismo, muito menos à escola; e muitas das conversas e dos ensinamentos familiares eram permeados por ameaças que geravam o medo de pecar. Foucault (1988), ao falar sobre a influência do decoro vitoriano nas sociedades atuais, retrata o papel da censura dentro dos núcleos familiares:

O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e

fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1988, p. 12).

Dona Lourdes diz ter sofrido, desde muito pequena, muitos castigos por parte de seus pais, na maioria das vezes por motivos que não ousava questionar. Os sentimentos do medo e do pecado permeiam suas lembranças tão quanto pareceram permear suas escolhas de vida, quando morava no campo com seus pais: “[...] a gente acreditava em Deusô. E não pudia fazer isso porque era pecado, não pudia fazer aquilo porque era pecado [...]então, tudo na base do pecado e do medo, e a gente tinha muito medo, muito medo, sabe? [...]”.

Isto posto, de um lado, a fotografia como ex-voto firma, comunica e propaga os rituais de fé, em contrapartida, a leitura dessa imagem no presente, entendida como objeto mnemônico, faz transbordar outros significados menos nostálgicos, como o conjunto de regras sociais vinculado à religião e à família, vivenciado e materializado na indumentária de um de seus componentes.

Visualidades e Invisibilidades

No primeiro plano da fotografia 2, tirada nos meados dos anos 60, está Dona Francisca, sogra de Dona Lourdes, de pé, em frente à praça da Velha Basílica de Aparecida. Ela veste uma saia longa e estampada, uma camiseta, um lenço amarrado em volta da cabeça, e uma sandália no pé. Sua mão direita tapa o seu olho direito, enquanto o seu olho esquerdo, aberto, olha em direção ao fotógrafo.

No plano traseiro da imagem aparecem a igreja matriz de Aparecida em toda a sua extensão frontal, um aglomerado de pessoas, um automóvel antigo, e uma escultura de Nossa Senhora da Conceição – iconografia vinculada ao dogma católico da santa imaculada que, grávida, de mãos postas, e rodeada por anjos, pisa sobre uma serpente e



Fotografia 2: Foto de Acervo Familiar

uma meia lua. De acordo com Alvarez (2014), antes de ser chamada de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, título recebido por ter sido encontrada nas águas do rio Paraíba em 1717 por um grupo de pescadores, a imagem de barro era, anteriormente, conhecida pelo título de Nossa Senhora da Conceição, e não possuía nem o notável manto triangular sobre o corpo nem a coroa sobre a cabeça. Pereira (2006) comenta que esse é um claro exemplo de transformação iconográfica:

No que diz respeito ao Brasil, não é fato raro encontrarmos in loco ou na documentação primária referências a imagens que tiveram sua identidade iconográfica alterada em algum momento de sua história, mais ou menos próximo a sua fabricação. [...] Mas elas podiam também ser definitivas, respondendo a mudanças de cunho religioso, político, ou social. Ademais, essas transformações podiam envolver intervenções físicas nas imagens - como modificações no vestuário, no cabelo, ou no gestual - ou não, apenas na designação da representação (PEREIRA, 2006, p. 543).

Essa fotografia possui muitas ranhuras, dobras e manchas que cobrem a superfície assimétrica do suporte fotográfico, o que denota uma manipulação contínua desse objeto no decorrer de sua existência. Dona Lourdes nos relata que seu falecido marido, Geraldo, tinha um grande apego emocional à imagem de sua mãe nessa fotografia, tanto que, mandou ampliar e transformou-a em quadro de parede.

Sontag (2004) assinala a constituição mutável dos objetos fotográficos:



As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como diapositivos (SONTAG, 2004, p. 14-15).

Dona Lourdes revela não ter conhecimento do momento em que essa foto foi tirada, pois não estava presente nessa viagem, mas rememora o significado do gesto – da mão sobre o olho – de sua sogra. Mais uma vez, a fotografia votiva concretiza um acordo de cura entre o fiel e o sagrado. Dona Lourdes narra que: “[...] foi uma foto que ela tirô, porque saiu no ôio dela, ela tava quase perdeno a vista, e ela fez essa promessa de tirá com a mão tampano o ôio [...] como se ela tivesse cega [...]”.

Martins (2014) reflete sobre o fenômeno do milagre e a sua relação com a corporeidade doente do fiel:

O milagre nos fala do limiar da morte, a desordem suprema porque definitiva, porque reordena os mundos - o do transcidente e o da vida. O milagre nos *fala do tempo*, nos fala de transubstancialização das partes mortas, doentes, do corpo em partes vivas, sadias; nos fala de renascimento, de transformações (MARTINS, 2014, p. 80).

É interessante perceber nesse retrato o esforço representativo que Dona Francisca faz ao colocar a mão sobre o olho que, somado à natureza testemunhal da imagem fotográfica, apresenta a visualidade necessária a uma enfermidade que se manifesta de maneira imperceptível e interiorizada. Borges (2015), ao comparar os ex-votos fotográficos com os ex-votos pictóricos, constata o quão raro são as fotografias votivas que se sustentam em signos representativos, e não apenas na presença testemunhal do devoto.

Antes da fotografia, as imagens apresentadas tinham como referências o fato pelo qual se agradecia. As pinturas, em especial, tinham uma propriedade narrativa, por sua própria constituição formal. Elas contavam o milagre, utilizando-se, muitas vezes, de relatos textuais executados junto com a imagem. Já as fotografias votivas teriam muito mais uma função de apresentação do que de representação. Isso porque seu uso mais generalizado não seria para o registro de uma cena reconstituída da situação do milagre. O que a fotografia votiva contém, imageticamente, na maioria das vezes não é o fato, mas um retrato daquele que foi, ou deverá ser, beneficiado pela entidade sagrada (BORGES, 2015, p. 75).

Assim, a fotografia como ex-voto pode ser entendida pela relação que há entre o milagre e a corporeidade debilitada do fiel. E essa imagem pode conter apenas a constituição física do devoto, sua presença, ou também, mais raramente, a representação simbólica do milagre, como visto nessa imagem.

Penitências e Gêneros

Diversamente às fotos anteriores, a fotografia 3 contém em sua parte inferior uma inscrição, que precisa a data, o local, o número de série, e o evento religioso que ocorria na época em que foi tirada. Lê-se: "Lembrança de Aparecida do Norte, no seu ano Jubilar, 1717 – 1967. Foto J. P. – nº 23".

É visto, em primeiro plano, um grupo de romeiros recém-chegados à cidade de Aparecida do Norte. Da esquerda para a direita, aparecem: Benedita (irmã de Dona Lourdes), Dona Sebastiana (sua mãe), Seu Francisco (seu pai), e Caetano (um amigo da família). Eles carregam nas mãos e nas costas malas, sacolas e trouxas, que continham mantimentos e roupas. Dona Sebastiana e Seu Francisco também seguram bengalas, que serviam de apoio ao corpo durante o ato de peregrinação. Dona Lourdes conta que as romarias para Aparecida do Norte ocorriam geralmente em Agosto, mês invernal, época em que o campo, principal fonte de renda de sua família, se mostrava improíbico para o cultivo: "[...] esse tempo era um tempo assim que todo mundo fazia romaria, era... fora de época de roça, tava pra coiê, não tinha nada de capiná [...]" . E essa informação é reforçada pelas roupas pesadas e pelos agasalhos que os romeiros usam nessa fotografia, mas que por outro lado,



Fotografia 3: Foto de Acervo Familiar

não esforça a garganta, e lá no hospital ela foi pedí [...] de ir a pé na Aparecida do Norte [...].

Segundo nossa narradora, as romarias que sua família realizava até essa cidade não era apenas uma tradição, mas uma obrigação. Longe de ser um momento de lazer, essa ação é narrada como o ato de pagamento de uma penitência, que se refletia tanto durante o longo caminho de ida (três dias de viagem a pé de Itapeva – Minas Gerais à Aparecida do Norte), quanto na acomodação precária da família-romeira na chegada à cidade. Dormia-se em pequenos dormitórios alugados, em esteiras esticadas no chão; levava-se o arroz, o feijão e a gordura, e a comida era preparada na hora; já o banho era tomado no próprio quarto, em bacias improvisadas. Contudo, o desafio de sobreviver às adversidades da romaria e de conseguir cumprir o trajeto, também trazia ao grupo, o sentimento da alegria e da perplexidade perante os mistérios do sagrado. Martins e Leite (2006) escrevem sobre esse dualismo católico do deleite e da dor:

O estereótipo impregnado pelo penitencial do catolicismo popular se

contrastam com os seus chinelos de dedo.

No fundo da imagem fotográfica, aparece, mais uma vez, a fachada da igreja matriz de Aparecida. Nossa narradora destaca que não era proibido fotografar dentro das igrejas, mas, pelas próprias limitações logísticas dos fotógrafos Lambe-Lambes e pelo desejo do devoto de ter a imagem da igreja como recordação, as fotos, geralmente, eram tiradas do lado de fora dos templos sagrados.

Essa romaria foi motivada, principalmente, por um mal de garganta que afigiu Dona Sebastiana. Dona Lourdes conta que: “[...] minha mãe tinha prorema na garganta, e... eu sei que ela ficô internada uma semana, num podia ter visita, porque ela não podia falá [...] se

confunde com a dimensão festiva da alegria. Essa dicotomia entre profano e sagrado, explicado pelo modelo cartesiano, torna-se superada quando esses dois pólos estão incorporados na dinâmica da experiência humana simbolizada pelo sacrifício e pela festa (MARTINS e LEITE, 2006, p. 532).

Logo, Dona Lourdes menciona que, o único tempo destinado ao ócio familiar ocorria à noite, depois da missa, por meio de um passeio pelos arredores da cidade, onde a família aproveitava para ver os artistas de rua, como os palhaços. E esse passeio era quase sempre seguido do compromisso de comprar uma lembrança para aqueles que ficaram em casa.

Em outro momento, ela chora ao lembrar-se do quanto essa foto já a fez chorar. Ela relata que essa imagem pertencia aos seus pais, e só foi parar em suas mãos, após a morte deles. Toda vez que ela olhava para essa fotografia, a constituição humilde e sofrida de suas figuras paternas, exaustas pela longa caminhada, abalava suas emoções. No seu relato, Dona Lourdes destaca que: “[...] quando eles tiraro essa foto aqui, eu não pudia vê, eu chorava, chorava, principalmente, depois que eles morrerô, nossa, óia, por caso dessa foto aqui eu precisei consultá médico [...]”.

Kossoy (2014) discorre sobre o conteúdo sentimental dos retratos do passado:

Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos. Essas imagens nos levam ao passado numa fração de segundo; nossa imaginação reconstrói a trama dos acontecimentos dos quais fomos personagens em sucessivas épocas e lugares. Através das fotografias reconstruímos nossas trajetórias ao longo da vida [...] a cada página novos personagens aparecem, enquanto outros desaparecem das páginas do álbum e da vida (KOSSOY, 2014, p. 114-115).

Questionada sobre a disposição das figuras masculinas e femininas nessa imagem, Dona Lourdes afirma que a separação de pessoas por gêneros nas fotografias era uma prática comum advinda do ceremonial católico, no qual a divisão espacial dos fiéis dentro da igreja seguia rigorosamente o mesmo preceito. Evitava-se também demonstrar qualquer tipo de contato físico na frente da câmera, como o abraço ou o beijo, mesmo entre casais e familiares próximos. Em suas palavras: “[...] bom, eu nunca precurei saber essa parte, nunca precurei, mas em todas as foto que tinha, sempre, sempre os homi era separado das muié, e a igreja também [...] então a gente não podia tê, tê assim contato com homi [...]”.

As observações do estudo que Bourdieu (2002) realizou com os camponeses das montanhas de Cabília sobre a divisão biológica dos papéis sociais, análogas aos relatos de nossa narradora, revelam que:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 2002, p.17).

Nesse sentido, é percebido que a fotografia votiva testemunha outros atos de fé além do milagre original que a determina. A romaria, em sua constituição penitencial, entrelaça nos corpos e nas mentes dos romeiros os sentimentos opostos da dor e da alegria, do dever e da recompensa. Por outro ângulo, mais uma vez, a fotografia como objeto de memória deixa transparecer em sua trama os regimentos sociais de uma determinada época, como a separação das pessoas por gêneros, que assim como o ex-voto, também surgem a partir de tendências religiosas.

Considerações Finais

As três fotografias de cunho votivo e familiar analisadas nessa pesquisa, através do relato de sua proprietária, Dona Lourdes, revelam o caráter polissêmico desses objetos tão íntimos, mas que, ao mesmo tempo, foram realizados, na sua gênese, com a condição de serem vistos como a prova decisiva da fé de seus autores. Congelados na superfície fotográfica, os corpos foram materializados e fixados graças a cooperação dos fiéis com os fotógrafos anônimos de rua, os Lambe-Lambes de Aparecida, que ainda resistem, em menor número, frente às mudanças culturais e sociais provocadas pelo rápido desenvolvimento das tecnologias fotográficas.

Esses objetos aparentemente inocentes, os ex-votos fotográficos, demonstraram-se, graças à sua característica indiciária-testemunhal, poderosos veículos de chancela dos acordos entre as entidades milagreiras e os devotos fragilizados, que trazem como consequência de suas lutas, a superação das dores, doenças e opressões de uma vida ligada à sobrevivência do trabalho no campo e às tradições dos rituais sacros, como a missa e a romaria.

No decorrer dos anos, as fotografias votivas tornaram-se objetos de memória da nossa narradora, e hoje, revelam outros significados, como as normas de condutas familiares da década de 60, que não deixam de estar atreladas ao contexto religioso dessa época. A censura, que também ocorria dentro do núcleo familiar, se estendia desde a vestimenta das mulheres até a impossibilidade de se questionar o porquê dos regimentos. Por outro lado, é notória nas tramas fotográficas a separação entre homens e mulheres, que tomam lados opostos do campo visual das imagens, e que se sentem impedidos de demonstrarem qualquer tipo de afeto um pelo outro.

Todos esses significados, que muitas vezes ultrapassam as próprias questões votivas da fotografia, constituem a consciência de uma vida não forjada, demonstram um olhar do presente para o passado que vai muito além do sentimento da nostalgia, e reacendem a cada conversa a memória familiar pertencente à Dona Lourdes.

REFERÊNCIAS

- ÁGUEDA, Abílio Afonso da. *O fotógrafo lambe-lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*. Tese (Doutorado em ciências sociais). Programa de pós-graduação em ciências sociais. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <<http://www.inarra.com.br/uploads/Tese-DO-Abilio-Agueda.pdf>> Acesso em 01 Mai. 2016.
- ALVAREZ, Rodrigo. *Aparecida: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil*. São Paulo: Globo, 2014.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORGES, Déborah Rodrigues. *Circuitos sociais da fotografia votiva em trindade (GO): caminhos para uma reflexão sobre a fotografia popular*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual). Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2015. Disponível em <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/5086/5/Tese - Déborah Rodrigues Borges - 2015.pdf>> Acesso em 01 Mai. 2016.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- MARTINS, José Cleiton de Oliveira; LEITE, Liliana. "Pagando promessa, buscando esperança: percepções sobre a romaria e a religiosidade popular". In: MARQUES MELO, José; GOBBI, Maria Cristina; DOURADO, Jacqueline Lima (orgs.). *Folkcom. Do ex-voto à indústria dos milagres: A comunicação dos pagadores de promessa*. Teresina: Ed. Halley, p. 523-538, 2006.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- MELLO, Elcio Macias. *Fotógrafo lambe-lambe: o resgate de uma técnica*. Disponível em: <https://elciomello.wordpress.com/category/fotografo-lambe-lambe/> Acesso em 17 Mai. 2016.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L.. "Identidades cambiantes: transformações iconográficas na imaginária barroca". In: IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-americano, 2006, Ouro Preto. Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-americano. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. v. 1. Disponível em <<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/pdf/Maria%20Cristina%20Correia.pdf>> Acesso em: 06 Jul 2016.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TRIGUEIRO, Osvaldo. "O ex-voto como veículo de comunicação popular". In: SCHMIDT, Cristina (org.). *Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos*. São Paulo: Editora Ductor, pp. 151-163, 2006.

Recebido para publicação em 19 de maio de 2016
Aprovado para publicação em 15 de setembro de 2016



Processos de microvariação nas estéticas ameríndias

Eduardo Pires Rosse

Professor do Departamento de Teoria Geral da Música na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) onde co-lidera o Grupo de Etnomusicologia

rexnfoid@yahoo.com.br

Resumo

Estudos recentes sobre diferentes produções estéticas indígenas das Terras Baixas da América do Sul vêm mostrando mecanismos recorrentes de composição por microvariação. Construções literárias, mas igualmente pictóricas ou musicais põem em obra, através de repertórios extensos, processos discursivos altamente redundantes mas onde a repetição *stricto sensu* parece ser ao mesmo tempo rejeitada. Interseção possível entre diferentes linguagens sensíveis e diferentes tradições culturais, o que chamamos provisoriamente de "microvariação" seria um campo fértil à observação de uma série de qualidades associativas: citações entre objetos distantes no tempo ou no espaço e abertura da produção tangível em direção a prolongamentos virtuais, coagulação efêmera de objetos e grupos de objetos, ou a multiplicação de processos de diferenciação contínua, numa lógica produtiva de tipo "alteridade constitutiva" (Erikson 1996).

Palavras-chave: Estética ameríndia, microvariação em produções estéticas.

Abstract

Recent studies on various aesthetic productions by Indigenous peoples from South American lowlands have shown recurrent mechanisms of composition using micro-variations. Literary pieces, imagery and musical pieces make use of highly redundant discursive patterns in extensive repertoires. At the same time, however, *stricto sensu* repetition seems to be rejected in those productions. What we provisionally call "micro-variations" is possibly an intersection among various sensitive languages and cultural traditions. It could be a fertile field for the observation of many associative qualities: quotes among objects from different times or apart in space and openness of the tangible production towards virtual continuities, ephemeral coagulation of objects and groups of objects, or the multiplication of continuous differentiation process, in a "constitutive alterity" kind of productive logic (Erikson 1996).

Keywords: Amerindian aesthetics; Micro variations in aesthetics productions.

Considerações preliminares

Estudos recentes sobre diferentes produções estéticas indígenas das Terras Baixas da América do Sul vêm mostrando mecanismos recorrentes de composição por microvariação (*cf. exemplos adiante*). Construções literárias, mas igualmente pictóricas ou musicais põem em obra, através de repertórios extensos, processos discursivos altamente redundantes mas onde a repetição *stricto sensu* parece ser ao mesmo tempo rejeitada. Pequenos detalhes divergentes pontuam fluxos elaborados a partir de uma economia material intensiva, onde um mínimo de estruturas iniciais serve de substrato à composição de um máximo de objetos, alinhados de um ponto de vista hierárquico (ver adiante) e entendidos pelos atores envolvidos como distintos.

Tal aspecto equivaleria, num plano sintático, a um cruzamento entre diferentes práticas disseminadas através de uma vasta região cultural, entre as quais o diálogo permanece algo tímido, no âmbito da literatura especializada. Se a etnologia indígena produziu importantes trabalhos de cunho comparativo dedicados ao estudo das estruturas sociais e, mais recentemente, às cosmologias e filosofias indígenas, a atenção a processos especificamente artísticos, emergente, permanece no entanto desprovida de ferramentas analíticas transespecíficas e ou transculturais. Trabalhos pioneiros e inspiradores no sentido de apontar para abordagens comparativas seriam encontrados, entre outros, em Vidal 2007 [1992], Lagrou & Severi 2014, Lagrou et all. 2016, ou Menezes Bastos 2007¹).

1. Onde é esboçada uma síntese de traços musicais amazônicos recorrentes, dentre os quais, justamente, a "variação". Com algumas exceções, o autor sublinha ali também o fato de ainda estarem por vir trabalhos de síntese etnomusicológica para a região e sub-regiões (*idem: 296*).

Ora, estas mesmas produções sonoras, poéticas, plásticas, representam frequentemente pontos sensíveis de uma socialidade, entre humanos ordinários, entre humanos pertencentes a esferas extraordinárias, ou finalmente entre indivíduos e grupos de indivíduos de ambos os lados. Muito além de um simples aspecto técnico ou mecânico, a “microvariação” seria um elemento estilístico orgânico de número de linguagens ameríndias eminentemente não-verbais. O potencial transformacional do qual ela seria um vetor aponta para uma aptidão ao prolongamento dos objetos e a um processo contínuo de desterritorialização identitária (Rosse 2013: 280 *et passim*): a proliferação deliberada dos mínimos intervalos é não somente congruente com o gosto por *corpora* musicais, gráficos, poéticos ou coreográficos extensos, mas ela estimula igualmente, através de uma profusão da diferença pelos menores intervalos, uma concepção formal que garante uma homogeneidade na implementação do discurso ao mesmo tempo em que ela se opõe à uniformidade ou ao desenvolvimento de uma identidade inequívoca ou de natureza essencialista.

Aproximamo-nos aqui de uma valorização e ao mesmo tempo de uma vibração da repetição, ao modo dos simulacros de Deleuze. Esse autor se contrapõe à definição de repetição (e diferença) própria ao universo da representação, aquela que leva à convergência do conceito diante de repetições nuas sem conceito, aquela ao mesmo tempo associada ao mundo moderno e seu esvaziamento identitário. Na representação, as coisas se repetem quando diferem a partir de um conceito absolutamente idêntico. Repete-se porque não se é real, porque não se tem interioridade, não se tem rememoração, repete-se sempre em função do que não se é. A repetição é negatividade, é a repetição dos surdos. Na representação, a repetição é assim extrínseca, toma-se um objeto já feito e o espectador a contempla de fora (Deleuze 2006 [1968]: 376-377).

Alternativamente, ele qualifica o que seria uma outra repetição, dos simulacros – que subvertem a relação prévia entre modelo e cópia –, uma repetição (e diferença) da multiplicidade, descentralizada e positiva, aquela de duas gotas d’água, como duas folhas de uma árvore ou de uma árvore a outra como derivadas de um mesmo movimento mas nunca idênticas entre si, de forma muito próxima ao tipo de dialética que tentamos aqui levantar:

“O essencial é que não encontramos nesses sistemas nenhuma *identidade prévia*, nenhuma *semelhança interior*. Tudo é diferença nas séries e diferença de diferença na comunicação das séries. O que se desloca e se disfarça nas séries não pode e não deve ser identificado, mas existe, age como o diferenciador da diferença. Ora, de duas maneiras, aqui, a repetição deriva necessariamente do jogo da diferença. Por um lado, porque cada série só se explica, só se desenvolve implicando as outras; ela repete, portanto, as outras e se repete nas outras que, por sua vez, a implicam; mas ela não é *implicada* pelas outras sem aí estar implicada como *implicando* essas outras, de modo que ela retorna em si mesma tantas vezes quantas ela retorna numa outra. Retornar em si mesma é o

fundo das repetições nuas, assim como retornar em outra é o fundo das repetições vestidas" (Deleuze 2006: 411-412).

A virtualidade das repetições por vir é decisiva na concepção daquilo que nunca se reproduz como convergência:

"A fronteira já não está entre uma primeira vez e a repetição que ela torna hipoteticamente possível, mas entre as repetições condicionais e a terceira repetição [por vir], *repetição no eterno retorno*, que torna impossível o retorno das duas outras. Só o terceiro Testamento gira sobre si mesmo" (*idem*: 408).

Esse "eterno retorno" aponta para a forma aberta, para a inexistência de parâmetros de partilha prévia da diferença, tanto quanto para uma quimera abstrata (Lagrou 2013).

A aproximação de tais termos a uma qualidade variacional do universo estético ameríndio não é aqui original. Inspiramo-nos na definição de variação explicitada por Menezes Bastos em sua extensa partitura yawari (Kamaiurá, MT) (1990: 519 *et seq.*, 2013: 221 *et seq.*, 425-427)², perpassando ali a de transformação, nos termos de Lévi-Strauss:

"A imitação KM [kamaiurá] é o duplo. Não, anti-Narciso, pois a água treme. Treme-Narciso. É uma alma, a imitação. E não somente porque a água treme. Pois o que lá está, atrás da água, não é o *mawe* [tempo mítico], todo tremido (*trans-form-ado*)?" (Menezes Bastos 2013: 427).

Diferentemente das estruturas estéticas onde os materiais são desenvolvidos segundo uma lógica hierarquizante e sintética, as matrizes microvariacionais parecem indicar assim, nas terras baixas sul-americanas, uma proliferação multidirecional de materiais em grande medida isonômicos: polarizações localizadas vão sendo constantemente diluídas diante do remanejamento de temas e parâmetros em foco. A "fluidez da forma", expressão cunhada por Lagrou (2007) diante da cultura gráfica kaxinawa, e que se aplicaria a uma grande parte das dinâmicas de transformação progressiva e aberta aqui sublinhadas, parece deste modo se aproximar da caracterização mesma da categoria de "espírito" na Amazônia tal qual proposta por Viveiros de Castro (2006), na medida em que ela é movida por uma diferenciação interna e infinita, própria aos seres do registro mítico, em contraste à diferenciação externa e contabilizável que separa as espécies do mundo tal qual ele é imediatamente percebido³. Esses seres míticos incarnam precisamente, e não por coincidência, um sem número de manifestações sensíveis como cantos, peças de música instrumental e instrumentos musicais, máscaras ceremoniais, motivos

2. Próxima igualmente da de Piedade (2011) diante das flautas kawoká (Wauja, MT) (2011).

3. O autor se inspira ali aliás nos minúsculos e inumeráveis *xapiri yanomami*.

de desenho ou pintura, razão pela qual consideramos particularmente oportuno o investimento em estudos dos conteúdos dessas modalidades expressivas, complementares ao trabalho muitas vezes distinto de análise a partir de exegeses ou conteúdos verbalizáveis.

Máscaras e flautas alto-xinguanas

Nas terras baixas da América do Sul indígena, o valor da ideia de excesso, quantidade, frequentemente associada à vida cerimonial e às produções estéticas correlatas encontra uma fórmula privilegiada na antítese entre economia de materiais composticionais de base e um rendimento máximo de agenciamentos entre eles. Não são raros comentários como o de Salivas a respeito de uma estética comum aos diversos grupos jívaro do Peru e Equador: “Encontramos aqui um elemento central da estética jívaro, que, a partir de um pequeno número de elementos sonoros ou visuais, cria uma quantidade impressionante de situações distintas” (2001: 174, tradução nossa⁴).

Esse mesmo contraste entre economia material e proliferação de objetos mostraria situações onde a opção por processos composticionais minimalistas são explícitos, como o caso das máscaras rituais *apapaatai* wauja, no alto Xingu:

“a análise da relação entre identidade e iconografia nos mostra que, como o repertório gráfico das máscaras *Sapukuyawá* é relativamente reduzido, sobretudo do ponto de vista dos padrões de composição, é necessário criar pequenas variações formais para produzir as máscaras como personagens rituais. Todavia, a variação é cuidadosamente limitada, como uma estratégia do próprio estilo, em relação ao imenso número de personagens” (Barcelos Neto 2008: 226-228).

O caso wauja das máscaras *apapaatai Sapukuyawá*, mas ainda o da música das flautas *apapaatai kawoká* entre os mesmos wauja (Piedade 2004), versão masculina e instrumental de parte dos cantos femininos *iamurikuma* (Mello 2005), são particularmente representativos da problemática em questão. Conexa ao universo das máscaras, a música *apapaatai kawoká* mostra aspectos em tudo congruentes à “estratégia do estilo” em criar pequenas variações tendo em vista a multiplicação dos personagens rituais materializados pelas máscaras, num caso, pelas peças de música, no outro:

“nas exegeses nativas sobre as peças musicais, uma pequena alteração no nível motívico era apontada como o fator que fazia com que aquela peça fosse outra, e não a mesma anterior. Guiado pela exegese do mestre de flautas *kawokatopá*, compreendi

4. *Idem* para novas citações originalmente em francês.

que não se tratava de repetições ou variações fortuitas, mas de princípios de diferenciação que ali eram aplicados. Com as transcrições musicais e análise, constatei o emprego estável de finas operações de repetição e diferenciação entre motivos e frases musicais" (Piedade 2011: 5).

De fato, o trabalho refinado de transcrição e de apresentação das peças de flauta desenvolvido por Piedade revela um processo sutil e sistemático de geração de pequenas assimetrias dentro do discurso. Nesse repertório, além das relações entre uma peça e outra, tais assimetrias são desenhadas ainda e sobretudo no interior de uma mesma peça.

Para o repertório das flautas *kawoká*, os motivos agem como um grupo de unidades cujo jogo combinatório e variacional constitui a base do desenvolvimento discursivo. O "sistema motívico-frasal" seria assim "o cerne deste gênero musical" (Piedade 2004: 147). As partituras analíticas elaboradas pelo autor apresentam por isso um teor sintético: mais do que cada nota do contorno melódico da flauta principal, elas se prestam a traçar a associação e a variação dos motivos, apresentados uma primeira vez em detalhe, numa escrita musical convencional, e em seguida, em suas reaparições, indicadas simplesmente por uma letra (a, b, a', b', etc.) ou número (1, 2, etc.), que fazem referência ao motivo integral. O número de motivos é variável mas sempre modesto em relação à duração de cada peça. Em outros termos, o ponto axial orientando o desenrolar do texto é a repetição e o rearranjo constante dessas células de base.⁵

Num primeiro momento, diferentes motivos compõem uma linha maior podem ser desenvolvidos a partir de uma mesma matriz, como na ilustração a seguir. Os motivos 1, 2 e 3, material quase exclusivo do "toque central", só se distinguem ali por traços dos mais delicados: repetição ou não da primeira nota, articulação curta ou longa da última.

TC (toque central)

"Toque central" da suíte *kawoká* "kisowagakipitsana / música do escurecer" (Piedade 2004: 188)

Esse tipo de diferenciação com forte teor reiterativo assume outras escalas. Ele pode se apresentar durante a retomada de uma frase/tema, que vai divergir microscopicamente de uma primeira versão, seja dentro de uma mesma peça ou de uma peça à outra. Tomemos exemplos mais extensos⁶.

5. Para detalhes a respeito do gênero *kawoká*, convidamos os interessados a se dirigirem diretamente ao estudo de Piedade.

6. "P5", "P6", "TI" e "TC" são abreviações usadas por Piedade para, respectivamente, "Peça 5", "Peça 6", "Toque Inicial" (seção inicial de um peça) e "Toque Central" (seção central de uma peça).

P5

P6

Transcrição analítica das peças 5 e 6 da suíte patokuwá (Piedade 2004: 161)

Se terminarmos de reduzir o conteúdo integral dessas duas transcrições às simples menções motívicas, teremos um texto onde não é possível vislumbrar imagens sonoras, mas onde poderemos facilmente comparar o comportamento dos componentes musicais⁷:

P5

T	- A	- TC	- A	- TC	-
I	a a b a c	3 1 1 3 1 1 i i i 1 1	a a b a c	3 1 1 3 1 1 i i i 1 1	
	a	2 1	a	2 1	

B	A	- TC	- B	A	- TC	- T
d d b' d	a a e a <u>a</u> b a	3 1 1 3 1 1 i i i 1 1	d d b' d	a a e a <u>c</u> b a	3 1 1 3 1 1 i i i 1 1	F
c' d	c a	2 1	c' d	c a	2 1	

7. Segundo a convenção de escrita proposta por Piedade, a referência de uma letra a um motivo tem um alcance local: o motivo "a" de uma dada peça não corresponde ao "a" de uma outra. Os números, em contrapartida, têm um alcance inter-peças, cobrindo todas as peças de uma mesma suíte: o "1" de P5 será o mesmo para P6, P7 ou P8. A letra "i", utilizada a seguir, indica "imitação".

Desconsideremos o TI (toque inicial) e o TF (toque final). A macro-forma restante – A-TC-A-TC-BA-TC-BA-TC – é perfeitamente simétrica, com o dobramento imediato primeiramente do encadeamento "A-TC", e em seguida de "BA-TC". O equilíbrio é quebrado por um único detalhe, que sublinhamos abaixo. Em "A" do primeiro segmento "B-A", lê-se "a a e a a b a c a", ao contrário da sua retomada, onde se lê "a a e a c b a c a".

Na peça nº6, as duas primeiras ocorrências da parte identificada por "TC" se encarregam de adicionar um 1 em introdução ao tema:

P6

T	-	A	-	TC		-	
I		a 1 a'		<u>1</u> 3 1 1 3 1 1 i i i 1 1	a 1 a'		<u>1</u> 3 1 1 3 1 1 i i i 1 1
		b		2 1	b		1 2 1

B		A	-	TC		-	B		A	-	TC		-	T
c c' d		a 1 a'		3 1 1 3 1 1 i i i 1 1	c c' d		a 1 a'		3 1 1 3 1 1 i i i 1 1	F				
d'		b		2 1	d'		b		2 1					

Na sétima e oitava peça da suíte *kawoká patokuwá*, para encerrarmos por aqui os exemplos wauja, assistiremos a transformações do mesmo tipo tanto no âmbito interno a uma peça, quanto entre peças diferentes. Os "TC" de P7 e P8 são assim modificados através da repetição ou da supressão de determinadas células. O segundo "B" de P7 é prolongado pela retomada do fragmento inicial "b a 1" que substitui o simples "b" original. O segundo "A" de P8 retoma o fragmento "a 1" enquanto o terceiro "A" suprime o "1" final em relação à sua primeira formulação. Além disso, P8 exclui a repetição da parte "BA", que era até ali sistemática.

P7

T	-	A	-	TC		-		-	A	-	TC		-	
I		a 1 a		3 1 1 3 1 1 <u>i i i 1 1 1</u> 1	a 1 a		3 1 1 3 1 1 <u>i i i 1 1 1</u>							
		1		1 2 1			1							

B		A	-	TC		-	B		A	-	TC		-	T
b a 1 <u>b</u>		a 1 a		3 1 1 3 1 1 <u>i i 1 i 1</u>	b a 1 <u>b a 1</u>		a 1 a		3 1 1 3 1 1 <u>i i</u>	F				
b'		1		1 2 1	b'		1		<u>i i</u>					

T	-	A	-	TC		-	A	-	TC	-	-
I		a 1 a'	3 1 1 3 1 1	<u>i i 1 1 1 1 1</u>			a 1 <u>a 1</u> a'	3 1 1 3 1 1	<u>i i 1 i 1 1</u>		
		1	1 2 1				1		1 2 1		
B			A	-	TC		-	TC		-	T
b a 1 b a 1 b' a 1 b' a 1			a 1	3 1 1 3 1 1	<u>i i 1 i</u>			3 1 1 3 1 1	<u>i i 1 i</u>		F
a 1			a'		<u>1 1 i</u>				<u>1 1 i</u>		

Alargando o círculo

A proximidade estrutural entre formas expressivas (máscaras e músicas instrumentais) tributárias de um mesmo circuito cosmológico/cultural (os seres *apapaataiwauja*) convidaria assim de forma explícita a um estudo complementar. Na verdade, acreditamos na pertinência da ampliação da nossa escala de observação a um nível ainda mais global, tendo em vista a disseminação de casos coerentes ao modelo proposto, dos quais teríamos desde um primeiro momento vários exemplos dispersos em diferentes sub-regiões: “(...) flute duets played in the final stage of the [Pudáli, Venezuela] ceremony are highly improvisatory pieces in which *a single theme is subtly altered to make dozens of shorter and longer variants with slightly different melodies* (...)” (Hill & Chaumeil 2011: 30, nós sublinhamos).

Os cantos gritados *akia*, caros aos homens e meninos *kisêdjê/suyá* (Mato Grosso), seriam marcados por uma articulação polimusical, onde peças próprias a cada cantor se apresentam muitas vezes simultaneamente. Apesar da individualidade marcada de cada voz, cujo ideal seria o de sobressair meio às outras através de uma amplitude e altura de entoação extremas, a cena resultante mostra uma massa de cantos muito homogêneos de um ponto de vista formal, temático, do registro e do timbre. Cada *akia* se guia por uma estrutura formal detalhada comum, onde número de sessões, perfil melódico, processo de desvendamento progressivo da temática verbal, ou os refrões não-lexicais reiterados são fortemente predeterminados (Seeger 1977, 2004, entre outros). Além disso, sequências de cantos integrando um mesmo momento ceremonial, ou integrando o repertório efêmero de um dado indivíduo podem mostrar semelhanças que vão além das prescrições de primeiro plano, passando por uma grande familiaridade entre os sujeitos musicalmente personificados (ver por exemplo Seeger 2004: 41-42), ou entre os traços melódicos mais finos (como sugerem determinadas passagens do vídeo “Amtô, a festa do rato” (Yaiku et al, 2011)).

A partir da descrição de um ritual arara (Pará) de retorno de uma expedição de caça, Estival (1991) evidencia dois procedimentos diferentes ordenando o desenvolvimento de músicas instrumentais que marcam cada uma um momento particular do ritual.

As peças das clarinetas *tagat tagat* seriam realizadas a partir de fórmulas em si invariáveis mas cujo ordenamento geral, de uma peça à outra, pode ser transformado. O exemplo seguinte é uma leitura do quadro mais detalhado proposto por Estival (1991: 141) como esquema da estrutura de sete peças dessa música instrumental. As letras "A", "B", "C" e "T" correspondem a fórmulas musicais fixas, "T" equivalendo a "Término". Cada "A", "B" e "C" passa por um número variável de repetições localizadas antes de dar lugar à letra/fórmula seguinte.

Peças 1 e 2	A B C T (2x)
Peça 3	B C A B C T
Peças 4 e 5	A B C A B C T (2x)
Peças 6 e 7	A B C T (2x)



Estrutura das peças de clarineta *tagat tagat* arara – quadro reelaborado a partir de Estival 1991: 141

As flautas de pan *erewepipo* tocadas no mesmo evento realizam inversamente uma sequência invariável de fórmulas "A A B B A A B B..." (*idem*: 144). Cada fórmula pode em contrapartida compreender "variações simples", ou "realizações diferentes da fórmula que não ultrapassem todavia seu âmbito periódico" (*idem*: *ibidem*).

Em suma, ambos os casos representariam soluções sintáticas que visam transformar um determinado material a partir de mecanismos que garantem um índice elevado de redundância. No caso das clarinetas, se a ordem dos elementos constitutivos é variada, isto se dá justamente para que o conteúdo permaneça fixo; no caso das flautas de pan, se o conteúdo é variado, mantém-se uma ordem regular das mais patentes - "A A B B A A B B...".

Beaudet, em referência às Guianas, caracteriza a repetição como um valor disseminado através de diferentes atividades estéticas e diferentes grupos ameríndios: "A repetição é um dos princípios fundamentais comuns a todas as formas estéticas wayápi e em particular à música. Da mesma forma, ela é encontrada na totalidade das músicas guiano-amazônicas" (Beaudet 1997: 114).

A partir de uma análise delicada das músicas orquestrais *tule*, assim como do comentário de outras formas musicais wayápi, o autor revela no entanto linhas variacionais paralelas à reiteração⁸. O valor

8. Tratando das grandes danças wayápi, o autor fala de uma homocinestesia e homorritmia dos dançarinos que é no entanto realizada através de uma sensível descoordenação. Com uma microdinâmica aleatória, imprevisível, poderíamos todavia continuar falando da articulação de individualidades meio a um corpo (de dança) coletivo, a um uníssono (motor) global: "os dançarinos, embora sincrônico, não o são exatamente; alguns batem o pé direito com um pouco mais de intensidade, outros com um pouco mais de atraso, outros, ainda, param uma fração de segundo (...). (...) esta inexatidão é considerada, no senso comum wayápi, como 'natural'. A exatidão e a perfeição são inconcebíveis" (Beaudet 2013: 162-163).

atribuído à repetição e à duração estendida dos eventos seria assim atravessado por operações de variação que, a diferentes graus, concernem todo um conjunto de músicas.

“‘Sucuri’, ‘peixes’, ‘besouro’... cada conjunto de peças pode se definir como uma suíte graças à presença desse motivo comum, a assinatura temática da suíte, que encontramos em todas as peças de um mesmo conjunto. No entanto, de uma peça a outra, esse motivo não é rigorosamente idêntico a ele mesmo, sofrendo um certo número de variações. Na verdade são microvariações (presença ou ausência de apogiatura, nota picada ou não...) (...) cuja natureza não é a mesma que a das verdadeiras mudanças melódicas do ou dos outros motivos da peça” (*idem*: 118).

Além do repertório das orquestras de clarineta/*tule*, as microvariações constituiriam ainda um procedimento ativo, em escalas variáveis, a outras modalidades musicais wayápi. Os solos de flauta comportariam o número mais modesto de retomadas de um tema e o mais generoso em suas modificações, através da remontagem dos segmentos do tema e de improvisações melódicas. As suítes orquestrais *tule* apresentariam taxas de repetitividade mais acentuadas e inversamente proporcionais à variabilidade, hiato tanto mais marcado quando se trata de suítes mais antigas. Os cantos (com exceção dos cantos de guerra), apresentariam finalmente uma qualidade repetitiva das mais estritas.

Seria interessante notar o exemplo do conteúdo verbal de um canto wayápi apresentado alhures (Beaudet 2010), onde o sentido veiculado de forma estritamente repetitiva é no entanto construído internamente a partir de uma estrutura paralelística, onde a repetição é marcada por variações tão sutis quanto constantes. Trata-se do “canto do jaguarundi e do papa-mel”, realizados durante a dança wayápi “yawalunã / jaguarundi”. O texto é composto por treze estrofes, das quais nós reproduzimos a seguir as duas primeiras. Durante uma dança, cada estrofe é repetida um número indefinido de vezes antes de se passar à estrofe seguinte. Dentro dos limites internos a cada uma delas, entretanto, assistimos a um jogo de ligeiras transformações, onde os versos são dispostos segundo uma estrutura recorrente que poderíamos esquematizar como “a a’ a a’ a” a’’’. Um número restrito de partículas é aqui repetido e sucessivamente recombinação para dar forma às quatro versões (a, a’, a’’, a’’’) semanticamente redundantes. (Por uma mera questão de praticidade, não citamos aqui a versão original em wayápi.)

1.	2.
De onde então vem você, jaguarundi? [a]	Eles se reúnem – os jaguarundis [a]
Ê é jaguarundi [a']	ele se reúnem os jaguarundis [a']
De onde então vem você, jaguarundi? [a]	ele se reúnem – os jaguarundis [a]
Ê é jaguarundi [a']	ele se reúnem os jaguarundis [a']
ê ê, de onde você vem, jaguarundi? [a"]	aqui e ali se reúnem os jaguarundis [a"]]
Ê ê, jaguarundis martas jaguarundis [a"]]	Ê é jaguarundi eles se reúnem os jaguarundis [a"]]

Duas primeiras estrofes de yawalunã / canto do jaguarundi e do papa-mel (Beaudet 2010: 52)

O paralelismo verbal nas produções literárias amazônicas ocuparia justamente um subcampo importante na expressão das formas de intensividade estética que tentamos acompanhar. Através de um estudo dos recursos gramaticais postos a serviço do paralelismo na arte verbal dos alto-xinguanos Kuikuro, Franchetto apresenta uma disposição cultural que ultrapassa o domínio literário e que se caracteriza pela criação permanente de duplos que nunca são idênticos, um “princípio primordial de variação na invariância, da repetição que gera o outro do mesmo” (2003: 215). Esse princípio é formulado pela noção autóctone de “*otohongo* – o mesmo-outro ou o outro-mesmo”, que se opõe a “*ekugu* – verdadeiro”, de um lado, e de “*telo* – o outro diferente”, de outro (*idem*: 247).

A narração verdadeira / *akinhá ekugu* das “hiper-mulheres” serve de objeto à análise do desenvolvimento de arquiteturas paralelísticas tanto em uma escala localizada, interna a cada enunciado ou entre diferentes enunciados internos a um mesmo bloco (micro-paralelismo), quanto em uma escala superior, entre blocos diferentes (macro-paralelismo). “A repetição contínua dos enunciados”, que “causa tédio para o auditório estrangeiro com sua aparente e inútil redundância, ao ponto de ser condenada à eliminação quando a narração é transformada em texto de ‘literatura escrita’” é no entanto a que “com suas modulações formais, (...) fomenta o julgamento estético Kuikuro” (Franchetto 2003: 213).

Em torno do paralelismo verbal, mais exatamente com referência a textos xamânicos ameríndios, Cesarino chama “intensidade” o terceiro termo produzido pela relação entre duas versões repetidas de forma ligeiramente deslocada. Ele toma assim emprestado à linguagem visual ou sonora a ideia de “estereoscopia” ou de relevo/espacialização na imagem/som (2006: 123), utilizado na compreensão de textos com um forte uso de duplos paralelísticos. O autor chega por essa via à mesma ideia de “intensidade” à qual recorremos aqui na caracterização de discursos que se desenvolvem a partir de ligeiros desvios num contexto impregnado de redundância.

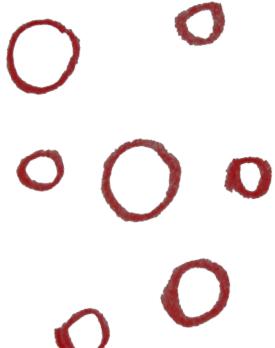
Se considerarmos os trabalhos de Werlang (2001, 2006, 2008) acerca dos cantos-mitos *saiti* marubo; os de Cesarino (2008, 2011, 2013) acerca das poéticas literárias dos mesmos cantos-mitos *saiti*, além dos cantos dos espíritos *iniki* e dos

cantos terapêuticos *shōki* do mesmo grupo (2008, 2011); os de Déléage (2009, 2010) apresentando letras dos cantos terapêuticos *coshoiti* dos Sharanahua (homólogos aos *shōki* marubo) e dos cantos de aprendizado realizados durante as sessões coletivas de tomada de ayahuasca chamados *rabi*; ou ainda os de Matos (2006) e Guimarães (2002), igualmente em torno do conteúdo verbal desta vez de cantos kaxinawa *huni meka* de tomada de ayahuasca e de cantos de festa e ou de trabalho *katxa*; teríamos, apenas para à família linguística pano ainda amplamente sub-representada, e para uma circunferência restrita ao sudoeste amazônico, um panorama imponente de expressões verbais onde o paralelismo se apresenta como um aspecto determinante. Todo esse vasto quadro de produções por outro lado heteróclitas mostra um ponto estilístico recorrente no que toca à virtuosidade produtiva a partir de um conjunto de matérias-primas invariavelmente reduzido:

"Na música do *huni meka* [Kaxinawa/Huni Kwin], o cantador joga com um conjunto razoavelmente fixo de versos, combinando indefinidamente e com grande liberdade sequências inteiras do canto, alternando versos e repetindo-os ao sabor da sua – ou de alheia – inspiração" (Guimarães 2002: 214).

Lagrou, por sua vez, se serve da oposição entre *studium* e *punctum* para caracterizar o que seria uma noção kaxinawa muito próxima a essa, materializada no entanto por uma produção pictográfica, notadamente a da tecelagem e da pintura corporal. Ela associa ainda a diferença sistematicamente presente num contexto repetitivo a valores sociais ligados à autarquia interpessoal:

"O estilo gráfico kaxinawa pode ser visto como a visualização do valor social da autonomia pessoal que se manifesta em sutis detalhes idiossincráticos, escondidos no padrão global de simetria e igualdade. O efeito *studium-punctum* descrito por Roland Barthes (1980) ilumina bem este estilo gráfico.



O *studium*, ou o discurso dominante, seria neste caso a repetição de elementos iguais num ritmo simétrico e o alto valor dado à execução delicada de finas linhas paralelas. (...)

(...) O *punctum* é a dissonância próxima do detalhe invisível, a surpresa necessária para a dinâmica visual, aquilo que dá vitalidade estética ao todo, que se manifesta como uma pequena diferença no padrão repetitivo, um ponto assimétrico no interior de uma simetria. É necessário existir uma certa homogeneidade nos elementos visuais para que a pequena diferença seja capaz de tocar nossos olhos. A arte kaxinawa explora elegantemente o entrelaçamento do *studium* e do *punctum*. Desta forma, para um pano tecido ou para uma face pintada, a primeira impressão será a de uma superfície coberta por um padrão geométrico através da infinita repetição de unidades iguais. Um olhar mais acurado perceberá que um losango do padrão colmeia tem um ângulo a mais que os outros. Este é o *punctum* e sua ocorrência na arte kaxinawa é sistemática. Outro exemplo deste fenômeno encontra-se nos

colares. Se um colar de contas, por exemplo, é composto pela alternância de seis contas vermelhas e seis azuis, em algum lugar no meio do colar se encontrará uma conta branca perturbando, propositalmente, a perfeita simetria e repetição do padrão" (Lagrou 2007: 146-148).

Em diálogo com trabalho mais extenso (1998, 2007), Lagrou 2002 desenvolve uma caracterização fecunda da ideia de "diferença" entre os Kaxinawa, pano de fundo para a emergência de inúmeros desdobramentos. Seria difícil resumir em poucas linhas o argumento denso envolvendo identidade e alteridade, dualidade e assimetria a partir da arte gráfica. A "diferença" seria ali, entre outras coisas, constitutiva do eu, gradual e reversível, posicional e não exclusivista ou essencialista. Aproximamo-nos assim de um desenvolvimento inspirador em relação às duplicações nunca idênticas (retomando por sua vez pistas propostas por Lévi-Strauss em torno da gemelidade ameríndia):

"No pensamento ameríndio, a idéia de duplo implica, portanto, diferença. Duplicidade na singularidade é possível, o que não é possível é a igualdade duplicada. A idéia é a criação de seres de uma mesma classe, o que quer dizer dotados de similaridade suficiente para garantir o entendimento entre eles, sem que constituam clones ou réplicas. [...] A simetria na arte [kaxinawa] é retificada por um pequeno detalhe assimétrico que expressa a idéia de identidade distinta. É o detalhe, a dissonância, que dá vida ao trabalho artístico, assim como à vida em si mesma." (2002: 37 e, com ínfimas diferenças, 2013: 81)

Mais tarde (2011, 2013), a autora retoma um número de aspectos da produção gráfica kaxinawa articulando-os em torno do motivo central da "transformação" e do papel das imagens como "técnicas que permitem ao expectador mudar de ponto de vista" (2013: 68). Ela expande ao mesmo tempo o alcance etnográfico, comparando orientações semelhantes entre vários outros casos amazônicos de "sistemas complexos de desenhos". As "pequenas variações" aparecem agora não só como uma estrutura aberta horizontal, em perpétuo desequilíbrio, mas organicamente ligadas à extensão invisível de um fluxo, à quimera abstrata:

"Quando o *punctum*, o detalhe assimétrico, se torna demasiadamente visível, passa a ser o ponto de partida para a produção de um novo motivo dentro do mesmo tecido (...). Um motivo gera outro, e nenhuma destas imagens é imagem de outra coisa a não ser deste movimento intraimagético. Este último princípio formal das pequenas variações que podem resultar em novos motivos se encontra nos grafismos kaxinawa, wauja, waiápi e sharanaua. Neste sentido, vemos que o *punctum* constitui uma tecnologia da transformação interna à estrutura da imagem. (Lagrou 2013: 87)

A imagem quimérica [Severi 2007] consiste em uma parte visível e outra invisível. A parte visível da imagem precisa ser completada ativamente pelo olhar, que faz surgir uma imagem mental que completa a imagem vista. O que nos interessa aqui é a relação entre uma ontologia específica, que coloca a transformação no centro de suas preocupações, e um estilo gráfico, que joga constantemente com a tensão entre o que é mostrado e



o que não o é (...). O caráter quimérico dos grafismos indígenas remete, deste modo, tanto ao movimento transformativo entre corpos quanto ao caráter composto dos seres." (2011: 769)



Ainda que focada a produções gráficas, Lagrou lança assim bases para uma proposta comparativa inspiradora. Como deixa clara a abordagem da autora, o aspecto comum a todos estes exemplos – o uso dos menores intervalos como diferenciação entre os objetos – está longe de representar uma curiosidade isolada dentro de cada sistema. De forma mais ou menos patente, cada ilustração mostra, ao contrário, através deste predicado, um elemento saliente em relação direta com uma série extensa de outros aspectos constitutivos, compondo sistemas cuja coerência ultrapassa uma ideia simples de variações discursivas em contextos de forte teor reiterativo, por mais reais que elas sejam.

O caso dos cantos *kōmāyxop* realizados entre os Tikmū'ün/Maxakali (Minas Gerais), que pudemos analisar mais detidamente no âmbito de um trabalho anterior (Rosse 2013, 2015), seria um exemplo expressivo nesse sentido. O emprego sistemático de microvariações está aqui ligado a uma qualidade da experiência ritual, onde humanos ordinários estabelecem uma operação xamânica coletiva, se reunindo no pátio da aldeia a uma miríade de convidados extraordinários materializados pelo próprio canto.

Séries de transformações infinitesimais se sobrepõem em diversos planos: melódico, fonético, semântico, ou ainda através de qualidades plásticas das imagens evocadas indiretamente pelas palavras cantadas. Porções extensas do repertório são assim guiadas por processos de diferenciação material mínima, sobretudo numa escala localizada, mas cujo alcance virtual desenha, a médio e a longo alcance, uma circunferência muito mais abrangente.

O repertório musical encerraria dessa forma um conhecimento artístico e sociocosmológico aprofundado, repleto de erudição, mas que é ao mesmo tempo avesso a tipos de enunciados objetivistas ou definitivos, tendo em vista que novas variações virão continuamente substituir uma precedente, que novas polarizações virão sistematicamente ressignificar polarizações anteriores, localizadas e variáveis (no sentido de Boulez, cf. Tugny 2015). Esse aspecto pregnante devolve aos cantos *kōmāyxop* tikmū'ün uma marca de subjetividade ou de agência cara à própria posição de materialização dos espíritos, vivos, que os cantos ocupam (para a agência de objetos sonoros, *idem, ibidem*).

Considerando mecanismos de empilhamento dos cantos do morcego-espírito/*xūnīm*, ou dinâmicas composicionais mais localizadas no repertório do gavião-espírito/*mōgmōka*, realizados igualmente entre os Tikmū'ün, Tugny delineia as ideias de "intensidade" e "vicinalidade", amplamente familiares aos traços gerais

que acabamos de levantar. As articulações do discurso são constantemente guiadas por singularidades que criam aberturas em novas direções:

“(...) não existe apenas um critério que faz com que um canto se transforme em outro. (...) Muitas vezes, algo que possa parecer um detalhe ou um acidente da performance se torna uma estrutura de grande pregnânci, podendo desviar o caminho do canto para outras zonas de vicinalidade. (...) Os operadores musicais e imagéticos que marcam a distinção e a transformação entre esses cantos parecem, eles também, elementos disjuntivos mí nimos. Não é portanto possível falar de elementos unificadores, que garantam a homogeneidade da forma musical, a identificação de determinados motivos, caso tomemos esses cantos como um conjunto; e menos ainda de elementos contrastantes, que demarquem claramente as sessões, os contornos, as rupturas da forma. Ao contrário. Cada canto é pura passagem, movimento ínfimo e constante para o próximo” (2011: 206-207).

Este breve apanhado bibliográfico pretende assinalar uma problemática que, já tratada direta ou indiretamente por vários trabalhos, em perspectiva localizada ou comparativa a partir de um mesmo universo enunciativo, guardaria um potencial analítico e transversal interessante. A título das transformações progressivas através dos mitos numa escala pan-americana, que representam a matéria essencial das Mitológicas de Lévi-Strauss; a título do “cromatismo” ou dos “pequenos intervalos” a partir dos quais o pensamento ameríndio operaria a diferença dentro dessa mitologia (Gonçalves 2007, 2011); comparações entre ideias de microvariação disseminadas de forma regular nas terras baixas indígenas da América do Sul representariam uma porta de entrada possível a importantes questões etnológicas e antropológicas, a serem tratadas sob uma perspectiva propriamente estética.

Fechando o círculo – de volta ao Alto Xingu

Para citar um último exemplo, explícito em relação à articulação estética expandida, ou mais do que estética, de um fenômeno microvariacional, poderíamos retornar ao universo alto-xinguano com o qual abrimos nosso exercício comparativo. A homogeneidade cultural, central para essa socialidade pluriétnica e plurilingüística, traz consigo pequenos movimentos diferenciais, desenhados por versões locais de um mesmo *corpus* compartilhado. Nas palavras de Fausto, Franchetto e Montagnani, que dispensam glosas suplementares:

“ainda que esse complexo [alto-xinguano] tenha sido muitas vezes apresentado como homogêneo, existem nuances internas significativas que se implantam a partir de uma base identitária comum. Além da língua, a unicidade de cada ‘povo’ é marcada por variações mí nimas, mas suficientemente distintivas no seio de uma mesma tradição. Se as formas musicais e discursivas parecem quase idênticas, as microvariações são, aos olhos e aos ouvidos dos nativos, suficientemente salientes para indexar verdadeiras diferenças. E essas diferenças são importantes para marcar a autonomia política de cada ‘povo’ no interior do sistema.

Dois gêneros verbais por nós analisados são particularmente importantes para preencher tal função: o primeiro é o do discurso do chefe, o segundo é o dos cantos rituais apresentados durante as festas intertribais. Variações lexicais, diferenças de estilo vocal e de marcação rítmica distinguem cada 'povo' e sua tradição. A *perda desse corpus implica assim não somente a impossibilidade de produzir a vida ritual, mas ainda a de marcar a autonomia e a distintividade dentro do complexo pluriétnico*" (2011: 65-66, nós sublinhamos).

Referências

- BARCELOS NETO, Aristóteles. 2008. *Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp, Fapesp.
- BEAUDET, Jean-Michel. 1997. *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayápi*. Paris: Société d'ethnologie, Collection "Hommes et musiques" de la Société française d'ethnomusicologie.
- _____ 2013 [2011]. "O laço: sobre uma dança wayápi do Alto Oiapoque". In: GUILHON, Giselle (org.), *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Editora Insular. pp. 155-170.
- BEAUDET, Jean-Michel (com a participação de Jacky PAWE). 2010. *Nous danserons jusqu'à l'aube : essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*. Paris: Éditions du CTHS.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. 2006. "De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios". *Mana*, 12: 105-134.
- _____ 2008. *ONISKA: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. Tese, Museu Nacional - UFRJ.
- _____ 2011. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer (org., trad., apresentação); MARUBO, Antonio Brasil; MARUBO, Paulino Joaquim; MARUBO, Lauro Brasil; MARUBO, Robson Dionísio Doles; MARUBO, Armando Mariano (cantores). 2013. *Quando a Terra deixou de falar: Cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 34.
- DÉLÉAGE, Pierre. 2009. *Le chant de l'anaconda. L'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua (Amazonie occidentale)*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- _____ 2010. "Mythe et chant rituel chez les Sharanahua". *Ateliers du LESC* [Online], 34. URL: <http://ateliers.revues.org/8566> ; DOI : 10.4000/ateliers.8566
- DELEUZE, Gilles. 2006. *Diferença e repetição*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Graal.
- ERIKSON, Philippe. 1996. *La Griffe des Aieux : Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*. Paris: Peeters.
- ESTIVAL, Jean-Pierre. 1991. "La musique instrumentale dans un rituel Arara de la saison sèche (Para, Brésil)". *Journal de la Société des Américanistes*, 77: 125-156.
- FRANCHETTO, Bruna. 2003. "L'autre du même : parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro". *Amerindia*, 28 (Langues Caribes): 213-250.
- GUIMARÃES, Daniel Werneck. 2002. *De que se faz um caminho – tradução e leitura de cantos kaxinawá*. Dissertação de mestrado, UFF.
- GONÇALVES, Marco Atônio. 2007. "Do cromático ao diatônico: as Mitológicas e o pensamento ameríndio", in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.22, n.65: 146-149.
- _____ 2010. *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- HILL, Jonathan David & Jean-Pierre CHAUMEIL. 2011. "Overture". In: HILL, Jonathan David & Jean-Pierre CHAUMEIL (orgs.), *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press. pp. 1-46.
- LAGROU, Els. 1998. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. São Paulo: USP. Tese.
- _____ 2002. "O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?", in *Mana – Estudos de Antropologia Social*, v.8, n.1: 29-62.
- _____ 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.

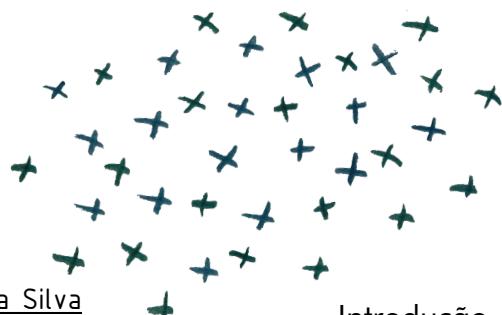
- _____ 2011. "Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?", in *Revista de Antropologia*, v.54, n.2: 747-780.
- _____ 2013. "Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista", in LAGROU, Els & Carlo SEVERI (orgs.), *Quimeras em diálogo – grafismo e figuração na arte indígena*: 67-110. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- LAGROU, Els; LIMA, Ana Gabriela Morim de; DEMARCHI, A.; VINCENT, N.; Verswijver, Gustaaf; Belaunde, Luisa Elvira; Goldman, Marcio (Orgs.). 2016. *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas* (no prelo). Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, v.1.
- LAGROU, Els & Carlo SEVERI (Org.). 2014. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- MATOS, Cláudia Neiva de. 2006. "A tradução de cantos indígenas". In: TUGNY, Rosângela Pereira de & Ruben Caixeta de QUEIROZ (orgs.), *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG. pp. 173-208.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. 2005. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese, PPGAS – UFSC.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1990. *A festa da jaguatinica: uma partitura crítico-interpretativa*. São Paulo: USP. Tese.
- _____ 2007. "Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte". *Maná*, 13(2): 293-316.
- _____ 2013. *A festa da jaguatinica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese, PPGAS – UFSC.
- _____ 2011. "Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas". *TRANS – Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* [Online], 15.
- ROSSE, Eduardo Pires. 2013. *Kōmāyxop : étude d'une fête en Amazonie (Mashakali/tikmū'ün, MG – Brésil)*. Tese, Lesc – Université de Paris-Ouest.
- _____ 2015. "Dinamismo de objetos musicais ameríndios: notas a partir de cantos *yāmīy* entre os maxakali (*tikmū'ün*)". *Per Musi (UFMG)*, n.32.
- SALIVAS, Pierre. 2001. *Musiques jívaro. Une esthétique de l'hétérogène*. Université Paris 8. Tese.
- SEEGER, Anthony. 1977. "Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs?" in Gilberto Velho (org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- _____ 2004 [1987]. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press. Cambridge studies in ethnomusicology.
- TUGNY, Rosângela Pereira de. 2011. *Escuta e poder na estética tikmū'ün*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – Funai.
- _____ 2015. "Agência dos objetos sonoros". *Per Musi (UFMG)*, n.31.
- VIDAL, Lux. (Org.) 2007 [1992]. *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. 2a ed. Barueri: Studio Nobel.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. 2006. "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos". *Cadernos de Campo (USP)*, v. 14/15: 319-338.
- WERLANG, Guilherme. 2001. *Emerging Peoples: Marubo Myth-chants*. Tese, University of St. Andrews.
- _____ 2006. "De corpo e alma". *Revista de antropologia (USP)*, v.49 n.1: 165-201.
- _____ 2008. "Musicalidade marubo, musicologia amazônica: tempo histórico e temporalidade mítica". *Revista USP*, 77: 34-65.

Videografia

Yaiku, Kambrinti, Kamikia, Kokoyamāratxi & Winti. 2011. *Amtô, a festa do rato*. Vídeo digital. Cor. 34 min. Vídeo nas Aldeias, Associação Indígena Kīsēdjê.

Recebido para publicação em 06 de maio de 2016

Aprovado para publicação em 15 de setembro de 2016



O cinema menor de Divino Tserewahú¹

Fernanda Oliveira Silva

Mestre em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Docente de Licenciatura em Ciências Biológicas na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) / Campus Alta Floresta. Coordenadora Pedagógica da E. E. Indígena Mayrowi Apiaká.

ferd_oli@hotmail.com

Resumo

No artigo discuto o cinema de Divino Tserewahú, cineasta Xavante, a partir do conceito de cinema menor. O menor refere-se a um termo emprestado dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari que utilizam a expressão "literatura menor" ao analisarem a obra do escritor Franz Kafka. Menor, não por ser inferior, mas por ser feito por uma minoria na linguagem de uma maioria. Neste sentido, este cineasta indígena realiza um cinema com suas particularidades no seio de uma cinematografia dita estabelecida e que se apresenta como a expressão de um coletivo, o povo Xavante, que transformados em imagem, também representam aquilo que Divino denomina a "Cultura Xavante".

Palavras-chave: Cinema indígena; Cinema menor; Divino Tserewahú.

Abstract

The article discusses Divino Tserewahú cinema, Xavante filmmaker, from a minor cinema concept. Minor refers to a borrowed term from philosopher's Gilles Deleuze and Felix Guattari that uses "minor literature" expression to analyse Franz Kafka work. Minor, not as inferior, but done by a minority in a majority language. In this regard, this indigenous film-maker performs a cinema with its particularities within a so-called established cinematography and that presents itself as a collective expression, as Xavante people, which when transformed into a image, also represents what Divino called as "Xavante Culture".

Keywords: Divino Tserewahú; Indigenous cinema; Minor cinema.

Introdução

O termo Oi'ó refere-se à raiz de uma planta com folhas semelhantes à da bananeira que cresce em algumas áreas de brejos no cerrado. No dia anterior, as raízes Oi'ó são coletadas e preparadas pelos pais daqueles que estarão participando dos rituais (DELGADO, 2008, p.93).

Ouvem-se várias vozes masculinas de incentivo, ouviçadas pelo combate de dois meninos, possivelmente com idade entre 10 e 14 anos, que lutam com instrumentos, semelhantes a um taco, porém, feito de raízes. Eles se batem repetidas vezes, de maneira muito forte, na altura dos ombros e braços, enquanto se movimentam numa espécie de círculo. Suas expressões faciais são de dor. Seus corpos estão ornamentados de modo semelhante entre si, mas, com pinturas distintas; ambos estão usando apenas calção e têm o tronco nu. Um deles usa calção vermelho, tem o rosto e o corpo pintados de vermelho (urucum) até a altura das coxas e decorados com detalhes em preto (jenipapo). Há também uma forma retangular representada no peito e uma faixa na parte externa de cada braço e nas canelas. As faixas, abaixo de cada joelho, são pretas e vão até os pés.

O outro menino segue o mesmo padrão, no entanto, sua pintura é preta com uma forma retangular na barriga e uma faixa no meio das costas em vermelho. A faixa abaixo dos joelhos também é preta. Seus cabelos estão presos, em um rabo-de-cavalo, com um amarrador feito com fibra de buriti². Ambos estão com as franjas pintadas de urucum. Também usam pulseiras e tornozelais de fibra de buriti, uma espécie de cinto na cintura, também produzida com as fibras, além de uma gravata do mesmo material, amarrada ao pescoço.

1. Este artigo é parte da pesquisa realizada na dissertação: O Cinema Indigenizado de Divino Tserewahú, apresentada pela autora ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unifesp campus Guarulhos, em 2013.

2. Durante os eventos: "Ameríndias" e "Todo dia é dia de índio II" realizado em 2012 na Unesp/Araraquara e na Unifesp/Guarulhos, Natal Anhão informou que tais fibras são oriundas da palmeira Buriti. Delgado (2008) descreve esses adereços de pulso e tornozelo (*wedenhorô*) como detentores de propriedades mágicas para evitar a dor. No texto, usa-se a expressão "fibra de buriti".

Em suas têmperas há linhas verticais desenhadas, identificadoras do clã a que pertencem, sempre na cor oposta à pintura do corpo. O plano médio apresenta os meninos no centro e ao redor enxergamos homens adultos, mulheres e crianças assistindo e estimulando a luta. Ao fundo, vemos casas em formato semicircular, feitas de alvenaria e telhado de palha. Dois homens auxiliam os meninos na luta, entregando um novo instrumento quando um deles se quebra, notadamente pelo efeito da força exercida pelo menino que está de preto.

Na sequência, o menino de vermelho sai frustrado da arena de batalha, enquanto algumas vozes e risadas parecem ironizar o perdedor e comemorar a vitória do menino de preto. Nesse momento os caracteres no vídeo apresentam "Aldeia Xavante de Sangradouro, Mato Grosso". Em seguida, outro plano mostra Divino Tserewahú conversando com um homem, ambos de calça jeans e sem camisa; o homem tece explicações sobre a luta dos meninos. Estão sentados em um telhado de palha de alguma casa e há um cinegrafista, também indígena, com uma camiseta salmão, boné e calça marrom, que aparece de costas na imagem, pois é ele quem está filmando a explicação a que assistimos; percebemos, então, que há duas câmeras sendo utilizadas na filmagem. No primeiro plano, a conversa entre Divino e o homem continua com a seguinte explicação:

Quando nasce um menino o avô fica feliz, ele prepara raízes para banhar o menino e fazer dele um bom lutador. Se isso acontecer, ele conta para os pais e tios que vão testar o menino no Oi'ó, a luta com raízes. Se ele for bom mesmo, o avô vai continuar banhando ele sem que os outros saibam (56'')



Imagens: Sequência inicial de *Wapté Mn̄hōnō: a iniciação do jovem Xavante* (56', 1999)

No plano seguinte, em câmera lenta, aparece outra luta do *Oí'ó*. Neste combate, um menino de vermelho conquista a vitória e sua expressão facial é de alegria. O perdedor sai de cena demonstrando estar sentindo muita dor. Esta é a sequência inicial (2'46'') de *Wapté Mnhónō: a iniciação do jovem Xavante* (56', 1999), segundo filme de Divino Tserewahú Tsereptse, o cineasta Xavante que motivou a escrita deste artigo.

O Cineasta Indígena

Divino é um cineasta bastante conhecido nos circuitos de cinema etnográfico e indígena. É notável a posição que ele e suas produções vêm ocupando nesse cenário dentro e fora do Brasil. Além disso, tem o maior número de filmes premiados e o maior número de filmes como diretor durante seu tempo de trabalho na Organização não Governamental Vídeo nas Aldeias (VNA), iniciado em 1996. Tal posição também o coloca como um dos indígenas mais experientes formados pelo VNA, tornando-se uma figura exemplar nas palavras do coordenador do VNA: "um caso bem-sucedido das experiências do projeto", como afirma Carelli³ em entrevista a Claudia Pereira Gonçalves, em 2012.

Divino, além de cineasta, é um Xavante, morador da aldeia de Sangradouro, no Mato Grosso. Sua história com as imagens tem início em 1988, momento em que os Xavante de Sangradouro, mediados por Lucas Ruri'ó, convidam o VNA para filmar um dos seus mais importantes rituais de iniciação masculina ao mundo espiritual – o *Wai'á*⁴. Carelli conta que a preocupação de Lucas era o esquecimento de detalhes do ritual, pois a maioria dos anciãos que ia dirigir o ceremonial daquele ano, possivelmente, não viveria até o próximo, o que poderia comprometer sua continuação. Muitos deles realmente não viveram até o *Wai'a* seguinte; por isso, registrar o ritual naquele momento foi uma necessidade, porque "assegurou a perpetuação da memória" (ARAÚJO, 2011, p.54).

A partir desse contato, o VNA inicia os primeiros trabalhos com os Xavante, na primeira fase do projeto⁵. Posteriormente, passa a ministrar oficinas e formar realizadores; no caso dos Xavante, além de Divino, Caimi Waiassé e Jorge Protodi⁶.

Divino começa a filmar aos 16 anos com seu irmão Jeremias que, no começo dos trabalhos realizados com o VNA, em Sangradouro, foi

3. Vincent Carelli, indigenista e documentarista que, em 1987, com a antropóloga e também sua esposa Virginia Valadão, iniciou o Vídeo nas Aldeias, um projeto a serviço de projetos políticos e culturais dos índios.

4. O filme resultante é: "Waiá, O Segredo dos Homens" (1988), dirigido por Virgínia Valadão.

5. O VNA foi criado em 1986 vinculado ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI). Até 1996 desenvolvem um trabalho de intercâmbio de imagens entre diferentes povos indígenas, tendo o vídeo como instrumento de luta política. Em 1997 é realizada a 1.ª formação de realizadores indígenas no Parque Indígena do Xingu. Assim, o foco do VNA se volta para a formação de realizadores indígenas e para a produção de filmes resultantes dessas oficinas. No ano 2000, desvincula-se do CTI e torna-se uma Organização não Governamental.

6. Caimi Waiassé e Jorge Protodi são da Terra Indígena Pimentel Barbosa. Caimi, que é professor na aldeia Etenhiritipá, continuou os trabalhos com audiovisual com outras instituições, tendo realizado com Jorge o filme *Darini, Iniciação Espiritual Xavante* (2005). Ambos estão envolvidos em projetos via Ponto de Cultura Apowé. Mais informações em: <<http://lab.i21.org.br>>

o cinegrafista escolhido. Quando Jeremias assumiu um cargo na Funai local, ele passou a função para Divino.

Teve um dia que o Jeremias pegou a câmera e me disse: 'vou te ensinar'. E depois ele me disse: 'agora você vai assistir ao que gravou'. Quando foi à noite, ele tirou a fita da câmera e botou no vídeo. 'Você vai ver o que você gravou hoje. Aí você vai se assustar, mas não fique assustado, não'. Eu fiquei impressionado. Como a câmera grava? Como a câmera vai tirar o corpo da gente, a imagem da gente? Primeiro eu fiquei tímido com a câmera e tinha medo da comunidade, porque eu era muito novo. Só gravava de longe, de costas. E eu pensava que queria ser "filmador", a minha ideia era sempre essa. Então, meu irmão não aguentou mais trabalhar com a câmera e deixou na minha mão (Divino *apud* ARAÚJO, 2011, p.54).

Apesar de continuar filmando nos anos seguintes, só em 1997 foi que ele finalizou seu primeiro filme e passou a integrar o grupo de realizadores indígenas que na época estava sendo formado pelo projeto. Divino contou em entrevista (SILVA, 2014) que o VNA foi a sua escola e que lhe proporcionou viagens ao exterior para estudar as técnicas do cinema em diferentes escolas e países, como Havana (Cuba), Madri (Espanha) e Paris (França). Ele demonstra muita gratidão ao VNA. Divino tem 39 anos, é casado, pai de sete filhos e também avô e, assim como muitos jovens Xavante, no período da infância e adolescência, estudou no colégio da missão Salesiana, em Sangradouro. Como relata Gonçalves (2006, p.182-3) em entrevista realizada com o cineasta:

[Divino] Estudou em Cuiabá dos 12 aos 15 anos, e em São Paulo por mais um ano e meio. Voltou de Cuiabá porque estava 'preocupado com a cultura', e [voltou] de São Paulo para 'furar a orelha', a iniciação do jovem Xavante à vida adulta. Neste ritual as noivas são apresentadas aos iniciados. Divino já tinha sua noiva, mesmo sem conhecê-la. Logo após a apresentação, marcaram o seu casamento. Ele resistiu como pôde, pois queria continuar a estudar. Casou-se em 1992 e fixou residência em Sangradouro.

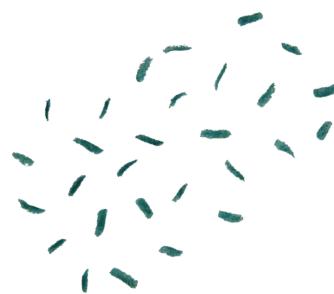
Carelli conta que a entrada de Divino no VNA teve início com a realização da série televisiva *Programa de índio* (1996)⁷. Esta série veiculou quatro episódios, depois transmitidos pela TVE do Rio de Janeiro, e teve a participação de uma equipe de indígenas, que atuaram e colaboraram de várias formas na realização do programa. Em 1997, durante a primeira oficina coletiva de formação de realizadores indígenas no Parque Indígena do Xingu, Divino teve sua primeira experiência de formação em conjunto com outros indígenas (ARAÚJO, 2011). Depois, seus trabalhos continuaram a ser produzidos.

7. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php>>

É uma experiência que foi levada naquele tempo para nós, no Xingu. Lá a gente se conheceu e trocou experiências, foram 35 realizadores indígenas, hoje em dia alguns não estão mais trabalhando com vídeo. Tem alunos formados pelos alunos (da oficina do Xingu) que continuam filmando (Informação verbal).⁸

Atualmente, Divino trabalha no Museu das Culturas Dom Bosco, com sede em Campo Grande e filial na aldeia de Sangradouro. O cineasta ministra aulas de audiovisual para outros indígenas e realiza diversos trabalhos, além de pertencer a um programa de apoio a realizadores indígenas (Proari), que pretende se consolidar como organização⁹. Divino continua desenvolvendo projetos em parceria com o VNA, mas de maneira independente; faz debates sobre seus filmes em eventos/mostras de filmes; também participou de outros filmes como “O mestre e o Divino”, de Tiago Campos Torres, no qual é consultor e entrevistado. E realizou outros trabalhos fílmicos⁹. Até o momento, o VNA lançou sete filmes de Divino, sendo eles:

- 1) *Hepariidub'radá: Obrigado Irmão* (1998);
- 2) *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999);
- 3) *Merunti kupainikon man: Vamos à Luta* (2002);
- 4) *Wai'á rini: O Poder do Sonho* (2001);
- 5) *Daritizé: Aprendiz de curador* (2003);
- 6) *Tsõ'rehipãri: Sangradouro* (2009) e,
- 7) *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* (2009).



8. Depoimento de Divino durante evento (nota nº 02). Carelli diz a Araújo (2011) que 30 indígenas participaram da oficina. Deixo ambas as informações creditando que a variação de número não compromete a informação.

9. Programa vinculado ao Museu das Culturas Dom Bosco com objetivo de apoiar jovens indígenas na produção audiovisual. Mais informações: <<http://www.iteia.org.br/proari>>

10. Divino relatou em evento (nota nº02) que há uma série de filmagens realizadas por ele e que estão armazenadas na sede do VNA e também no museu das culturas Dom Bosco.

Neste artigo, portanto, discuto os filmes de Divino Tserewahú sob a perspectiva do conceito de “cinema menor”, nos termos de Deleuze e Guattari (1977), não por ser inferior, mas por ser feito por uma minoria indígena, usando uma linguagem de uma maioria não indígena – o cinema.

O objetivo é o de demonstrar a existência de práticas significantes específicas, singulares e, neste sentido, agregar novas informações sobre tais práticas, que são próprias à ontologia indígena.

O rito-filme

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço. De modo geral, os filmes indígenas

seguem as técnicas ensinadas por professores não-indígenas (CORRÊA, 2006). E dessas experiências resultaram filmes diversos, com montagens distintas, inclusive de planos-sequência contínuos como o curso de um rio¹¹.

Na estética dos sete filmes de Divino notamos semelhanças que resultam das opções feitas pela equipe do VNA no processo de montagem, sempre com sua participação. A narrativa fílmica tem narrador em voz *over* ou depoimentos. O teor dessas narrativas, em sua maioria, são os ritos. E a escolha pelos ritos provém de decisões tomadas coletivamente na aldeia Sangradouro, influenciadas pelos anciãos¹². Assim, as narrações acontecem pelos depoimentos de homens, mulheres, anciãos e também por jovens e crianças. E, muitas vezes, os comentários parecem ter um caráter pedagógico, ora a partir de explicações de pessoas ora por meio da voz *over* ou comentários de Divino. Sobre dois filmes de Divino, Bernadet (2004) diz:

A fala, mesmo quando dirigida à câmera, nunca é explicativa ou analítica, ela é sobretudo descriptiva. Mesmo em filmes que apresentam rituais, como 'Iniciação do jovem' e 'Poder do sonho', os índios descrevem as práticas e as várias fases das cerimônias, e quando explicam será conforme o seu imaginário. Nestes filmes o discurso antropológico ou etnográfico não tem lugar.

Bernadet afirma que os sujeitos filmados não dão seus depoimentos para a câmera aos moldes de determinados documentários brasileiros que, presos à fala, descartam materiais que contenham gestos e momentos de diálogo não direcionados à câmera. Ao contrário de tais registros audiovisuais, os filmes do VNA privilegiam questões descriptivas.

De fato, há várias descrições nos filmes; no entanto, muitas dessas explicações não estão concatenadas somente "conforme o imaginário Xavante", pois em muitas aparecem conceitos do repertório antropológico, e "cultura" é um deles; este, vastamente repetido nos filmes de Divino.

O conceito de cultura vem sendo utilizado por povos indígenas e tradicionais, a quem o capitalismo coloca em situações cruciais de afirmação e reconhecimento de identidades, além do controle do próprio destino. Esse fenômeno teve início nas décadas de 1970/80, quando também começou o movimento de apropriação de tecnologias pelos povos indígenas. Momento em que os discursos acerca da valorização de suas "próprias culturas" adquirem notoriedade (SAHLINS, 1997).

11. Ver Shomotsi, de Valdete Pinhantã: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>>

12. Cf. entrevista: O filme é um livro, uma memória que nunca acaba (SILVA, 2014).

Carneiro da Cunha (2009) afirma que o termo cultura foi aprendido com os não indígenas, tais como missionários, indigenistas e antropólogos. É interessante notar que tal categoria teria sido apropriada e, posteriormente, ressignificada, já que os povos indígenas não a utilizam com o mesmo significado que os não indígenas lhe atribuem. Os povos indígenas a reelaboraram política e culturalmente e a retomam em seus discursos, com outros sentidos. Como afirma a autora: "Desde então, a 'cultura' passou a ser adotada e renovada na periferia. E tornou-se um argumento central – como observou pela primeira vez Terry Turner – não só nas reivindicações de terras como em todas as demais" (2009, p.312). A autora nomeia cultura com aspas a tal operacionalização nos discursos dos indígenas, e indica que há reflexividade na utilização das aspas, concernente à consciência que alguém tem sobre o conceito (*Idem*, p.359). Para ela, a reflexividade tem efeitos dinâmicos e uma das suas consequências é a coletivização daquilo que, em princípio, seria privado.

Penso nesta categoria analítica do mesmo modo como argumentou Coelho de Souza (2010), que desenvolve tal ideia nos termos de Roy Wagner (2010) em *A Invenção da Cultura*. Segundo ela: "De modo que, se há algo que se possa chamar cultura "sem aspas", isto não é nada que estivesse ali *antes* do encontro entre o antropólogo (por exemplo) e o nativo; trata-se (antes) de um efeito deste encontro (sobre o antropólogo, p.ex.)" (COELHO DE SOUZA, 2010, p.112).

Nomeando de "invenção da cultura" algo construído através da observação e do aprendizado, e não de uma fantasia deliberada, pode-se entendê-la como uma invenção do fenômeno humano. Invenção no sentido positivo, de ato criativo, e não no sentido negativo, de algo falso. Para Wagner (2010), o antropólogo cria sua própria cultura no momento de sua pesquisa de campo, quando experencia outros modos de vida. Nessa ocasião ele é capaz de ter consciência de si mesmo e, portanto, de sua própria cultura. Para isso, o antropólogo objetifica aquilo que apreende como cultura do povo estudado e o faz para poder controlar a situação da própria pesquisa.

Para teorizar o que apreendeu de determinado povo, o antropólogo utiliza seu referencial teórico, como se a cultura fosse algo com um funcionamento específico, com suas regras. Esse processo de objetificação é o que o autor definiu como "produzir significado no âmbito de sua própria cultura" (WAGNER, 2010, p.36).

Ao assistir aos filmes de Divino, é possível notar que a cultura é açãoada muitas vezes para reafirmar ideias de identidade, como instrumento político, na luta pela conquista do respeito dos não índios; portanto, para esta análise, tal conceito

pode ser entendido com aspas, na medida em que foi apropriado por Divino e pelos demais povos tradicionais. Divino esclarece:

[...] nós temos que valorizar muito a nossa tradição que é muito importante, sabe? Nós não podemos mudar nunca, nasci como Xavante, nunca vou ser como branco, o branco que pensa que vai viver junto com o povo Xavante e vai ser como ele, nunca será, vai aprender a respeitar a cultura do povo Xavante, pois as culturas dos povos indígenas do Brasil são muito diferentes entre si. O que eu penso também é que a sociedade Xavante nunca vai perder a sua cultura, porque sua raiz é muito forte (informação verbal).¹³

Os diálogos dos filmes de Divino, em grande parte, estão na língua nativa. Há falas em português, mas que acontecem exclusivamente direcionadas ao público não Xavante, como no trecho de *Wapté Mnhōnō*: *A iniciação do jovem Xavante* (1999), em que Bartolomeu Patira explica para Whinti Suyá que o ritual dos *Wapté* (jovem) é realizado por todos: “*São oito aldeias dentro da reserva Xavante, então todo Xavante faz a mesma cultura, a mesma festa que você está vendo aqui, a passagem do adolescente para o homem*” (4'20’').

Divino, tanto nos filmes quanto nas oficinas de audiovisual que ministra, afirma que: “A gente explica tudo, não corta; o que a pessoa está falando vai servir na edição. Os grupos chegam e filmam, depois cada grupo traz as imagens e assistem juntos, os alunos olham (*as imagens*) e veem os erros”¹⁴. Esses erros citados por Divino são parte do que ele aprendeu como o correto em relação às questões técnicas da filmagem; todavia, também podem dar margem para pensarmos na atuação deste cineasta como professor, pois são questões que aparecem como paradigmas nas instruções de Divino, e que refletem as instruções dos coordenadores do VNA.

Acerca de como as técnicas são aprendidas e/ou adaptadas na cinematografia indígenas, destacamos um trecho da conversa entre os cineastas Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel com os documentaristas (CORRÊA, 2006), que elucida a metodologia utilizada nas oficinas de formação de realizadores indígenas:

Mari – Fui eu também que editei Das crianças Ikpeng para o mundo, eu conheço o material bruto. E os Ikpeng – que é o povo com quem eu mais trabalho – são taquicárdicos, eles são a mil por hora, o tempo deles é outro.

Coutinho – Os filmes não precisam ser iguais...

Escorel – O tempo de certa maneira está impregnado no material que foi gravado.

13. Entrevista citada na nota de rodapé nº 01.

14. Idem nota de rodapé nº 09.

Mari – Exatamente. É aí que eu queria chegar.

Escorel – Ele varia, com certeza. Mas deve ter aldeias não taquicárdicas.

Mari – Como a aldeia do Shomotsi.

Coutinho – Você limita a duração do plano? Por exemplo: “Olha por razões econômicas, ou por razões gramaticais universais, não filma uma cena de mais de um minuto, quando não está acontecendo nada”. Vocês dão essa instrução?

Vincent – Não.

Coutinho – Porque você não pode montar mais longo se o cara filma trinta segundos aqui e vinte segundos ali.

Mari – Aquela cena do Shomotsi que ele mergulha, a câmera não corta e espera o cara sair da água – daí ele sai e diz: “Fiquei quinze minutos dentro d’água...”, aquilo só funciona porque não tem corte. Se a gente ensinasse para o cara: “Olha, um minuto sem acontecer nada, você corta”, a gente não teria aquela cena.

No quesito duração do plano, há indicações para filmar os não acontecimentos, “momentos mortos”, pois eles poderão servir na edição e, sobretudo, a opção de edição tem a ver com aquilo que foi filmado; se houve muitos planos-sequência, eles optam por uma edição que preserva tais características, que esteja de acordo com o “tempo” do povo que realiza as filmagens (CORRÊA, 2006).

Não é possível saber até que ponto tais procedimentos impedem processos criativos entre os indígenas. Mas, sabemos que as decisões finais dos filmes de Divino, inseridas na montagem, passam não somente pela equipe do VNA e por ele, continuam passando por decisões coletivas dos anciãos/lideranças, como já citado.

Cinema menor: a expressão de um coletivo



A denominação “cinema menor” advém do conceito de “literatura menor”, postulado pelos filósofos Deleuze e Guattari (1977) em análise da literatura de Kafka. O conceito de menor não preconiza inferioridade, afirma o fato de essa literatura ser feita por um judeu em uma língua que não era a sua de origem. Os autores se referem ao uso da língua alemã ao invés do tcheco, a língua natal de Kafka. Apesar de utilizada em Praga, onde vivia o escritor, este alemão não era falado pela maioria da população, pois era uma língua burocrática, utilizada por uma minoria opressiva (dominante) e não pela maioria da população. Sendo assim, esse alemão funcionava para Kafka, um judeu tcheco, como uma língua desterritorializada, própria para “estranhos usos menores”, usos subversivos da linguagem, como o que ele empreendeu.

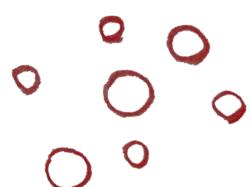
Creio que os filmes indígenas podem ser também considerados apropriados para “estranhos usos menores”, pois, além das particularidades de sua narrativa,

os indígenas podem utilizar o cinema para usos criadores, tal como fez Kafka com o idioma alemão. E, assim como a literatura, esse cinema é realizado por minorias numa linguagem da maioria. No caso de Kafka, foi a língua alemã e no caso de Divino e dos filmes indígenas, o cinema. Portanto, o cinema indígena pode ser um “cinema menor” uma vez que ele, em si, é uma desterritorialização. Existiria, então, como um ‘sotaque’ nesse cinema, que o torna menor¹⁵.

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura. A impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma distância irredutível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. [...]. Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.25).

Para Deleuze e Guattari, Kafka escreve em alemão por esta ser a língua de um grupo intelectual, dominante, de Praga, ainda que minoritário. Os alemães que, assim como Kafka, eram minoria, falavam uma língua desterritorializada, visto que o alemão veiculado em Praga não era o mesmo alemão literário, sendo, inclusive, gramaticalmente pobre. Optar por essa língua foi uma decisão política, já que Kafka, como judeu, pertencia à minoria excluída pelos alemães. E, como argumentam os autores, a opção de utilizar uma língua desterritorializada possibilitou a Kafka explorar toda a potencialidade da linguagem em seus textos, fazendo um uso criador e intensivo dessa sua pobreza em “estranhos usos menores” da linguagem.

Os usos intensivos da linguagem a que Deleuze e Guattari se referem dizem respeito à pobreza do vocabulário daquele alemão que também é influenciado pelo tcheco e que apresenta “o uso incorreto de preposições; o abuso do pronominal; [...] a multiplicação e a sucessão de advérbios; o emprego das conotações doloríferas; a importância do acento como tensão interior da palavra [...]” (*Idem*, p.35), e que, conforme análise de Wagenbach, Kafka toma tais aspectos de modo criador, possibilitando novas inflexões e intensidades. Tais usos correspondem às “condições



15. A ideia de cinema menor pode se estender a diversas populações minoritárias ou não: sejam religiosas, periféricas, étnicas ou outras que realizem um cinema específico, com algum tipo de “sotaque”, pois a minoridade não diz respeito à questão étnica, mas semiótica da língua.

revolucionárias de toda literatura no seio daquela a que chamamos de grande" (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.28).

De acordo com tal premissa, a literatura menor tem um potencial revolucionário na medida em que encontra o seu próprio jeito de ser, ou ainda, como diriam os filósofos, seu próprio "terceiro mundo", seu "próprio deserto". O cinema menor de Divino também pode encontrar o seu próprio deserto, o seu próprio jeito de ser, com características distintas de outros cineastas não indígenas, pois é possível [re]criar através dos seus filmes uma "cultura Xavante", com um povo Xavante que, tornado imagem, expressa para o outro o funcionamento dessa "sua cultura".

Das três características da literatura menor discutidas por Deleuze e Guattari, a primeira é que há, necessariamente, uma desterritorialização da língua, por ela ser criada em um contexto e levada para outro, sendo modificada neste. Para Kafka, escrever em alemão é uma barreira linguística, por ele ser judeu e ter nascido em um país que tem uma multiplicidade de línguas, como a tcheca, o alemão, o iídiche, o hebraico, além do francês e do inglês, e esta última estaria se tornando tão importante quanto o alemão. Porém, Kafka era um dos raros escritores judeus que compreendia quase todas estas línguas e, por isso, também pôde potencializar o alemão em seus textos, utilizando elementos do iídiche de forma diferenciada de outros escritores. Kafka não utilizou o alemão num processo de incorporação do hebraico, como fizeram escritores da escola de Praga, mas utilizou o iídiche "para convertê-lo em uma escritura única e solitária" (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.40).

Para Karl Erik Schøllhammer, que analisa essa obra:

No caso histórico de Kafka, trata-se de um escritor que escreve em alemão como parte de uma minoria judia em Praga e, portanto, é desterritorializado triplamente. Não escreve em tcheco, a língua da sua pátria, não escreve em iídiche, a língua da sua comunidade, mas escreve num alemão deficitário, deslocado da língua maior. Assim, a desterritorialização da língua de Kafka expressa a ruptura do seu compromisso nato com as ideologias de uma língua materna, estofo da consciência nacional e conteúdo de uma identidade orgânica que naturalmente representa (SCHØLLHAMMER, 2001, p.63).

A segunda característica desta literatura é que tudo passa pela questão política, pois o caso individual remete necessariamente a outras histórias, "é nesse sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, os quais determinam os valores do primeiro" (SCHØLLHAMMER, 2001, p.26).

A terceira e última característica é o seu caráter coletivo, que diz respeito ao

fato de não haver muitas pessoas em situações linguísticas minoritárias que dominam o processo de escritura ou até mesmo tem talento para tal criação, há um caráter coletivo oposto a um caráter de autor/mestre. Neste caso, toda produção textual é necessariamente relacionada a uma comunidade, mesmo que outras pessoas dessa comunidade minoritária não estejam em acordo com quem a produziu. “O campo político contaminou todo o enunciado” (*Idem*, p.27).

O cinema menor de Divino

A língua nativa de Divino é o Jê Akwén¹⁶, falada pelos Xavante, e sua segunda língua é o português que vem sendo aprendida e operacionalizada pelos indígenas no Brasil ao passo em que eles foram se relacionando com os não indígenas. Atualmente, a educação bilíngue é presente em sua aldeia, assim como em diversas outras aldeias no Brasil. No caso de Divino, sua educação escolar se deu nas escolas da missão Salesiana e de São Paulo. No entanto, sua formação não corresponde ao mesmo processo de educação escolar de outro estudante não indígena, na educação básica, devido às fortes diferenças do processo de ensino no Brasil¹⁷.

Portanto, para Divino o português não é sua língua materna e, apesar de ele manejá-la bem, é possível notar um sotaque em sua fala. No entanto, esta é a língua a ser utilizada em suas relações com os não falantes do Jê Akwén. De acordo com Domingues (2007) que escreveu acerca de uma “literatura indígena”, os indígenas no Brasil não falam nem escrevem o mesmo português dos brasileiros; por isso, a questão da desterritorialização da língua para esta literatura também está posta.

[...]. Eles sabem muito bem que uma literatura Guarani é impossível, por isso eles escrevem em português. [...] O que os escritores indígenas podem fazer com o português que eles e suas comunidades falam? Sabe-se que este português não é o mesmo que o português falado nas cidades ou em outras partes do Brasil, inclusive que este mesmo português indígena não é o mesmo falado em diferentes comunidades indígenas (DOMINGUES, 2007, p.97).

Construir uma comunicação a partir de uma linguagem aprendida com não indígenas é adotar novos registros e códigos de comunicação, que passam tanto pela escrita quanto pela imagem. E tal passagem, para Divino, se deu no contato com o VNA. Nesse sentido, vale ressaltar a influência do trabalho de Mari Corrêa, egressa da escola francesa de cinema Ateliers Varan¹⁸, e principal responsável pelas oficinas de formação de realizadores indígenas de 1998 até 2009.



16. Informação que pode ser encontrada no site do Instituto Sócio Ambiental (ISA), disponível em: <<http://www.socioambiental.org.br/>>.

17. Sobre a escolarização indígena: “A guerra dos alfabetos: os povos indígenas na fronteira entre o oral e o escrito” de Bruna Franchetto, disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_xt&pid=S0104-93132008000100002>.

18. Disponível em: <<http://www.ateliersvaran.com/spip.php?article25>>

O conceito e método de aprendizagem dos Ateliers Varan punham o documentarista iniciante diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além do manuseio do equipamento. Era um aprender fazendo, quebrando a cara e refletindo. Lá eu aprendi que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, se despindo de ideias pré-concebidas. (CORRÊA, 2004)

Nos filmes de Divino pode-se perceber influências desse modo de fazer cinema, que passa por sugestões de filmar o cotidiano de parentes, os acontecimentos e os não acontecimentos.

De acordo com Busso (2011), Mari Corrêa ajudou na edição do filme *Wapté Mn̄hōnō: a iniciação do jovem Xavante* (1999) e sabe-se que este foi um filme bastante complexo para ser realizado, devido a questões políticas internas de Sangradouro que, na época, envolviam disputas entre os clãs contra a presença de Xavante de outras aldeias, e que por diversas vezes criaram empecilhos para sua concretização (CARELLI, 1998); o filme reflete alguns destes aspectos, pois percebe-se certas tensões na intimidade entre os sujeitos que filmam e os que são filmados. A intimidade entre o cineasta e os sujeitos filmados é presente em quase todos os filmes de Divino, salvo em *Daritzé: Aprendiz de Sonhador* (2003) e o *Vamos à luta* (2002), filmes realizados em outras comunidades. Nas situações em que há conversas ou comentários triviais, como em uma cena do *Wai'á Rini: O poder do sonho* (2001), sobre o rito do Wai'á, Divino filma seu tio gritando para as mulheres correrem e levarem água para os filhos e afilhados que estavam sendo iniciados na festa e fala para a câmera em um tom bem-humorado: "Meu sobrinho Divino também está me filmando, ele é pau grosso. Ele é valente, amanhã vai me levar no supermercado para comprar as coisas que eu preciso" (11'23").

Tais situações, nos filmes dos realizadores indígenas, reflete para Mari Corrêa (2006) o que Coutinho denominou de impurezas, conforme diálogo a seguir:

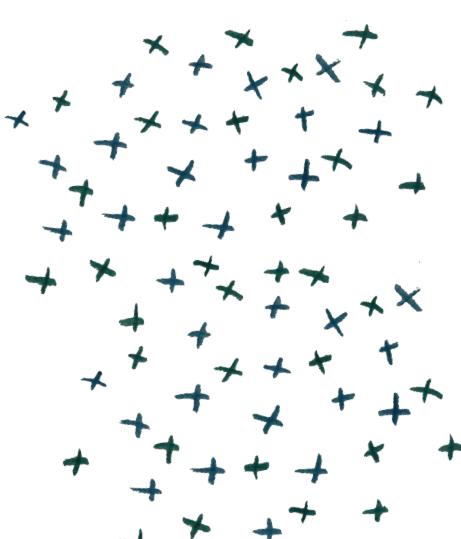
Coutinho – O que é que vocês filmam ou não filmam? São os caras que decidem? Você tira na montagem os problemas de vocês com os índios? Por exemplo, uma hora as meninas vêm correndo, acho que é na hora do futebol, e um cara diz uma frase em português para as garotas: "Vamos jogar futebol", alguma coisa assim... De repente tem uma fala em português. Então minha pergunta é o seguinte: até que ponto vocês permitem que a impureza invada?

Mari – Estimulamos a invasão da impureza.

Coutinho – Porque é isso que está acontecendo e o cara continua índio. Até que ponto, então, nas filmagens, eles decidem o que vão filmar?

Mari – A gente não participa das filmagens.

Coutinho – Não? Você está vendo como é importante mostrar as condições de produção? E a todo momento eles falam com a câmera. Olhando ou não olhando. E sempre eles dizem o que vão fazer, o que estão fazendo e o que acabaram de fazer. É uma coisa impressionante, isso aí deve ser de todos, esse negócio de metalinguagem natural, "Se eu cair me filma". A



mulher extraordinária que fala no filme – maravilhoso isso – a mulher que fala: “Você me filmou pelada, vai me pagar”.

Ainda assim, os filmes de Divino têm os elementos constituintes de certa tradição documentária cinematográfica com entrevistas, depoimentos explicativos, montagem paralela, enquadramentos em planos gerais e americanos, narração, dentre outros, e continua sendo um cinema bastante peculiar, pois traz para a linguagem do cinema não ficcional um tipo de sotaque que, aqui, me interessa perceber e distinguir.

O sotaque diz respeito aos usos que o cineasta faz em sua narrativa cinematográfica, e essa intimidade com as pessoas é um dos aspectos. Em todos os filmes há narração em *voz over*; porém, essa voz não é distanciada, usual em filmes de não ficção, como ressalta Nichols (2005), mas uma voz subjetiva, em primeira pessoa. E, além de narrar, ele também aparece com sua câmera, participa dos rituais e é, frequentemente, interpelado pelas pessoas da aldeia. Essa é uma *voz over* que tem corpo.

Para MacDougall (2009, p.63), quando olhamos algo somos guiados por nossos interesses culturais/pessoais, de modo que nossa visão é, assim, predeterminada, e

há, portanto, uma interdependência entre percepção e significado. O significado molda a percepção, mas no final a percepção pode refigurar o significado, de modo que na etapa seguinte isso pode alterar a percepção mais uma vez.

Assim, essa condição se aplica tanto ao ver quanto ao fazer imagens, sendo que a produção de significados acontece por meio do corpo todo e não apenas do pensamento. No ato de produzir imagens há a impressão das marcas do corpo de quem a produziu bem como dos significados que se desejou comunicar. Por isso, ele afirma que: “Imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos; elas são também imagens do corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo” (*Idem ibidem*).

Divino faz questão de se mostrar como parte do grupo de pessoas filmadas, e a recorrência do posicionamento da câmera na mesma altura dos sujeitos filmados é um modo de dialogar com eles. A história que está sendo contada é também a sua história. Para MacDougall (2009), no enquadramento das imagens é possível perceber o que se quer contar, pois, o enquadramento é sempre uma escolha e, nesse sentido, também é possível perceber a sensibilidade do autor das imagens.

A voz *over* de Divino permite ao espectador que forme não apenas uma imagem sua e das pessoas que aparecem, mas, também proporciona um tipo de conhecimento que é apreendido pelo visual. Portanto, é possível ao espectador

apreender as experiências vivenciadas por ele, como cineasta. Nos termos de MacDougall (2009, p.66) “o conhecimento visual (bem como outras formas de conhecimento sensorial) nos oferece um de nossos meios primários de compreender a experiência sentida por outras pessoas”.

No filme *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem nome* (2009), Divino conta ao espectador algo de caráter pessoal na sequência 45'28'':

Vocês viram naquelas imagens (no filme) do tempo de contato, de 1967, os padres viram essa festa pela primeira vez, eles estavam lá presentes, e alguns deles começaram a ouvir os Xavante e começaram a ver que essa festa não vale nada pra eles...eu não falo mal dos padres, eu falo como nossos pais falam; então eles começaram a falar que essa festa é pecado pra eles, vamos dizer. Aí eles não deixaram mais fazer (permitir que os Xavante realizassem a festa). [...] eu lembro que foi em 1973 (a última festa), teve mais, só que eu não lembro, eu lembro de 1973, porque foi nesta festa que eu fui transformado. Eu não nasci na festa que minha mãe passou, eu nasci sete meses depois, prematuro. [...]. Perguntei pro meu pai e ele falou: 'Somos juntos, ele gosta muito de mim, quando ele caça traz pra tua mãe, quando ele pesca traz pra nós aqui [...]. É como se fosse o segundo homem da sua mãe'.

O cineasta revela que foi concebido durante a festa de nominação das mulheres em que sua mãe participou e que seu pai biológico não é o mesmo que o criou. Sua confissão potencializa a compreensão do espectador a respeito das experiências vivenciadas em um ritual e sua relação com a constituição da “Cultura Xavante”.

Divino precisa manejar a linguagem maior, do cinema, isto é, manejar uma linguagem que lhe é desterritorializada. Além de ser algo que ele pode fazer por ter aprendido com seus instrutores ao longo dos anos, ele maneja a “linguagem” nos termos de Deleuze e Guattari, de forma criadora e/ou intensiva. Sua voz ou “sotaque” tem corpo e fala com e pela aldeia de Sangradouro, mesmo porque o cineasta não se coloca como único autor de seus filmes:

Nunca realizei os filmes sozinho, e como sempre fui diretor considero muito os velhos. Nunca fiz filme apenas da minha vontade e as vontades que tenho eu converso com os velhos. O que eles não concordam, eu concordo com eles. Se existe alguma coisa que eles querem e não tem na imagem, eu faço entrevista com eles depois. Assim, a gente vai assistindo e eu vou explicando no VNA. Quando é aprovado pelos velhos, a gente finaliza com os créditos. Depois fazemos o DVD com várias cópias e todas as aldeias ganham. Eles se animam com a própria imagem. Eles consideram a própria imagem como uma história. Os nossos velhos estão acabando e antes disso eu já aproveitei muito a memória e a sabedoria deles. Eles consideram o filme como um livro, uma memória que nunca acaba do povo Xavante, então eles gostam de qualquer coisa (SILVA, 2014, p. 427).

Partindo para a segunda característica de análise da literatura menor, sua natureza política, neste cinema menor o político também é constante. Na literatura, a questão do político aparece em relação ao sujeito que produz a escrita, e ele é imediatamente vinculado e/ou relacionado ao seu grupo; notamos também essa relação no cinema de Divino, pois, imediatamente o relacionamos aos Xavante e também aos indígenas em geral. Os filmes tratam de questões que dizem respeito aos Xavante, seus ritos e/ou questões que envolvem outros grupos indígenas. A partir dessas produções outras histórias imediatamente se agitam e aparecem, nos termos dos autores da “literatura menor”, é o agenciamento de uma enunciação coletiva, neste caso, dos “indígenas”.

Os cineastas indígenas expressam o imediato político ao filmar os seus ritos ou outros temas que lhe dizem respeito como, por exemplo, problemas internos decorrentes das mudanças trazidas pelos não-indígenas (*Sangradouro*, 2009). O político sempre se revela, os ritos e a vida social indígena são sempre por si, uma política diversa do conjunto da sociedade brasileira. É um agenciamento coletivo por ser a expressão mesma deste coletivo. A descrição a seguir de um trecho do filme *Meruntî kupainîkon man: Vamos à Luta* (2002) pode esclarecer esta relação proposta: O cenário é a aldeia Maturuca do povo Macuxi durante a celebração de um ato comemorativo referente aos vinte e cinco anos de luta pela homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.

A câmera mostra em primeiro plano uma liderança falando ao microfone para o restante da população na aldeia. Ele veste um cocar de penas muito coloridas, uma camisa branca e tem no pescoço alguns colares de sementes escuras. O homem relata o motivo daquela celebração, que diz respeito à luta que eles iniciaram há vinte e cinco anos pelo reconhecimento do território. Tal luta começou quando aquela comunidade decidiu parar de consumir bebida alcóolica, que era motivo de muitos problemas, inclusive colocando-os sob o risco de perderem suas terras. Atrás da liderança notamos algumas faixas com os textos: “ou vai ou racha”; “nossa luta”. Na sequência, a câmera mostra em plano americano um grupo de jovens em pé cantando ao som de um violão, meninos e meninas adolescentes, as meninas na frente dos meninos e uma delas segurando um microfone enquanto um outro jovem toca o violão.

Eles estão ornamentados, as meninas estão de sutiã ou biquíni de cores, vestem uma saia feita de bambu por cima do calção e usam cocares com penas de cores diversas. Os meninos também usam cocares, estão com o tronco nu e vestem calções. Alguns também têm o rosto pintado de urucum. Atrás dos jovens

percebemos as faixas com as palavras de luta já citadas. Enquanto cantam, a câmera mostra outras pessoas que estão próximas dos jovens, também em pé, batendo palma e acompanhando a seguinte letra na sequência 8'12" do filme *Meruntí kupainíkon man: Vamos à Luta* (2002):

A decisão 25 de abril ou vai ou racha ano de 77, colaborando com o dia em jejum se tomaram a decisão, não à bebida alcoólica sim à comunidade, com o trabalho formamos a união. Não à bebida alcoólica sim à comunidade, com o trabalho formamos a união.

Este filme foi realizado por Divino depois de convite das lideranças Macuxi, que na época enfrentavam um processo conflituoso com relação à homologação das terras. O filme é tenso, Divino o narra em português, demonstrando a situação interétnica e expõe em diversos momentos o seu ponto de vista diante de uma situação de embate político. Ele é solidário aos Macuxi e conta para a câmera o quanto acha estranho e difícil ter o exército em uma área indígena, como vemos no filme. A imagem fílmica foi uma possibilidade política para evidenciar esta luta, tornando-se aliada dos Macuxi na conquista definitiva da homologação de suas terras, em 2005¹⁹.

A relação existente entre a literatura menor e a política diz respeito também ao cumprimento de tarefas coletivas na falta de um povo, e este seria o papel desta literatura, o de inventar um sentimento coletivo de pertencimento a um determinado povo. Os filmes podem cumprir um papel semelhante, pois, são capazes de expressar os anseios de outras comunidades, sociedades minoritárias.

A terceira característica da literatura menor – valor coletivo – também pode ser entendida neste cinema, no sentido de que nesse tipo de produção não há tantos sujeitos habilitados dedicando-se, exclusivamente, ao cinema, apesar de este cenário estar mudando devido ao crescente número de realizadores indígenas formados nos últimos anos. Entretanto, em Sangradouro, ainda não se destacou outra pessoa na realização de filmes, e esta é uma questão complexa. Tornar-se um cineasta entre os Xavante passa por questões políticas e disputas (CARELLI, 1998)²⁰.

A questão do coletivo pensada para a literatura menor compactua com a não existência de uma autoridade autoral de quem produz a obra, ela remete ao coletivo, pois na sua individualidade o “escritor” ou, neste caso, o “cineasta”, articula ou organiza uma ação comum que diz respeito a outras pessoas também. No caso de Divino, remete-se tanto aos Xavante

19. A T.I. Raposa Serra do Sol esteve repleta de conflitos mesmo após a homologação das terras. Para saber mais, acesse: <<http://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=1969>>

20. Tornar-se um cineasta entre os Xavante passa pela escolha dos líderes e tem relação com o clã com maior influência política na aldeia, no momento (CARELLI, 1998).

como aos indígenas em geral.

Retomo o relato de Divino que afirma que, para concluir as edições de seus filmes, é preciso apresentá-los para a aldeia e, sobretudo, ouvir os comentários dos anciãos e lideranças. Pensando nessa questão, remeto ao artigo de MacDougall (1997) "De quem é essa história?", em que problematiza a relação existente entre a voz do filme, que tanto pode ser a do autor do filme quanto outras múltiplas vozes que podem aparecer, dependendo da construção narrativa do cineasta. Ele também discute a autoridade do etnógrafo com relação à escrita da pesquisa de campo e de como, a partir do fim da década de 1970, os antropólogos reconheceram que este trabalho é, antes de qualquer coisa, contar uma história. E como as histórias nunca dão conta do todo, nelas se incluem ou excluem determinados quesitos, dependendo da opção do escritor. Portanto, tais etnógrafos passaram a incluir as outras vozes da pesquisa, a dos sujeitos nativos.

O problema colocado por MacDougall vai ao encontro das dúvidas que podem advir dessa forma de representação, pois com a incorporação de outras vozes (nativas) nas etnografias, a questão que se apresenta é se haveria uma independência textual para essas vozes, subordinadas à voz do escritor. Assim, o escritor/autor das obras/filmes seria sempre o responsável pela seleção daquilo que sua obra contém.

Portanto, pensando na postura do Divino, que faz questão de enfatizar a autoridade dos anciãos, a seleção das imagens e do que será conservado na edição de seus filmes passa, necessariamente, por negociações com os líderes da aldeia. Sendo assim, sua vontade individual sempre vai ser negociada, e sua autoria, pode-se afirmar, tem caráter coletivo.

Considerações finais

Sabe-se que os Xavante valorizam o sonho e buscam explicações para seu cotidiano a partir deles (MAYBURY-LEWIS, 1984). Sendo assim, a hipótese é a de que haja sonhos que sonham os seus ritos, expressando, por certo, um conteúdo coletivo. Desse ponto de vista, o fato de o cinema indígena expressar o onírico, o coletivo, me leva a pensar este cinema como um cinema menor. Uma vez que se trata de um cinema que não representa uma realidade externa a si mesmo, mas que, ao contrário, ele é a própria expressão desse coletivo.

Divino, enquanto Xavante, não está apenas reafirmando ou construindo identidade por meio dos filmes, nem simplesmente construindo uma modalidade de filme etnográfico; sobretudo, sua obra constrói um campo de sentido através da expressão cinematográfica e proporciona ao espectador a experiência, através das

imagens compartilhadas com sua voz (*corporal*), do que ele chama de “a cultura do meu povo”, na qual se inclui.

O cineasta inventa em seu cinema menor a “cultura Xavante”, assim, entre aspas, pois ao passar por um processo de reflexão ela se torna objetificada na relação com outros povos (CARNEIRO DA CUNHA, 2010). A “cultura”, no discurso dos filmes de Divino, é um sotaque do seu cinema menor. E este não deixa de ser um processo de invenção, nos termos de Roy Wagner (2010), visto acontecer em um contexto relacional e de criação coletiva.

Agradecimentos

Ao Professor Sérgio A. Domingues (*In Memoriam*) pela leitura e sugestões inspiradoras para o presente artigo. A Josefina Neves Mello pela atualização ortográfica e revisão final do artigo. Las artes de leer e interpretar las hojas de coca

Referências

- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias: 25 anos*. Olinda (PE): Vídeo nas Aldeias, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade*. Disponível em <<http://www.videonosaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> 2004. Acesso em 10 de abril de 2016.
- BUSSO, Adriana Fernanda. *Processos de ensino-aprendizagem na formação de cineastas indígenas em comunidades do Acre*. 199f. (Dissertação) Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2011.
- CARELLI, Vincent. *Crônica de uma oficina de vídeo*. 1998. Disponível em <<http://www.videonosaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 10 de abril de 2016.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Índio imaginado: cinema, identidade e autoimagem. *Cadernos de Antropologia e Imagem* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 12, p.39-50, 2001. ISSN 0104-9658.
- CORRÊA, Mari. Conversa a cinco. In: *Vídeo nas Aldeias*, 2006. Disponível em: <<http://www.videonosaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 01 março de 2016.
- CORRÊA, Mari. Vídeo nas Aldeias. In: *Vídeo nas Aldeias*, abril de 2004. Disponível em: <<http://www.videonosaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 01 de março de 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *KAFKA: por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELGADO, Paulo Sérgio. *Entre a estrutura e a performance: ritual de iniciação e faccionalismo entre os Xavante da terra indígena São Marcos*. 450f. (Tese) Doutorado em Antropologia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.
- DOMINGUES, Sergio Augusto. Literatura Indígena: uma literatura menor. In: Cepop Atopos; Zoe Onlus. (Orgs.). *Indiografie: Saggi e racconti scritti dai nativi del Brasile*. Milão: Costa & Nolan, 2007, v.01, p.85-100.

GONÇALVES, Cláudia Pereira. Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo. *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, p.180-207, 2006. ISSN 2179-6483 (vi)

MACDOUGALL, David. Significado e ser. In: Andréa BARBOSA; Edgar Teodoro da CUNHA; Rose Satiko G. HIKIJI (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas (SP): Papirus, 2009, p.61-70.

MACDOUGALL, David. De quem é essa estória? *Cadernos de Antropologia e Imagem* (UERJ), Rio de Janeiro, v.5, n. 2, p.93-105, 1997. ISSN 0104-9658 (vi)
MAYBURY-LEWIS, David. *A Sociedade Xavante*. Tradução Aracy Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas (SP): Papirus, 2005.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). Tradução de Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro. *Maná*, Rio de Janeiro, v.3 n.º1, p.41-73, 1997. ISSN 0104-9313 (vi)

SILVA, Fernanda O. O filme é como um livro, uma memória que nunca acaba: entrevista com Divino Tserewahú. In: Ana Lúcia Camargo FERRAZ; João Martinho de MENDONÇA. (Orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília (DF): Aba e-books, 2014, v. 1, p.407-438.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. *Ipótesi*, v. 5, n. 2, p.59-70, 2009. ISSN 1982-0836.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Filmografia

TSEREWAHÚ, Divino. *Hepari Idub'rada*, Obrigado Irmão, Vídeo nas Aldeias, 1998, DVD, colorido, 17'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Wapté Mnhōnō: A iniciação do jovem Xavante*, Vídeo nas Aldeias, 1999, DVD, colorido, 56'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Meruntikupainikonman: Vamos à luta*, Vídeo nas Aldeias, 2002, DVD, colorido, 18'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Waiá Rini: O poder do sonho*, Vídeo nas Aldeias, 2001, DVD, colorido, 48'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Daritizé: Aprendiz de curador*, Vídeo nas Aldeias, 2003, DVD, colorido, 35'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Tsō'rehipāri: Sangradouro*, Vídeo nas Aldeias, 2009, DVD, colorido, 28'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Pi'ōnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome*, Vídeo nas Aldeias, 2009, DVD, colorido, 56'.

Las artes de leer e interpretar las hojas de coca

Eugenio Flores

Doutoranda no Departamento de Antropologia da Universidade de Buenos Aires (UBA). Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/Universidad Nacional de Salta.

euflor@hotmail.com

Resumen

En este artículo quisiera hablar sobre un oficio secreto, subterráneo, clandestino, que es el arte de leer e interpretar las hojas de coca en espacios marginales del valle de Salta. Muestro en estas páginas las diferentes formas y modos en que la coca es utilizada por la población local, diversa y heterogénea, donde tradiciones indígenas ancestrales se manifiestan en prácticas concretas que rozan los límites entre la magia y la terapia. Presto especial interés, a partir del trabajo de campo realizado, a aquellas personas que manejan estas artes de leer las hojas de coca, las cuales en los casos analizados fueron adquiridas a partir de un ritual de paso, que fue el haber sido "tocado por el rayo". Me interesa particularmente trabajar con estos hombres y mujeres, cuyo arte de hacer con coca es equiparable a las "maneras de hacer". Estas maneras de hacer con la coca ritual no están visibilizadas y son subterráneas, marginales y silenciosas, en este artículo se pretende dar cuenta de estas prácticas con coca y sus dinámicas relaciones inter e intra comunales.

Palabras-claves: Artes; maneras de hacer; coca; ritual.

Abstract

In this article I would like to talk about a secret, underground, clandestine occupation, which is the art of reading and interpreting the coca leaves in marginal areas of the valley of Salta. In these pages show different forms and ways in which coca is used by the local population, diverse and heterogeneous, where ancient indigenous traditions are manifested in concrete practices that touch the boundaries between magic and therapy. I'm special interest, from fieldwork, to those who handle these arts of reading coca leaves, which in the cases analyzed was acquired from a rite of passage, on which these readers were "struck by lightning". I am particularly interested to work with these men and women whose art of coca is comparable to the "ways of doing". These ways to make the ritual are not made visible and cocaine are underground, marginal and silent, this article is intended to account for these practices with coca and its dynamics inter and intra- communal relations.

Keywords: Art; way of doing; coca; ritual.

Introducción

En este artículo se propone hacer visible el lugar que ocupan las hojas de coca (*Erythroxylum coca*) en las artes adivinatorias en el valle de Salta (1040 msnm), en el Noroeste Argentino (NOA)¹. Este espacio geográfico es bastante particular porque en este valle se encuentran las influencias de las distintas tradiciones indígenas, dado que históricamente ha sido el escenario donde las grandes y poderosas culturas provenientes del altiplano boliviano (Tiahuanaco 1500 aC a 1200 dC) y de los Andes Centrales (Incas 1200 a 1470) han marcado su presencia. Pues en el NOA se encuentran evidencias arqueológicas de que la coca ha sido utilizada desde tiempos prehispánicos para los rituales a los muertos, y como ofrenda para las distintas deidades.

Se puede afirmar que la coca llega al actual NOA con la influencia de Tiahuanaco en el periodo que se conoce como de integración andina. La cultura Tiahuanaco abarcó el extremo sur del altiplano, el norte de Chile y el noreste de Argentina. Pero es especialmente con el dominio del Imperio Incaico en que la coca se reconfigura como elemento simbólico del poder estatal y de la clase de élite particularmente de los sacerdotes, quienes la utilizaron como oráculo para guiar las estrategias del imperio.

En épocas coloniales la coca siguió llegando a las tierras del noroeste argentino especialmente traída por arrieros de mula que

1. En el presente recorte, el espacio que denominamos valle de Salta comprendería la capital salteña y las localidades aledañas, como los parajes y barrios en los bordes de la ciudad capital, donde encontramos una variedad de personas que se dedican a las artes de la curación y a la magia. Entre ellos encontramos aquellos que leen las cartas, aquellos que son visionarios que miran el fondo de un vaso con agua, están los que curan mediante rocas y yuyos (hiervas medicinales), etc.

llevaban ganado a Chile y a Perú y que al regreso venían cargados con bolsas de coca que luego circulaba por las plazas de mercado. Es decir que la presencia de la coca en espacios locales tiene un antecedente histórico vinculado a las prácticas indígenas.

Prácticas y modos, antropología y arte

El enfoque temático que presento en este artículo vincula, según mis criterios, el campo de las prácticas con los estudios antropológicos y los modos de hacer con el arte, de esta manera tomo como referencia para correlacionar ambos campo de saber a las prácticas y los modos de hacer con la coca ritual en algunos espacios reconfigurados del valle de Salta. La relación que establezco entre antropología y arte pasa por considerar a la práctica de lectura de coca, como una comunicación, como un espacio liminal definido, practicado y transformado, que es leído, interpretado en un acto de escritura que convierte a este ritual en un textualidad táctica. Este acto o práctica de leer la coca es un acto de transformación poética que es propio de personas especialistas/practicantes rituales que hacen oportuna la operación de creación de una realidad, la de los pacientes.

Por ello en este artículo tomaré a la coca como oráculo, es decir que consideraré que las hojas tienen una respuesta para quienes la consultan, por lo general prediciendo el futuro. Dado que la planta de la coca como sujeto está ancestralmente vinculada al mundo de las diosas madres que representan la tierra y su fertilidad, posee un lenguaje enigmático, sensorial, metafórico, poético, simbólico y fuera de la racionalidad occidental, que la transforman en un cuerpo legible, traducible a escritura y por ende capaz de ser leída e interpretada, pero también escuchada y con la cual se establece una relación recíproca.

En este sentido propongo repensar el arte de leer la coca para la elaboración de un texto antropológico basado en la experiencia de campo realizada en los últimos años con aquellas personas que practican este arte. Cabe remarcar que el presente trabajo fue realizado particularmente con aquellos especialistas/practicantes de la coca ritual que han sido “tocados por el rayo”, momento ritual a partir del cual adquieren este arte.

La coca en las tierras altas amerindias

Para referirme a la coca en Latinoamérica, debo necesariamente hacer mención de las injusticias a las que esta planta ha sido sometida por una cultura



Mapa 1: Ubicación de la Provincia de Salta en el contexto Sudamericano

dominante y occidental, desde la colonia con los extirpadores de idolatría hasta las burocracias antidrogas del siglo XXI, que la han perseguido y despreciado sin poder entender porque su presencia era tan fuerte a lo largo y ancho de *Abya Yala*, en rituales religiosos, en las discusiones políticas, en las guerras interétnicas, y en casi todas las reuniones sociales y en el *Tahuantisuyu*.

Durante el siglo XX, las representaciones de Occidente la envolvieron crecientemente en una nube de violencia, corrupción, delincuencia y drogadicción, que se alejaron de los complejos modos de hacer ancestrales, los cuales aún hoy representan un cambio en la conciencia histórica sobre una planta explotada.

El presente artículo delinea una propuesta vinculada a cauces más profundos de las identidades latinoamericanas, en los que la coca tiene una existencia real, es palpable y tiene una subjetividad histórica que es relativamente independiente de la guerra contra el narcotráfico, o del imperialismo de los estados y de las tramas del subdesarrollo.

La planta de la coca puede ser un nexo que une las ontologías de las tierras bajas con las tierras altas, dado que tiene su origen en la amazonia y que luego fue llevada a los valles subtropicales andinos. La etnobotánica (FERNÁNDEZ HONORES y RODRIGUEZ RODRIGUEZ, 2007; CASTRO DE LA MATA, 2003) y la etnohistoria (AMODIO, 1993-1994; SANTOS QUISPE, 2010; MURRA, 1972, 1975; GLAVE, 1989) han confirmado que esta planta se originó en la amazonia y llegó a adaptarse en valles altoandinos en un proceso de milenios. Según fuentes arqueológicas (HENMAN, 2005; SANTONI y TORRES, 2010), es en el periodo que se conoce como "intermedio tardío" (pre inka) que la planta de la coca se convierte en un cultivo clave del sistema de control vertical de un máximo de pisos ecológico descrito por Murra con la metáfora del "archipiélago". Según este modelo andino de autosuficiencia, los señoríos étnicos de la sierra y el altiplano tenían tierras discontinuas a distancias de entre dos días y tres semanas de viajes, para obtener productos de diversos pisos ecológicos a través de un sistema de reciprocidad y parentesco que omitía la formación de un mercado (MURRA, 1975).

Sin embargo esta relación no ha sido lo suficientemente estudiada, ni se han tenido en cuenta las influencias, o no, de las ontologías amazónicas sobre las andinas. Lo que sí ha sugerido Rivera Cusicanqui es que la coca ha sido un recurso incorporado en el proceso de "conquista" simbólica y territorial que habrá de culminar en la expansión estatal inkaica, creando una historia política y estatal de apropiación de esta planta oriunda de la selva amazónica (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p.267), a la cual le fue crecientemente atribuida la característica de "sagrada".

Sin embargo es conocido que la coca en tierras amazónicas también juega un papel crucial en los ámbitos y contextos ceremoniales y performáticos, tal como lo demuestra la tesis de doctorado de Danilo Paiva Ramos de la Universidad de

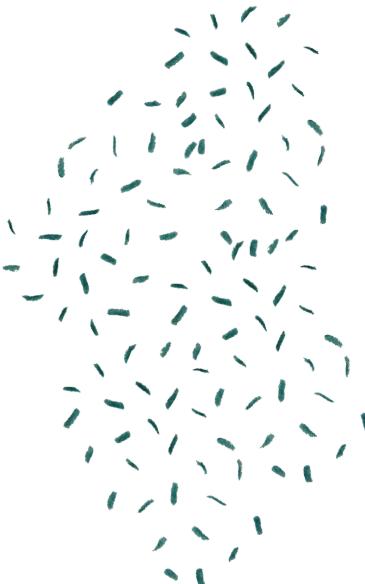
San Pablo (2013), en la cual describe que con coca se vinculan los saberes ancestrales míticos y chamánicos con las distintas formas de movilidad y de interacción entre los grupos indígenas amazónicos en su movilidad desde la selva hacia las sierras. Es decir que el carácter místico de las hojas es común a las poblaciones indígenas andinas como amazónicas, aunque cobra diferentes significados y representaciones de acuerdo a los contextos en los que son utilizadas.

En el caso particular de las tierras altas de los Andes latinoamericanos, la coca forma parte de un orden propicio y bien ordenado, donde la existencia de la vida depende de un continuum del pacto entre los elementos del cosmos y mujeres y hombres andinos. Dicho pacto no puede ser interrumpido puesto que se ponen en peligro (con valoración negativa) las relaciones que se establecen con las alteridades espíritus, provocando el desarrollo de un daño depredador de la vida (sequías, enfermedades, etc). La coca entra en esta compleja red de relaciones que se encuentran del lado de la vida, puesto que se considera una ofrenda "sagrada" y mediadora en el *ethos* andino, donde juega un papel explícitamente dialógico con los múltiples sujetos del cosmos.

La coca ritual como parte de este cosmos permite que los humanos que viven en el *kay pacha* (quechua) o *akapacha* (aymara) (el mundo del presente, visible) puedan establecer comunicación con los seres de otros mundos, como el *ukhu pacha* (quechua) o *manqhapacha* (aymara) (mundo de abajo, oscuro, más allá de la frontera de lo visible, morada de los ancestros, de los muertos, sitio y refugio de una otra era cosmológica: el pasado; y el *hanan pacha* (quechua) o *alaxpacha* (aymara) (el mundo de arriba, exterior y luminoso).

Al formar parte de esta totalidad cosmológica, de las dimensiones espacio/temporales del *pacha*² (cosmos, espacio-tiempo), se mueve en una bisagra articuladora de una serie de conceptos y estructuras para el ordenamiento de la vida social y del espacio público. Lo abstracto y lo concreto coexisten estrechamente, de manera que la coca utilizada para las ofrendas muestra a partir del acto mismo de ofrendarla la construcción activa del orden social comunal, conecta el macrocosmos con el microcosmos permitiendo que se renueve el ciclo ritual estacional que organiza y mantiene la vida (HENMAN, 2005, p. 4; RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 145-180).

Desde los comienzos de la colonia española en América, la coca estuvo vinculada a las fuerzas oscuras, al tío, a la apacheta, al diablo, puesto que ella permitía la comunicación "con los demonios", pero también



2. Pacha es un concepto dual: *pä* (dos), *cha* (fuerza, energía). En esta dualidad reside su dinamismo y su capacidad de transformación y regeneración. Pacha, en la cosmovisión "Aymara" se refiere a la paridad de la energía: Paya, dos elementos, y Cha, fuerza. Conceptualmente se refiere a dos energías en acción: *taqikunas payapuniwa akaPachanxa*. Dos fuerzas que hacen a la energía creadora, que es el motor de la existencia del Maya (universo).

con los apus, las huacas, los antepasados, y otros seres no humanos (como en Guaman Poma de Ayala). Este juicio generalizado en autores coloniales sirve para visualizar los contextos de las prácticas rituales con coca, también para visualizar la imagen de los colonizados como adoradores del diablo (motivo suficiente para generar procesos inquisitoriales).

Sin embargo, la coca sigue siendo utilizada como ofrenda a los antepasados, a la *Pachamama* (madre tierra) a la Virgen, para agradecer la buena cosecha, la salud y la prosperidad, es dada a los animales en ritos de prosperidad o, por el contrario, como ofrenda en momentos de sequías, heladas o cualquier desastre natural, es también ofrendada al tío de las minas y a los difuntos. De igual manera sigue siendo consultada por cientos de consultantes, que acuden a preguntar por las situaciones que atraviesan y para que la coca los ayude a vislumbrar una salida a las situaciones de desequilibrio emocional y/o material.

La coca en el sentido espiritual es el eje de toda esta cosmovisión andina y a la vez el medio que permite la interrelación con este todo temporal-espacial y en todas sus dimensiones. Por eso, es imposible cualquier ceremonia o rito sin la presencia de la coca, las que serían vacías sin “la mediadora” que los comunique con el panteón andino y cristiano. Como ocurre entre los hombres, el intercambio con los dioses se realiza mediante el vehículo de la hoja coca. Su utilización con fines ceremoniales era y es actualmente colectiva (FERNÁNDEZ JUÁREZ, 2002).

Coca y curanderismo

Las prácticas de adivinación, diagnóstico y terapia ritual practicadas por personas complejas, como son los especialistas rituales de la coca, son prácticas que el valle de Salta están marcadas por una historia local, por un sistema simbólico religioso y se ven reflejados en los rituales curativos metropolitanos (CEBRELI, 1997, p. 5; FLORES et al, 2014, p. 9).

En el escenario local estas prácticas, generalmente populares, no disocian la magia y la terapia, por lo que abordar el arte de leer la coca en contextos de adivinación, de magia, de acciones “no racionales”, propone un desafío epistemológico y metodológico que pretendo saldar con la propuesta de considerar a esta planta dentro del pensamiento local como un ser no humano con agencia social que interactúa, se relaciona, habla y ejerce influencia entre los especialistas rituales y los propios pacientes/consultantes de la hoja sagrada.

En este sentido la planta de la coca como un actor semiótico deja entrever una textualidad que puede ser leída y escuchada por los especialistas rituales, a quienes se les ha otorgado un poder especial para escuchar lo que la coca tiene para decir. Por este motivo es muy usada para el diagnóstico no solo de enfermedades

del cuerpo, sino también para encontrar cosas perdidas, para guiar una situación, para preguntar por el futuro de las acciones, etc.

Se puede establecer una analogía de la especialidad curanderil y terapéutica entre la puna local con aquellas prácticas que ya fueron estudiadas de la medicina tradicional de los llamados *kallawayas*, *pacos* y *yatiris*, quienes representan a los médicos/adivinos que trabajan en las ciudades y en las comunidades quechuas, aymaras y en las ciudades, y cuya movilidad por estas tierras fue ampliamente documentada (FERNÁNDEZ JUÁREZ, 2004; PALMA, 1978; BIANCHETTI, 2008). Para la puna Argentina, Bianchetti visualiza el sistema de selección de los curanderos que sería legítimo para este contexto, al igual que en algunas regiones de los Andes Centrales, que es la designación del rayo (identidad o ser espiritual) que establece un puente entre el *alax pacha* (aymara, el mundo de arriba, luminoso) con el *aka pacha* (aymara, el mundo como lo conocemos).

El humano que será designado debe sobrevivir a la caída de la luz. El toque del rayo es el que otorga el poder de hablar con las huacas, en sí mismas las hojas de coca son consideradas huacas para los Andes Centrales. Por lo que uno de los poderes que otorga el rayo es el de escuchar lo que tenga que decir la huaca de la coca cuando se la consulta por medio del “sorteo”, el acto mismo de leer la coca. Al respecto dice la autora “[...] hecho por el cual lo consideraban divinamente elegidos para el Ministerio de las Huacas” (BIANCHETTI, 2008, p. 45)³.

Según cuenta Cristina Bianchetti (2008), San Santiago es la representación de *Illapa* o *Curi*, en la puna argentina. El rayo dice la autora, es la divinidad protectora de los sacerdotes prehispánicos, y hasta donde conocemos sigue otorgando su poder a través de una descarga o centella. Los dones adquiridos cuando se es tocado por el rayo pasan por la intuición, adivinación y curación. Lo natural y lo sobrenatural son dimensiones que no están estrictamente separadas, sino que viven yuxtapuestas.

En el caso de *Illapa* (el dios rayo) ofrece los poderes curativos, la intuición y la adivinación, si bien la gente de la puna no se refiere a San Santiago como un ser sobrenatural, si lo consideran el propio poder del rayo en un mundo animado.

Pensar a la coca con agencia es pensar en una teoría amerindia con múltiples actores que interactúan de múltiples formas, pero lo más importante es pensar la agencia de la planta en la vida de las personas como un sujeto activo en las intervenciones humanas y no humanas.

3. Aunque la coca puede ser leída por cualquier campesino, demostrando que el hombre común puede hacer una lectura de la coca durante sus actividades tradicionales, aunque no esté registrado que estos hombres comunes ejerzan la medicina con la coca, simplemente pueden interpretarla no así curar con ella o a través de ella.

Por otro lado, la coca tiene su espíritu, *Inal mama*, el rayo también. Este último es un espíritu maestro de la medicina, que es quien brinda los dones de sabiduría para la manipulación de la magia y la terapia curativa y ritual. El rayo es concebido como una serpiente, un dragón, que comunica los planos del cosmos.

Esta relación, que tiene el llamado hombre de las tierras altas o “andino” con las alteridades-espíritus, sigue presente y le da un carácter descolonizador a las prácticas rituales que los ponen en contacto. Eso, que los escritores coloniales han llamado rasgos demoníacos, son la clara manifestación de este tipo de interacción y performance rituales que muestran la plena vigencia de una práctica descolonizadora de la planta de la coca que sigue siendo utilizada de diversas formas y modos rituales para curar, adivinar o predecir el futuro de las acciones de muchas personas del valle y puna de Salta. Pero en el contexto de un orden colonial en el que las creencias y rituales antiguos ya habían sido consistentemente demonizados, la coca y por ende las prácticas curanderiles fueron adquiriendo una connotación diferente.

El consenso colectivo sobre su existencia y su eficacia sigue vigente. Y no es solo la coca, también la agencia del rayo que tocó a un humano convirtiéndole en especialista de las artes adivinatorias y curativas, con la capacidad de ejercer una magia simpática, también son voluntades otras que se manifiestan en el mundo contemporáneo.

Ni el paso del tiempo, ni los cambios estructurales soportados durante la Colonia, ni la experiencia republicana, han logrado erradicar el curanderismo en las prácticas con coca, a pesar de la intensa persecución de la que han sido objeto durante este tiempo. Cientos y miles de especialistas/practicantes han desaparecido de *Abya Yala*, pero cientos siguen practicando los modos de hacer y las artes curativas con coca. Sin embargo su oficio fue y sigue siendo secreto, sus conocimientos siguen siendo subalternizados, invisibilizados y hasta estigmatizados

Dispositivo mágico y agencia

Sin lugar a dudas la coca era parte de un sistema de lo que se ha llamado hechicería, el dispositivo mágico es la propia hoja, capaz de vehiculizar los poderes de los curanderos. Siguiendo la argumentación de Judith Faberman (2008), es interesante pensar en una contracultura de hechiceros que puede sugerir la persistencia de rituales antiguos, aunque resignificados y convocantes de restringidas minorías, en una extensa región entre los Andes, el Chaco y en el valle de Salta (FABERMAN, 2008, p. 98). Y qué es el curanderismo sino una yuxtaposición de formas y modos de hacer, de manifestaciones mágico-médicas fuertemente arraigadas, de prácticas rituales y métodos curativos que no tienen

fronteras, en los que la figura del *medicine-man*, shamán, sanador o curandero, reviste un hondo contenido mágico-religioso social.

La agencia de la coca se puede ver también en el sentido terapéutico dado que ella permite curar diversas enfermedades sobrenaturales, tales como las causadas por los difuntos, por la *Pachamama*, por el susto, y otras mencionadas especialmente en Bianchetti para la puna (2014), pero también se dice localmente que la coca cura las penas, a madres afligidas, a jóvenes con problemas de tristeza y falta de comprensión.

También se pueden rastrear cosas perdidas, o animales perdidos, porque las mismas hojas en determinadas posiciones unas con otras, van narrando al curandero especialista y practicante de la coca ritual, las formas y los caminos que tomó la situación de robo o pérdida. Lo interesante a destacar es que todas estas formas y modos de hacer con coca siguen vigentes localmente, y son encontradas también en las descripciones de autores coloniales.

Simplemente no hay explicación científica para afirmar que la coca rastrea, pero en el campo he registrado una decena de personas que afirman que con ella han encontrado sus cosas robadas o perdidas, con la coca han hecho como dicen “morder la calavera”, es decir han encontrado al culpable de la situación.

Pensar en la agencia de la coca permite un acercamiento que trata de entender la capacidad de actuar (agencia) no como propiedad individual de la planta, sino como posibilidad de (poder hacer) compartida, pues su acción como mediadora en un flujo de acciones y vínculos, su construcción semiótica y material, y sus modos de hacer como elementos dinamizadores de la acción permite entender la capacidad de la misma de actuar generando conexiones entre entidades, seres (humanos o no) y procesos heterogéneos.

Los espacios de las artes con coca

En estos espacios es interesante analizar el curanderismo y más específicamente a los especialistas/practicantes cuyo trabajo es la especialidad curanderil que permiten atender cualquier tipo de enfermedad y otras clases de infortunios, tales como problemas laborales y familiares, pérdidas económicas, desavenencias afectivas, inconvenientes en los sembradíos o en la reproducción del ganado, la que es también capaz de deshacer daños, incluso de disipar tormentas y de manejar fenómenos atmosféricos, etc. (INDOGAYA MOLINA, 2002; ARTEAGA y FUNES, 2008; ARTEAGA, 2012).

Los espacios de la coca ritual, para el caso de los parajes de la ciudad de Salta, fueron los domicilios de los consultorios de los curanderos, aquellos cuyas prácticas adivinatorias, diagnósticas y terapéuticas son dirigidas por lo que la coca va diciendo, en el diálogo que establece con el mediador, que en este caso es el curandero.

En las etnografías realizadas en estos espacios he podido diferenciar las prácticas de cura (aquellas tendientes a salvar una situación de enfermedad), de aquellas prácticas llamadas curanderiles (las que implican prácticas interrelacionadas, como las prácticas con intención terapéutica y las prácticas con intención etótropa en las que se encuentran las prácticas mágicas).

Cuando realicé las etnografías en estos espacios me di cuenta que los mismos eran espacios cada vez más subterráneos, y secretos, dado que son espacios donde la coca está plasmada implícitamente en las prácticas curanderiles, es decir en prácticas interrelacionadas entre la magia y la terapia. De manera que el elemento mágico de la coca empezó a tener mayor fuerza epistemológica en estos espacios marginales e individualizados, en el sentido de que actúa como una pulsión para el desarrollo de las prácticas mágicas y terapéuticas.

Y dentro de estos espacios es importante definir a estos curanderos, cuyo quehacer tiene diferentes significados sujetos a los contextos particulares que se analizan en cada caso etnográfico. Por ello me referiré a los *especialistas/practicantes* para hacer referencia a aquellas personas practicantes mágicos religiosos y médicos populares, que se focalizan en la cura de enfermedades y/o situaciones particulares de los sujetos pacientes. Particularmente, elijo construir esta categoría para distinguir y a la vez agrupar aquellas personas que se especializan en la lectura, adivinación, diagnóstico y terapia ritual con las hojas de coca en el escenario local. Este concepto me permite converger que el arte de leer la coca está basado en:

- 1) La función del ritualista (aquella persona que ha sido tocada por el rayo y por lo que posee un don que es la lectura de la coca)
- 2) el contexto histórico local en que se desarrolla (los barrios y el NOA en relación al sur andino)
- 3) y el sistema simbólico donde se insertan (ontologías indígenas que permean las culturas locales).

En este sentido con este concepto de *especialistas/practicantes* pretendo establecer grados de semejanzas y divergencias entre los conceptos utilizados por las diversas culturas más o menos cercanas en el tiempo y el espacio. Esta categoría incluirá al género femenino y al masculino, pero en cada caso será analizado el status de cada especialista, su experiencia, su lugar de saber, su poder de actuar y de hacer. También me referiré a los “pacientes”, que esperan ser atendidos por el poder curativo de estas personas.

En las etnografías por estos espacios, he encontrado que muchas de las curaciones que hacen estos especialistas/practicantes no son exclusivamente terapéuticas, sino que cada una de estas prácticas tiene una especificidad y hacen

referencia a determinadas acciones que los practicantes llevan a cabo en su trabajo diario.

Las categorías locales con que son designados estos practicantes son: *yatiri*, brujo, chamán, maestro, médico, curandero. Es de notar que estas categorías no siempre están separadas en una persona, sino que algunos especialistas/practicantes son a su vez curanderos y médicos, o brujos y chamanes, etc. Lo que varían son los contextos rituales y la aplicación de técnicas comunicativas con los seres tutelares de cada especialista ritual. Todos ellos manejan las artes de interpretar las hojas de coca, oficio traído o aprendido en sus lugares de origen, como el altiplano Boliviano y las tierras altas de los Andes Centrales del Perú.

La influencia de las tradiciones indígenas de tierras altas es muy fuerte en el valle de Salta. Y es en estos espacios marginales de los barrios, en los que veo plasmados, en los cuerpos femeninos y masculinos, la relación social más amplia con otros seres, como los santos, *Pachamama*, la virgen, la madre tierra, etc. Estas experiencias basadas en las prácticas crean criterios de verdad y pueden descifrar el sentido vital de la enfermedad entre los pobladores locales.

He detectado que son varios los especialistas que trabajan en los parajes, contando Vaqueros, La Calderilla, Campo Quijano, Santa Rosa de Tastil, San Agustín, Cerrillos, y otros. De todos ellos hay uno solo que atiende en el Paraje Los Huaicos, sobre la ruta 26 camino a la localidad de San Agustín, a veinticinco minutos del centro, que tiene ciertas características que me llevaron a conocer un movimiento más íntimo de la coca ritual en el consultorio del especialista/practicante.

- 1) ha sido tocado por el rayo (señal de que es hijo del rayo, cuya naturaleza es ser un médico mágico a través de la coca ritual).
- 2) obtuvo el don de leer, hablar, dialogar con la coca a través del ritual de iniciación marcado por el rayo.
- 3) es migrante boliviano, con 45 años viviendo en Salta.
- 4) rinde culto a *Pachamama*.
- 5) rinde culto a Virgen de Urkupiña.
- 6) adivina, diagnostica, rastrea y cura con coca.

En las etnografías realizadas en parajes de la ciudad, he confirmado la existencia de un mundo relacional, donde las personas, y sobre todo con las plantas, están en íntima cercanía, y se influencian unos a otros en un tejido de relaciones. En estos espacios están presentes también *Pachamama* y la Virgen de Urkupiña, pues en el Paraje Los Huaicos hay dos grandes vírgenes, una en una casa al frente de la otra, por lo que los rituales que le hacen a la virgen en el mes de agosto y hasta inclusive hasta diciembre. Dentro de la finca donde atiende el especialista/practicante también hay un pozo que representa a *Pachamama* y a la cual también

le rinden culto en el mes de agosto. Inclusive en las mismas fiestas pueden celebrar a la virgen y a la *Pachamama*.

Tanto con la virgen, con la *Pachamama* y con la coca, el especialista establece una relación particular, a ellas les habla, lee y consulta. Muchas de las curaciones que hace no son exclusivamente terapéuticas, y en este sentido pienso que las *prácticas curanderiles* no son lo mismo que las *prácticas de cura*, sino que las primeras implican prácticas interrelacionadas como las prácticas con intención terapéutica y las prácticas con intención mágicas, que en este trabajo las entenderemos y analizaremos como constituyentes de una misma dimensión.

Es interesante ver en el trabajo de campo como se materializan las prácticas mágicas y los distintos modos de hacer con coca de estas personas que han sido tocados por el rayo, pues ellos trabajan con las crisis ocasionadas por la enfermedad y desarrollan diferentes estrategias terapéuticas, un conocimiento exhaustivo de las hojas de coca y en general de la farmacopea andina y practican modelos curativos de carácter mágico ceremonial. Su trabajo en la lectura de la coca otorga un formato narrativo al consultante coherente y preciso que se va adaptando a la situación que lo aqueja. Ellos se adentran en los secretos de la coca (FERNÁNDEZ JUÁREZ, 2002, p. 103).

En interacción con el especialista/practicante la coca indica:

- El tipo de dolencia, enfermedad o carencia alictiva que afecta al enfermo
- El tratamiento a seguir
- Los seres o personajes implicados
- El tipo de ofrenda

A diferencia de los especialistas/practicantes que trabajan en las inmediaciones del mercado central, los que trabajan en los parajes no realizan propagandas en los medios de comunicación, siendo más bien son conocidos por “el boca en boca”, al que definiré como una manera oral de trasmitir una información secreta, como lo es el oficio de estos practicantes, quienes son conocidos en sectores populares, tienen un prestigio y una ubicación social privilegiada en cuanto al respeto que inspiran entre los pacientes/consultantes. El “boca en boca” es una expresión que la usaré para referirme a la comunicación de persona a persona sobre las experiencias vividas con los especialistas.

En las microetnografías en los consultorios de los especialistas/practicantes de coca, y más específicamente en el ritual de lectura de coca, he notado la repetición de ciertos elementos que pueden engordar las características descritas para las tierras altas de Perú, Bolivia y del NOA.

Elementos	Práctica en el campo
Sortio de coca	Todos los practicantes con los que trabajé hacen el sortio con coca
Rastreo con coca	En general la lectura de coca sirve entre otras cosas para rastrear cosas robadas o perdidas. Todos los practicantes con los que trabajo utilizan la coca para rastrear cosas.
Lenguaje sagrado	Me refiero a la utilización de una comunicación particular de parte de los practicantes con la coca, muchas veces esta comunicación se hace en un lenguaje incomprensible para la investigadora. Otras veces se realiza en quechua o aymara.
Rezos católicos	En todas las secciones de lectura de coca se realizan todo tipo de rezos católicos (padre nuestro, ave maría, persignación) y se utilizan la mediación también de santos y vírgenes católicas.

Estas prácticas adivinatorias y terapéuticas con las hojas de coca en el valle de Salta muestran la memoria de un tronco andino anclado en las tradiciones indígenas de los Andes Centrales y el Surandino. En el caso de estos modos de hacer con coca que queremos describir, encontramos localmente una variedad de personas que se dedican a leer e interpretar la coca, ellas nos pueden ayudar a dibujar el mapa relacional de sujetos que curan y hacen magia con coca en Salta.

Modos de hacer	Concepto	Práctica
Adivinación	Consiste en la acción de adivinar algo sin utilizar procedimientos basados en la razón ni en conocimientos científicos, especialmente si para ello se utiliza la magia, la interpretación de signos de la naturaleza, etc. En nuestra etnografía es el caso de interpretar las hojas de coca, que hacen de oráculo	<p>Prácticas visibles: la adivinación acontece en los casos en que el practicante sin preguntar nada al paciente le adivina el presente, es decir que sin conocer la situación por la que está pasando el paciente, puede interpretar las hojas de la planta de la coca que son las que le dicen ese presente, y también el pasado y futuro. El significado se construye en relación a las posiciones de las hojas. Se elige una que es la que representa al paciente cuya condición se interpreta en el sentido de otras hojas en relación con lo que representa para ella.</p> <p>La adivinación brinda información que indica el estado general del paciente y a veces el tejido de su futuro.</p> <p>Esta técnica es muy generalizada en los Andes y el sur andino</p> <p>También por ejemplo con las hojas de coca se puede adivinar el extravío de cosas o animales, pues sirve para rastrear.</p> <p>Acontece de esta manera: el practicante esparce hojas de coca sobre una manta (<i>aguayo</i>) tejida de lana, y de acuerdo al lugar donde caen, a la forma, y al cómo caen las hojas, pueden ser leídas (interpretadas) por el mismo. Cabe resaltar que esta lectura se realiza en una comunicación que el practicante realiza con los espíritus tutelares, tanto de la planta como la <i>pachamama</i>, y los dioses católicos, en el mismo acto de tirar (sortiar) las hojas. Esta comunicación se realiza en un lenguaje simbólico, que solo conoce el especialista ritual.</p>

Diagnóstico	<p>Alude, en general, al análisis que se realiza para determinar cualquier situación y cuáles son las tendencias. Esta determinación se realiza sobre la base de datos y hechos recogidos y ordenados sistemáticamente, que permiten juzgar mejor qué es lo que está pasando.</p>	<p><u>Prácticas visibles:</u> hay una verdadera fase de diagnóstico que comprende primero una determinación general del paciente y luego una búsqueda más específica del mal la práctica del diagnóstico son aquellas en las que el especialista ritual, a partir de las quejas de los pacientes, comienza a sortiar las hojas de coca sobre un <i>aguayo</i>, mientras los pacientes siguen relatando los padecimientos y motivos por los que recurren al practicante.</p> <p><u>Acontece de esta manera:</u> el diagnóstico no se hace de acuerdo al cuadro clínico sino según su causa anímica o mágica, puesto que se considera que muchas patologías tienen que ver con las emociones y la intención de la conciencia. El practicante establece una comunicación con <i>seres no humanos</i>, a los que les van preguntando cuales son las enfermedades o angustias de los pacientes para buscar una solución para los mismos, mientras esparce las hojas sobre la manta.</p>
Terapia ritual	<p>El modelo ceremonial básico de la terapia consiste en una serie de pasos que debe seguir el paciente para tratar mediante mantras y rezos, y la ingestión de yuyos y/o plantas medicinales. El practicante manipula instrumentos y ejecuta diversas operaciones para conducir al cambio en los pacientes.</p>	<p><u>Prácticas visibles:</u> una vez realizado el diagnóstico, el especialista ritual conversa con el paciente y le pide que realice exactamente lo que él indica y de la manera en la que él lo indica. De manera que se establece un pacto con el paciente donde tiene que seguir la terapia aconsejada por el practicante. Esta terapia a seguir también es consultada a las hojas de coca, las cuales les van indicando al especialista las maneras de hacer la terapia ritual.</p> <p><u>Acontece de esta manera:</u> en los rituales terapéuticos existe un aspecto sagrado y mágico, ya que una terapia ritual puede consistir en traer ropa del paciente a ser curado, una ropa interior, una remera y un par de medias, las cuales son atadas con unas cintas de colores rojos, verde, amarillas, lilas, y son sahumadas junto a mantras y rezos católicos. O también cuando se fricciona los cuerpos de los pacientes con esencias de plantas (romero, ruda) mientras se realizan oraciones y rezos católicos (Ave María, padre nuestro) y se pide protección y sanación de forma secreta.</p>

Las arriba mencionadas son prácticas que corresponden a un oficio secreto, en el caso de las personas que leen la coca, se entiende que el mismo es específico de aquellos que tienen un don y que practican un arte. Estas prácticas se sitúan en las fronteras intermedias entre magia y cura, e incluyen vínculos personales y experiencias vitales entre los pacientes y los médicos populares. Estas relaciones entre las tradiciones indígenas y los contextos curanderiles de las márgenes de la ciudad manifiestan sentidos prácticos de la ritualidad y la terapia.

El trabajo de estos especialistas/practicantes es de *mediación* y se realiza mediante la comunicación con las hojas de coca cuya naturaleza es otra a la del humano. La lectura de coca como método mnemónico (método para potenciar la memoria) revela una intención, una voluntad de hacer/hacer a partir del trabajo de médium. Incluye el

trabajo terapéutico y el trabajo mágico, y comprenden un conjunto de conocimientos, prácticas y métodos ligados a diferentes saberes terapéuticos y tradiciones indígenas con hojas de coca.

La dimensión terapéutica y la dimensión mágica están tan imbricadas una con otra, y en mi opinión constituyen un enunciado emancipador de las prácticas mágicas contemporáneas. Esta postura implica necesariamente tener la capacidad de tomar a las hojas de coca y a los sujetos como agentes con vida social, que se comunican y entrelazan en las redes de relaciones sociales más amplias y que conforman los mundos relationales y multidimensionales.

Esta noción de "trabajo" puede ser definida como una *categoría émica*, pues describe y sintetiza el conjunto de las actividades rituales y/o terapéuticas que realiza el especialista/practicante. Con esta *categoría émica*, concepto tomado de Sonia Maluf (2005), refiero a dos momentos de la experiencia de los mismos, a dos campos de significación diferentes y complementarios:

1º campo de significación del trabajo: incluye los diversos momentos de la situación ritual, como la consulta, los procedimientos prácticos, los rezos, las peticiones y la terapia propiamente dicha. En este campo el trabajo terapéutico y ritual hacen referencia a una dimensión cosmológica donde se plasman los valores, las formas de existencia que contienen al mismo tiempo una teoría de la terapia, una teoría de los procedimientos de la enfermedad o situación, y la cura para la misma, todo a partir de la lectura de la coca. En este campo de significación toman importancia el espacio y el tiempo ritual, los gestos, las técnicas y los procedimientos del cuerpo, el lenguaje ritual, valores y códigos compartidos, la relación ritual y terapéutica, los mecanismos terapéuticos y mediadores simbólicos, teniendo en cuenta el ritual de curación como una forma de respeto, e incluso de comunicación en diferentes niveles.

2º campo de significación del trabajo: incluye y sintetiza el propio proyecto de la vida de la persona consultante de la coca. En este campo los participantes del ritual de lectura de la hoja no son conscientes o intérpretes de la situación de la lectura, muchas veces no comprenden lo que está leyendo el especialista/practicante en la coca, ni mucho menos el lenguaje que ellos utilizan para establecer este diálogo con la misma. De lo que si son conscientes es de que en ese contexto ritual se comunican realidades relationales especiales, que permiten una transformación del paciente/consultante.

Es interesante ver cómo estas prácticas se presentan no como gestos mecánicos eficaces sino como actos solemnes y auténticos del encuentro de un ser humano con una planta sagrada y maestra. Ellos, los especialistas/practicantes, se consagran a la magia de la lectura de coca, debido principalmente a los sentimientos sociales que produce la condición de los mismos (el haber sido tocado por el rayo). El toque del

rayo ha separado momentáneamente el alma de los mismos y por esta condición, de que su alma volvió a su cuerpo, o que su cuerpo se volvió a constituir después de haber sido desarmado por el rayo, le da la condición explícita de mago, según Mauss (1979) todo sujeto capaz de desprenderse de su alma es un mago.

En los casos analizados encontré que muchos de ellos han "muerto" en el sentido que sus almas se desprendieron de sus cuerpos con el toque del rayo. Esta idea de la muerte momentánea está muy generalizada, tanto en la revelación mágica religiosa como lo es el ser tocado por el rayo, como en que ellos hacen uso de las historias de su resurrección. Se puede ver que existe una revelación completa por parte de una entidad no humana como lo es el rayo, *Ilapa*, que traslada al elegido al mundo de los espíritus y lo marca con el don de la ciencia mágica con coca. Estos poderes mágicos se adquieren en el tránsito del desdoblamiento iniciador que se produjo una sola vez en la vida del practicante de magia, pues ellos pasaron por auténticos ritos de iniciación.

Necesariamente tengo que hacer una referencia a estos especialistas/rituales como *personas (per/sonare)*, palabra que viene del etrusco que significa la máscara a través de la cual (*per*) resuena la voz (del actor), ya que ellos como personas constituyen una manifestación pues fueron tocados por el rayo, es decir, ellos constituyen un agenciamiento particular de la relación que se establece entre ellos como humanos y la deidad andina del rayo. Este hecho de ser tocado por el rayo a su vez es la base de sus regímenes de corporalidad, vividos y sentidos por ellos mismos. Por ello propongo estudiar estas personas como multiplicidad y sus cuerpos como el centro de agenciamiento de las relaciones interpersonales. Coincido con Tola en que la idea de cuerpo como centro de agenciamiento de las relaciones da lugar a la noción de *persona múltiple* o de multiplicidad que se manifiesta en devenir al adoptar diversos regímenes de corporalidad (TOLA, 2005). El cuerpo de los especialistas/practicantes de la coca ritual es el principal instrumento de su magia, pues la marca del rayo no solo dejó marcas en sus cuerpos, sino en su persona. Por otro lado, Marcel Mauss (1979) ha mostrado que no podemos considerar el cuerpo humano como un mero sustrato pre-social y pre-cultural al que se le añade extrínsecamente la cultura, sino que el uso del cuerpo, en sus movimientos, en sus gestos, en sus acciones más simples y cotidianas, implica un aprendizaje que encauza, modela y concreta sus posibilidades.

Este agenciamiento de las relaciones es analizado en perspectiva a los contextos rituales, dado que acá el estudio de los mismos asume un especial significado teórico y político, al ser cada ritual un evento cultural en términos de pensamiento y acción.

Unidad de análisis: rituales de lectura de coca

En las etnografías realizadas vi que los especialistas en leer la coca manifiestan una equivalencia (cuerpo humano-hoja de coca), desde la cual pueden asociar secciones de la hoja con partes del cuerpo del paciente/consultante, significado en el cuerpo de la hoja y de la persona en el ámbito del ritual de adivinación y diagnóstico.

Es una sola hoja la que se homologa a la persona, ella representa al consultante y su estado físico, y las hojas cercanas permiten una primera interpretación de los problemas de los consultantes o una primera descripción de eventos, cuando se trata de un proceso adivinatorio. Esta hoja es elegida por el especialista para representar/homologar al consultante.

Pero la hoja/persona debe estar acompañada por una serie de hojas, que funcionan como "operadores relationales" entre ellas, pues su significado está basado en la relación que tienen unas con otras. Algunos expertos en cultura quechua y aymara plantean que cada hoja está imantada mientras se encuentran juntas conformando el texto que el especialista/practicante puede interpretar para conseguir reconstruir la "historia" del consultante, es decir para poder proponer una historia explicativa, dinámica y en movimiento. Y en este aspecto coincido con Emanuel Amodio cuando dice que el mundo que se quiere representar es un mundo dinámico por lo tanto lo es también su representación. En las etnografías también he visto que las hojas que funcionan como "operadores relationales" permiten la construcción dinámica de estas "historias", donde el consultante puede encontrar respuesta a su pregunta (AMODIO, 1993-1994, p. 130).

El trabajo de lectura de coca en los casos analizados tiene en general una estructura similar que resumo con la siguiente imagen. Cabe aclarar que la misma fue construida en base al trabajo de campo, y a las experiencias propias con los especialistas/practicantes ya que muchos de los encuentros con ellos han sido anónimos, en el sentido que no se ha grabado nada, ni se han sacado fotos en las sesiones, sino que la propuesta de la siguiente imagen es la de mostrar una construcción de un modo de leer la coca, que involucra prácticas de adivinación, diagnóstico y terapias.

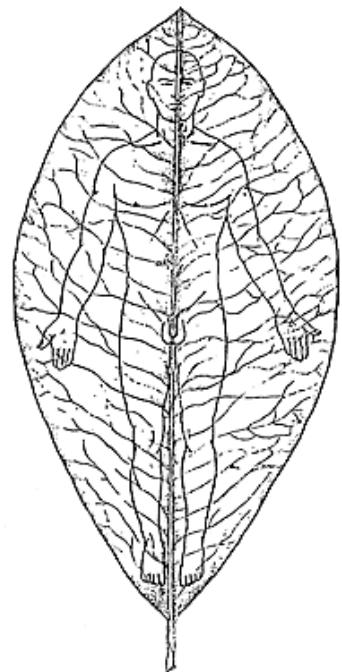


Figura 1: Tomada del artículo de Emanuel Amodio (1993-1994). Hoja/Persona.

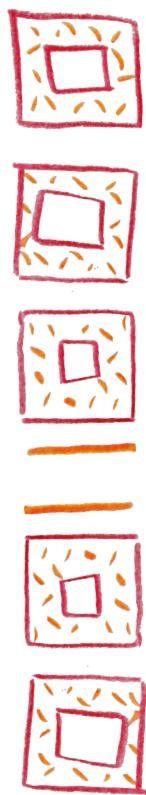




Figura 2: Modo de leer la coca en practicantes populares del Valle de Salta. Realizado digitalmente a partir de los datos del campo.

Los especialistas/practicantes locales eligen la coca/persona y sus dos aspectos principales que tienen que ver con el contexto tanto del cuerpo material como del cuerpo social del paciente, es decir tiene en cuenta los aspectos de la salud por un lado y el trabajo y la pareja por el otro, serían las hojas que hacen de "operadores relationales". De estas variables surgen las primeras ideas y percepciones de los mismos con respecto a sus pacientes/consultantes. Las demás hojas de

coca son tomadas con ambas manos y las van tirando unas sobre otras armando un colchón de hojas en forma rectangular. Los practicantes populares mientras van esparciendo las hojas e sorteando, van hablando en lenguaje intrínseco, en comunicación con las hojas de coca, pues *"la hojita no miente dice la verdad"* (especialista/practicante interlocutor).

La secuencia del ritual de lectura de coca puede o no comenzar con la adivinación, algunos pacientes prefieren esta práctica ritual, otros directamente solicitan al especialista/practicante que les haga el diagnóstico con coca para buscar una mejoría de la situación. A continuación del diagnóstico se solicitan las terapias, el cómo hacer/hacer al paciente a través del poder/hacer con coca.

Como se ve el trabajo de los especialistas/practicantes incluye el trabajo terapéutico y el trabajo mágico, y comprenden un conjunto de conocimientos, prácticas y técnicas ligados a diferentes saberes terapéuticos y tradiciones indígenas con coca. Al estar tan imbricadas una con otras, la dimensión terapéutica y la dimensión mágica, es muy difícil tratar de clasificar los modos de hacer con la coca, ya que implican necesariamente tener la capacidad de tomar a la coca y a los sujetos como agentes con vida social, que se comunican y entrelazan en las redes de relaciones sociales más amplias y que conforman los mundos relationales y multidimensionales

Reflexiones finales

Para el valle de Salta, la llamada medicina doméstica es una de las principales prácticas para la cura de las perturbaciones. Cuando el problema de salud excede los conocimientos tácitos dentro del ámbito familiar, se recurre a la búsqueda de un especialista/practicante (más comúnmente conocido como curandero). La

búsqueda de esta persona es también algo que circula en círculos cerrados, es decir que siempre la recomendación de un curandero viene del lado de un parente o alguien cercano a la familia. De manera que el acudir o necesitar un curandero es una cuestión que incumbe a toda la familia del enfermo o doliente, quien pasará a ser un paciente del especialista/practicante.

En las microetnografías realizadas en el Valle de Salta, participando de actividades que ofrecen las autoridades de los distintos municipios del Valle de Lerma, he corroborado que estos especialistas son requeridos por las autoridades gubernamentales locales para hacer los rituales que ya están instalados en el calendario ceremonial de muchas instituciones. Esta práctica de recurrir al que sabe/hacer está siendo cada vez más visible ya no solo en los medios de comunicación, sino como mencione también en la vida cotidiana de las personas que viven en el Valle de Lerma.

Hay un reconocimiento de la autoridad que despliegan estas personas, entendiendo a la persona como un concepto amplio que integra a la persona física pero también espiritual, con un don establecido en su status en la comunidad como lo es el saber/poder/hacer.

Localmente encontré que los especialistas/practicantes de cura y magia con coca, pueden confirmar la existencia de un mundo relacional donde las personas no están restringidas al ámbito físico de sus cuerpos, sino también a lo espiritual. Expresan la relación inevitable entre ellos mismos y la coca, que propician esquemas de complejas relaciones de compañerismo en el trabajo que realizan.

Sin embargo, no encontré en el trabajo de campo practicantes que tengan un conocimiento cristalizado en el tiempo, sino que ellos mismos son especialistas que incorporan y reconfiguran, constantemente, diversos elementos para la cura. Si bien practican terapias holísticas, es sumamente difícil establecer una frontera tajante entre sus conocimientos sobre la preparación y uso de remedios tradicionales, de su capacidad de manipular la coca, etc.

Existen aquellos especialistas/practicantes que no son visibles, y cuyo trabajo es secreto y solo se conoce a través de la oralidad, ellos trabajan en los márgenes, en los bordes, en lo liminal, y no salen en ningún escenario más que el propio espacio de consulta y atención de pacientes.

Cada practicante utiliza diferentes estrategias y factores que estructuran la terapia espiritual, así como también el espacio es transformado por tornarse en la sede de un trabajo terapéutico y mágico, en este sentido ellos mismos producen el espacio de consulta. Son ellos los que toman la coca como elemento mágico, pues es fundamental para el desarrollo de sus conocimientos. De igual manera todos los practicantes utilizan la coca como acción protectora durante el ritual de curación a partir del coqueo, o bolo de coca en la mejilla.

Los resultados obtenidos de nuestra etnografía se refieren a:

- 1) Reconocer al valle de Salta como área de estudio con historicidad y composición geográfica-poblacional con un alto porcentaje de especialistas/practicantes populares andinos.
- 2) Identificación y acompañamiento de los practicantes populares como agentes de cura (curanderos, médicos, chamanes, brujo, etc.).

Referências

- AMODIO, Emanuel. *Cocacha mamacha. Prácticas adivinatorias y mitología de la coca entre los quechuas del Perú*. Société suisse de Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Bulletin 57-58, pp 123-137, 1993-1994.
- ARTEAGA, Facundo. *El proceso de iniciación al curanderismo en la Pampa (Argentina)*. En Revista de Antropología Chilena Chungara, vol 44, Nº 4, pp 707-715. Chile, 2012.
- ARTEAGA, F. y FUNES, M. *Sanadores tradicionales en contextos interculturales del Área Metropolitana de Buenos Aires (Argentina)*. Trabajo presentado en la 26º Reunión Brasilera de Antropología, Porto Seguro, Brasil, 2008.
- BIANCHETTI, María Cristina. *Cosmovisión sobrenatural de la locura: pautas populares de salud mental en la puna argentina*. Editorial Hanne. Argentina, 2008.
- CASTRO DE LA MATA, Ramiro. *Inventario de la coca*. Ed. Cedro. Lima (Perú), 2003.
- CEBRELLI, Alejandra. *Las artes medicinales en la memoria de la cultura*. En Revista Kallawaya del Instituto de Investigaciones en Antropología Médica y Nutricional, nueva serie Nº 4. La Plata-Salta, 1997.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Editorial Iberoamericana. Méjico, 2000.
- FARBERMAN, Judith. *Sobre brujos, hechiceros y médicos. Prácticas mágicas, cultura popular em el Tucumán del siglo XVIII*. En Cuadernos de Historia, Serie Esc y Soc, Nº 4, pp. 67-104. Universidad Nacional de Córdoba, 2001.
- FERNÁNDEZ HONORES, Alejandro y RODRIGUEZ RODRIGUEZ, Eric. *Etnobotánica del Perú Prehispánico. Ediciones Herbarium Truxillense (HUT)*, Universidad Nacional de Trujillo, Perú, 2007.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo. *Yatiris y Ch'amananis del altiplano aymara. Sueños, testimonios y prácticas ceremoniales*. Editorial Abya Yala, Ecuador, 2004.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo. *Comensales sagrados*. En libro Principio Potosí Reverso compilado por Silvia Rivera Cusicanqui. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, 2010.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo. *Aymaras de Bolivia, entre la tradición y el cambio cultural*. Editorial Abya Yala. Ecuador, 2002.
- FLORES, Eugenia. *El coqueo en Salta. Tensión en escenarios de modernidad*. En Publicación de las 2º Jornadas Internas de la Carrera de Antropología. Editorial EUNsa. Universidad Nacional de Salta, Salta, 2011.
- FLORES, Eugenia, ECHAZÚ BOSCHEMEIER, Ana Gretel y CARREW, Carl. *"Plantas sagradas" en el contexto del curanderismo popular: dos ejemplos latinoamericanos*. En Publicación 1º Jornadas de Antropología del NOA y 3º Jornadas Internas de Antropología, Facultad de Humanidades. UNSa, 2014. Página Web: <http://hum.unsa.edu.ar/antropo2014/RESUMENESMESA4.pdf>
- GLAVE, Luis M. 1989. *Trajinantes. Caminos indígenas en la sociedad colonial, siglo XVI y XVII*. Instituto de Apoyo Agrario, Lima (Perú), 1989.
- HENMAN, Anthony. *Mama Coca*. Editorial Gutemberg. Lima (Perú), 2005.
- INDOYAGA MOLINA, Anatilde y SARUDIANSKY, Mercedes. *Las medicinas tradicionales en el noroeste argentino. Reflexiones sobre tradiciones académicas, saberes populares, terapias rituales y fragmentos de creencias indígenas*. Revista Argumentos. Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- INDOYAGA MOLINA, Anatilde. Culturas, enfermedades y medicinas. Editorial IUNA. Buenos Aires, 2002.
- MALUF, Sônia. "Mitos colectivos, narrativas pessoais: cura ritual, trabalho terapêutico e emergencia do sujeito nas culturas da "nova era". *Revista MANA* 11 (2): 499-528, 2005.

MAUSS, Marcel. *Sociología y Antropología*. Editorial Tecnos. Madrid, 1979.

MURRA, John. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Editorial del Instituto de Estudios Peruanos. Perú, 1975.

PALMA, Homero. *La Medicina Popular en el Noroeste Argentino*. Editorial HUEMUL. Buenos Aires, 1978.

RAMOS, Danilo Paiva. *Círculos de coca e fumaça. Encontros noturnos e caminhos vividos pelos Hupd'äh (Maku)* [online]. São Paulo : Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013. Tese de Doutorado em Antropologia Social. [acesso 2016-08-18]. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-21102014-160908/>>.

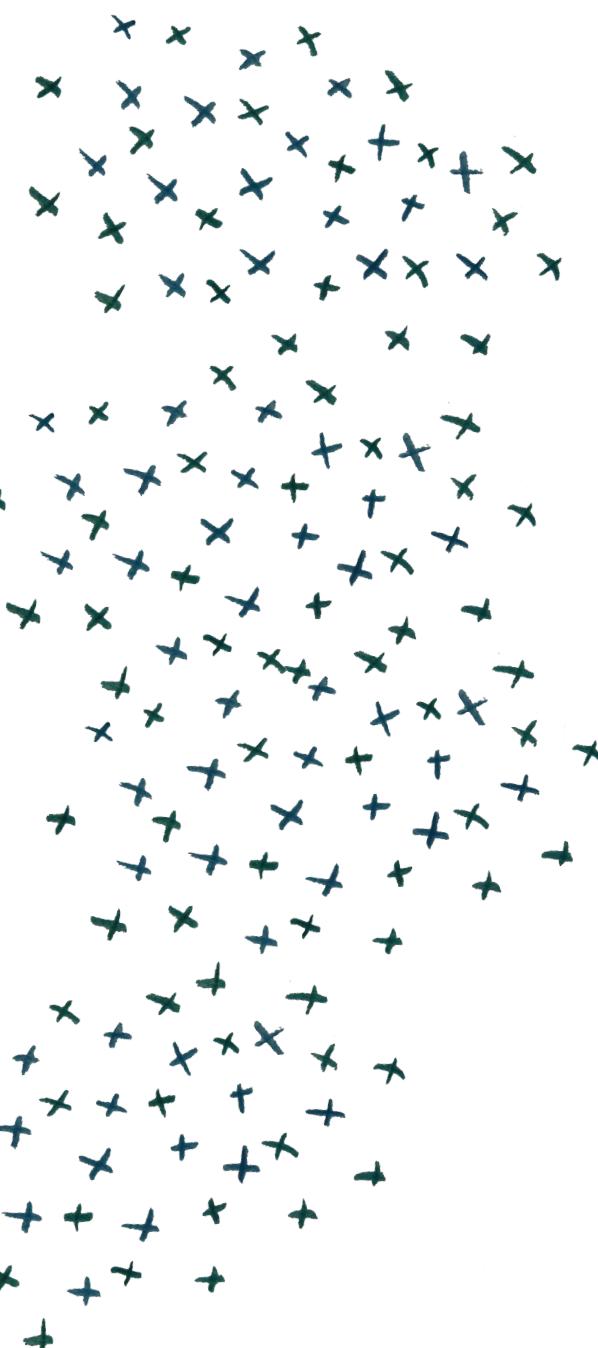
RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'íxi desde la historia andina*. Editorial Tinta Limón, Colección Nociones Comunes, Buenos Aires, 2015.

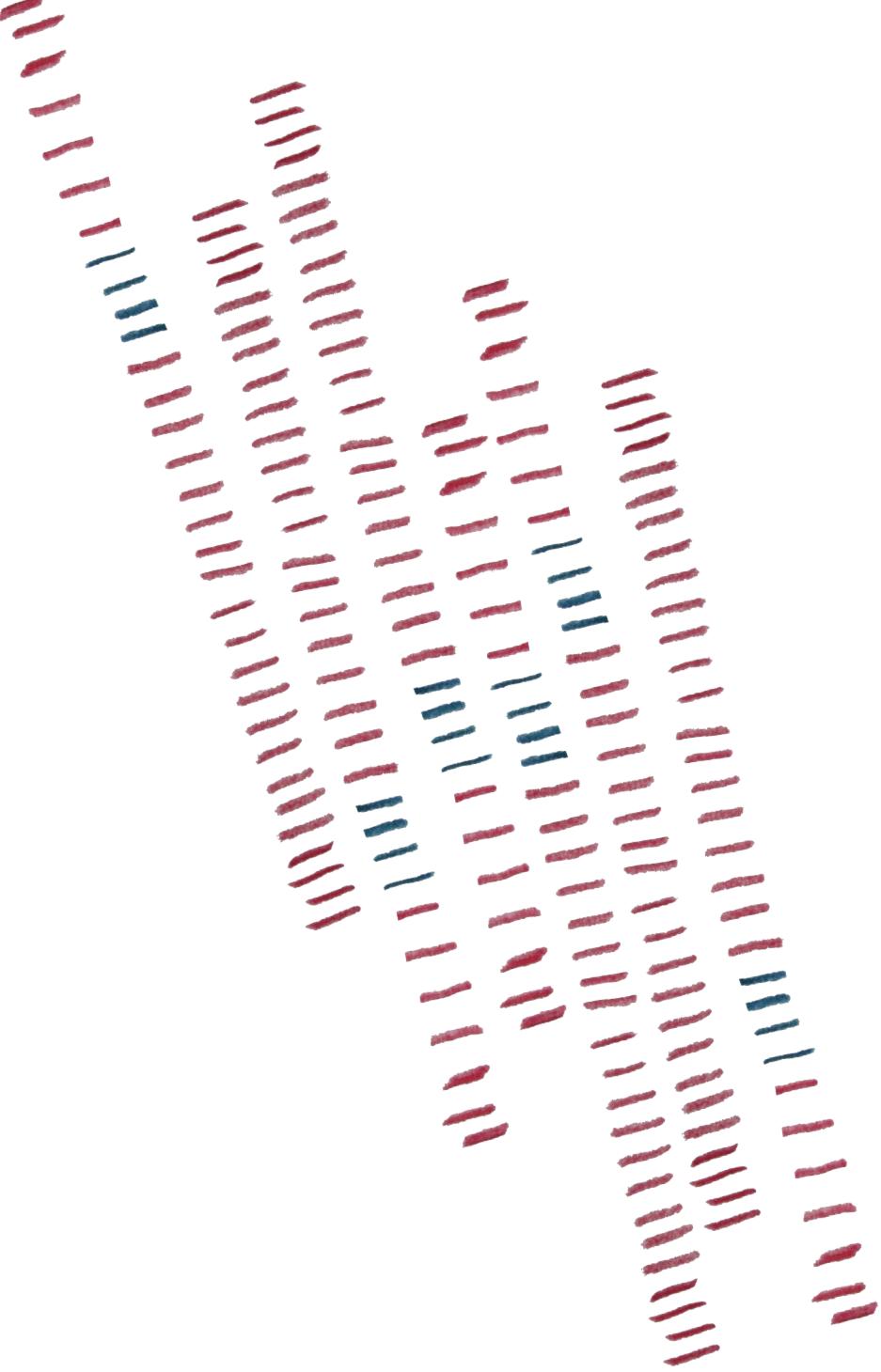
SANTONI Mirta y TORRES Graciela. [2010]. *La coa (erythroxylum coca). Masticando su historia*. En Revista Kallawaya del Instituto de Investigaciones en Antropología Médica y Nutricional. Número especial "La hoja de coca y el coqueo". La Plata Salta.

SANTOS QUISPE, Felipe. *Akhullt'asipxañani: Mito y Cosmovisión Indígena de la Coca*. En Publicaciones del la RAE (Reunión Anual de Etnología), tomo II, indb 7, Museo Nacional de Etnografía y Folclore, La Paz (Bolivia), 2010.

TOLA, Florencia. "Personas corporizadas, multiplicidades y extensiones: un acercamiento a las nociones de cuerpo y persona entre los tobas (qom) del chaco argentino". *Revista Colombiana de Antropología* Volumen 41, enero-diciembre 2005, pp. 107-134. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/rca/v41/v41a04.pdf>

Artigo recebido para publicação em: 20/05/2016
Artigo aprovado para publicação em: 15/09/2016





resenhas

As “traições” de Vanderlei – um documentário sobre o artista popular, sua pintura e regras da arte

Eliska Altmann



Professora Adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Coordenadora do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTImagem). Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) eliskaaltmann@gmail.com

Ao utilizar a pintura, o cinema a trai? Examinada por André Bazin, em “Pintura e Cinema”, a pergunta é nosso ponto de partida para a análise do curta-metragem “Vanderlei” (2016), dirigido por Lígia Dabul e Lucca Fresia.¹

1. O filme conta com a seguinte sinopse: “Vanderlei é um artista plástico que vende suas pinturas para turistas na feira de artesanato de Armação dos Búzios, famoso balneário do Estado do Rio de Janeiro. Tal como para numerosos artistas plásticos de origem popular, seus quadros garantem seu sustento e permitem, ao mesmo tempo, uma série de realizações prazerosas e inventivas. Neste documentário, feito durante pesquisa etnográfica sobre lugares onde artistas produzem, expõem e comercializam sua arte, Vanderlei nos fala sobre como aprendeu a pintar e como lida com seus clientes, descreve suas formas de trabalho e criação, as relações entre arte e artesanato, e suas preferências estéticas e desejos de reconhecimento. Apresentando o significado e o valor de suas pinturas, Vanderlei nos coloca diante de preconceitos arraigados e disseminados em relação à arte dos artistas das classes populares feita diretamente para a venda”.

2. Para referências sobre os campos da sociologia da arte, da cultura e do cinema, ver, por exemplo, Béra e Lamy, 2003; Bourdieu, 1968, 1998 e 2007; Darré, 2006; Heinich, 1998 e 2008; Kavolis, 1970; Le Coq, 2002; Mannheim, 2004; Moulin, 1995; Péquignot, 2001; entre outros.

- Nesta resenha, a ideia de traição será deslocada para uma reflexão sobre
- pintura e arte no referido documentário. Para tanto, notemos o que diz o
- teórico francês:

Os filmes sobre arte, pelo menos aqueles que utilizam a obra para fins de uma síntese cinematográfica, como os curta-metragens de Emmer, o *Van Gogh* de Alain Resnais, R. Hessens e Gaston Diehl, o *Goya* de Pierre Kast ou o *Guernica* de Alain Resnais e R. Hessens, provocam às vezes, nos pintores e em muitos críticos de arte, uma grande objeção (...) Ela se reduz essencialmente à seguinte conclusão: para utilizar a pintura, o cinema a trai, e isso em todos os planos (...) Mesmo respeitando escrupulosamente os dados da história da arte, o cineasta basearia ainda seu trabalho numa operação esteticamente contra natureza. Ele analisa uma obra sintética por essência, destrói sua unidade e opera uma nova síntese que não é a desejada pelo pintor. Poderíamos nos restringir a lhe perguntar com que direito. Há coisas mais graves: para além do pintor, a pintura é traída, pois o espectador acredita ver diante dos olhos a realidade pictural, quando o forçam a percebê-la conforme um sistema plástico que a desfigura completamente (1991: 172).

- Com base nesta asserção, notaremos em quais sentidos o personagem homônimo do documentário em questão igualmente “trai” regras tanto das artes plásticas quanto da sociologia da arte e da cultura. Tal argumento nos parece iconoclasta, uma vez que o projeto foi realizado dentro destes (e em diálogo com os) próprios campos.²

Vejamos seu contexto: produzido pelo NECTAR (Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte/UFF), o curta é fruto da pesquisa intitulada “Dimensões do processo criativo: lugares, hierarquias e diversidade da arte”, que tem como objetivo descrever processos criativos e investigar artistas plásticos oriundos de classes populares. A pesquisa ressalta como formas artísticas vinculam-se aos seus lugares de criação, constatando “um caráter relacional nas configurações entre práticas artísticas e lugares sociais que artistas assumem”. Uma das proposições é entender como “diferentes modos por meio dos quais espaços ocupados pelos artistas, e seus objetos, podem ser hierarquizados e remetidos a hierarquias sociais que localizam diferencialmente artistas e também públicos de arte”.³

Tal proposta de examinar lugares e hierarquias artísticas – a compreender trajetórias – parece-nos essencial para o entendimento do filme e a ênfase conferida ao primeiro diálogo, que antecede o crédito do título:

Diretora: “Você coloca muita coisa tua [na pintura], não é?”

Vanderlei: “Sentimento”.

Pergunta e resposta são editadas imediatamente após os créditos que localizam o espectador: “Feira de Artesanato – Praça Santos Dummont. Armação dos Búzios, Brasil”. Tal opção de montagem ilumina, de início, pistas seguintes sobre Vanderlei, que tem Romero Brito como inspiração, e sua trajetória:

- “Eu era funcionário público aqui em Búzios. Um dia fiquei desempregado, e minha sogra me chamou para trabalhar com ela, que é artista plástica aqui também, na feira. Comecei vendendo os quadros dela e, depois de muito tempo, comecei a pegar gosto e pedi para ela me ensinar. O engraçado é que, de cara, ela não me ensinou. Pagou para outro profissional me dar aula, mas quando viu que não estava rendendo muito, pegou a responsabilidade e me ensinou, e eu comecei a trabalhar, a pintar”.

Em outro plano, ao ser perguntado sobre a diferença entre artista plástico e artesão, o pintor replica:

- “Não sei se é polêmico, mas eu particularmente não vejo nenhuma. O artista plástico e o artesão são pessoas que vivem da criação para desenvolver seus trabalhos. Todos são artistas. Todos são iguais”.

3. Informações cedidas pelo próprio Núcleo.



Primeiramente, o espaço ocupado por Vanderlei – uma feira de artesanato, numa cidade balneária do Estado do Rio de Janeiro – provoca o seguinte questionamento: por que, em vez de buscar artistas em galerias ou museus de grandes metrópoles, os diretores-sociólogos escolheram uma feira de artesanato? Esta seria uma primeira “traição” em relação a pressupostos mais estritos de críticos, curadores e pesquisadores quando sancionam lugares e estatutos para “artistas”.

De modo similar, a trajetória do personagem – um artista de origem popular – e suas concepções sobre “mundos da arte”⁴ configuram uma espécie de segunda “traição”: Vanderlei, que confessa ter se sentido realizado ou reconhecido depois de ter seu trabalho avaliado por curadores que visitaram a feira, desierarquia e descentra categorias norteadoras, pautadas no que é “bom” e “ruim”, “culto” e “fácil”, “estabelecido” e *outsider*, “alto” e “baixo”.

A principal “traição” de Vanderlei e do filme estaria em romper tais dualismos. (A narrativa do curta configura paralelamente uma montagem que desenquadra e reenquadra os quadros de Vanderlei, sem traí-los, contudo).

Ao abordar aspectos fundantes da sociologia da arte – como bens culturais e seus efeitos sociais, mercado, rotinização da arte, produção e consumo, qualificação cultural, saberes do artista e suas formas de criação –, Vanderlei “trai” requisitos do campo artístico como, por exemplo, a necessidade de uma educação formal e a inserção num grupo restrito. O personagem não precisa de nada disso para se ver e ser visto como artista.⁵

Considerando que as supostas “traições” no final das contas não são traições, mas perspectivas que tratam de ampliar olhares e complexificar campos, retomamos o crítico francês, que coloca em xeque tal noção, referida em seu texto, com a seguinte pergunta: “Quem não vê, então, que o cinema, longe de comprometer e desfigurar outra arte, está, ao contrário, salvando-a com a devolução da atenção dos homens?” (Bazin, 1991: 175). De modo análogo, o curta nos deixa entrever que Vanderlei parece, nas palavras de Bazin, “precisamente ‘solubilizar’, por assim dizer, a obra pictural na percepção natural, de modo que basta estritamente ter olhos para ver, e nenhuma cultura, nenhuma iniciação é requerida para apreciar imediatamente a pintura” (Idem).

4. Em alusão a Howard Becker, 1982.

5. Aqui vale notar o que a socióloga da arte Nathalie Heinich entende como os objetos legítimos de seu campo: “Trataremos apenas do que se refere às artes no sentido restrito, a saber, as práticas de criação reconhecidas como tais (...) Não trataremos, portanto, nem de lazer, nem de mídia, nem de vida cotidiana, nem de arqueologia, apenas de patrimônio. Tampouco nos interessaremos pela habilidade artesanal, nem pelas formas de criatividade espontâneas – de ingênuos, crianças, alienados –, exceto no caso de elas integrarem as fronteiras da arte contemporânea institucionalizada” (Heinich, 2008: 13-14). Tal delimitação abrilhanta a ousadia de “Vanderlei” em sua proposta de transgressão (ou “traição”).

Nesse sentido, em diálogo com a pergunta que dá início a esta resenha, o filme nos incita a problematizar possíveis normas com recursos outros: ao usar o cinema, a pesquisa não é traída; ao fazer arte popular, o artista igualmente não o é; e ao realizar um filme-pesquisa sobre um artista popular, sua obra, longe de ser traída, é reatualizada a partir de novos padrões.

Por estes e demais motivos, entendemos que o documentário, bem como o núcleo e os pesquisadores nele envolvidos, faz parte de uma constelação que enriquece as relações entre ciências sociais e produção de imagens no Brasil. Sua importância singular reside no fato de não se restringir ao campo indubitavelmente profícuo da antropologia visual,⁶ procurando ultrapassar e agregar horizontes disciplinares, ousando experimentar ciência e arte a uma só vez.

Referências

- Altmann, E. Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico. *Revista Anthropológicas*, v. 20, pp. 57-79, 2009.
- BARBOSA, A.; CUNHA, E. T. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BAZIN, A. *O Cinema – ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BECKER, H. *Art Worlds*. University os California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1982.
- BÉRA, M. e LAMY, Y. *Sociologie de la culture*. Paris: Armand Colin/VUEF, 2003.
- BOURDIEU, P. “Éléments d’une théorie de la perception artistique”. In *Revue internationale de Sciences sociales*, v. 20, n. 4, pp. 640-664, 1968.
- _____. *Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- _____. *A distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Editora Zouk, 2007.
- CAIUBY NOVAES, S. “O Brasil em Imagens: Caminhos que Antecedem e Marcam a Antropologia Visual no Brasil”. In: Duarte, L. F. D. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo: ANPOCS, Discurso Editorial, 2010.
- DARRÉ, Y. “Esquisse d’une sociologie du cinéma”. In *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, mars. pp. 122-136, 2006.
- FELDMAN-BIANCO, B. e LEITE, M. M. *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Ed. Papirus, 2001.
- GONÇALVES, M. A. *O Real imaginado – etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- _____. e HEAD, S. (org.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: Faperj/ 7Letras, 2009.
- HEINICH, N. *Ce que l’art fait à la sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- _____. *Sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.
- HIKIJI, R. S. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Coleção Antropologia Hoje, Terceiro Nome. 2012.
- KAVOLIS, V. *La expresión artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu, 1970.
- LECOQ, S. *Raison d’artistes-essaianthroposociologique sur la singularité artistique*. Paris: L’Harmattan, 2002.
6. Núcleos institucionalizados que integram o campo no Brasil são LISA (USP), INARRA (UERJ), NAI (UERJ), NAVISUAL (UFRGS), NEXTimagem (UFRJ), entre outros. Para referências de produção teórica no país de pesquisadores que participam destes núcleos, ver Barbosa e Cunha, 2006; Caiuby Novaes, 2010; Altmann, 2009; Feldman-Bianco e Leite, 2001; Gonçalves, 2008 e 2009; Hikiji, 2012; Martins, Eckert e Caiuby Novaes, 2005; Peixoto, 2011; entre outros.

MANNHEIM, K. *Sociologia da cultura*. São Paulo:
Perspectiva, Edusp, 2004.

MARTINS, J. de S. *Sociologia da Fotografia e da
Imagem*. São Paulo: Ed. Contexto. 2008.

_____, ECKERT, C. e CAIUBY NOVAES, S. (org.) *O
imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru,
São Paulo : EDUSC, 2005.

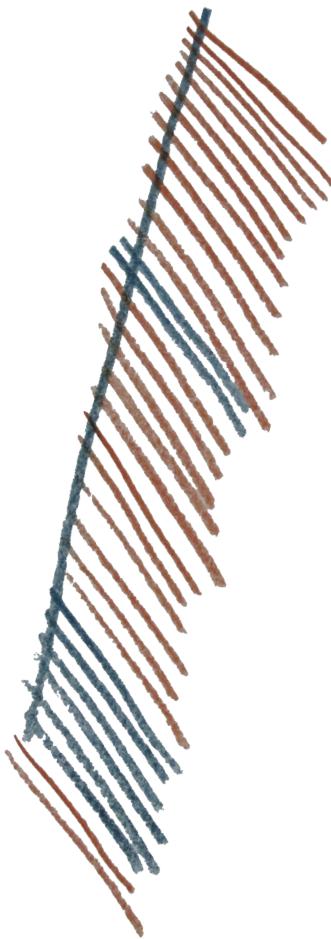
MOULIN, R. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion,
1995.

_____. *Escrituras da imagem*. São Paulo : Edusp, 2004.

PEIXOTO, C. E. *Antropologia & Imagem: narrativas
diversas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

PÉQUIGNOT, B. “La Sociologie de l'art et de la
culture”. In Berthelot, J-M. *La sociologie française
contemporaine*. Paris: Quadrige / PUF, 2001.

VELHO, G. (org.) *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro:
Zahar Ed.



Artigo recebido para publicação em: 10/05/2016
Artigo aprovado para publicação em: 15/09/2016

O escambo de Gaspar: rap como narrativa das relações culturais urbanas

- Obra resenhada: BRASIL, Gaspar Z'África. Escambo. In: *Rapsicordélico*. Independente, 2015. 1 CD. Faixa 8.

Micael L. Z. Guimarães

Bacharel e Licenciado em História pela Universidade de São Paulo (USP).

micael.guima@gmail.com

A cidade de São Paulo configura um fascinante e assombroso objeto de reflexão. Atravessada por características comuns às metrópoles modernas, suas metamorfoses contínuas e irregulares a definem enquanto “um fazer-se intenso, ininterrupto” (CARLOS, 2013, p. 67), cujo profundo dinamismo nos remete à ideia de *porosidade*, proposta por Walter Benjamin (1987, p. 147). As várias entradas possíveis para a reflexão sobre este objeto, por sua vez, manifestam-se na ampla variedade de narrativas da experiência urbana, cujas ênfases e recortes se constroem a partir do *lugar* que baliza o olhar.

Nesta resenha, objetivamos investigar elementos de uma destas narrativas: trata-se da canção “Escambo”, que integra o álbum *Rapsicordélico* do rapper Gaspar (membro original do grupo paulistano de rap Z'África Brasil), lançado de forma independente no início de 2015. O título do álbum, apontado por Gaspar como “uma nova construção sonora para o universo da música popular brasileira, um estilo musical fundamentado na cultura hip hop com fortes influências dos ritmos brasileiros” (BRASIL, s.d.), apresenta a proposta do trabalho, definido pelo artista como uma “obra híbrida” ao trabalhar a fusão de gêneros musicais distintos contando com a participação de músicos dedicados a outros gêneros musicais, como Zeca Baleiro, Lirinha e Marcelo Pretto.

A cultura hip hop e o rap, elementos centrais na trajetória musical de Gaspar e definidos pelo próprio como fundamentos na concepção da proposta de *Rapsicordélico*, por si só configuram historicamente um ambiente significativo de narrativa de experiências específicas da cidade: desde os primeiros passos do movimento hip hop paulistano em fins da década de 80 explicitava-se a ênfase na comunicação de determinadas experiências sociais, ditas desde um lugar marginalizado que constituía a procedência dos próprios sujeitos implicados nesta movimentação. A sonoridade do rap, trazida do ambiente norte-americano e propagada pelos veículos de mídia como produto cultural para o consumo juvenil, foi apropriada por indivíduos e grupos de origem periférica que investiram em um “conteúdo contestatório ou de protesto” articulado em uma postura “consciente e de atitude” (ZENI, 2004, p. 231) para comunicar de forma crítica os elementos de tensão social que atravessavam seus cotidianos na cidade.

Nos anos 90 a consolidação do rap paulistano como linguagem de

problematização das tensões da vida urbana amplificou-se significativamente com a atuação do grupo Racionais MC's, cuja ascensão, conforme comenta Tiajaru d'Andrea, foi acompanhada por uma "explosão de atividades artísticas ocorrida na periferia de São Paulo [...], cujo eixo gravitacional são uma série de coletivos culturais" (2013, s.p.). Esta proliferação de vozes periféricas desaguou num leque amplo de singulares narrativas da experiência urbana, entre as quais se situa o trabalho de Gaspar no álbum *Rapsicordélico* e na canção "Escambo", objeto de análise desta resenha.

Venho do mocambo

Pra fazer escambo

Quando os hômi vem eu cambo

Eu volto pro quilombo

Zona Sul, Maria Sampaio

Ali do Pontiguá pode mangar

Vim manguear, vim manguear, guerrear

Pelo pão nosso de cada dia

Tenho um filho pra criar, só falta uma moradia

Podia tá roubando, mas eu tô criando

Criando harmonia por onde vou passando

Ritmo e poesia, psicodélica e cordel

Rapsicordélico, a Deus sou fiel

Da tribo dos entorta arame

Aí velhinho o que que há, pode comprar

Vim manguear, vim manguear

Arteiro de rua, trabalho artesanal

Maloqueiro cultua o talento individual

Venho da maloca pra fazer escambo

Quando a sirene toca eu cambo

Volto voando pro quilombo

Venho do mocambo

Pra fazer escambo

Quando os hômi vem eu cambo

Eu volto pro quilombo

Ê quilombo...

(Ó que progresso!)

(Original família, nós é rico, só num tem as coisa

Rapsicordélico, ó que progresso!)¹

1. Transcrição realizada diretamente da escuta da gravação em BRASIL, Gaspar Z'África. *Rapsicordélico*. Independente, 2015. 1 CD.

Na canção, o ambiente situado pelo narrador como seu, desde logo, é notavelmente o espaço da marginalidade, primeiro elemento para identificarmos o ponto de vista a partir do qual sua narrativa se configura. Seu espaço de origem se apresenta e se reafirma, tanto na fragilidade de sua moradia própria (o “mocambo”) como no ambiente que o abriga, o “quilombo”. A respeito deste último, é necessário recorrer à obra do próprio grupo Z’África Brasil e retroceder a 2002, quando o grupo lançou seu primeiro álbum de estúdio, intitulado *Antigamente quilombos, hoje periferia*, no qual a relação entre quilombo e periferia se articulava significativamente em torno da ideia de resistência negra (praticada especialmente no âmbito cultural).

Situado o quilombo enquanto espaço periférico onde se articula resistência a lógicas opressoras oriundas do centro, avançamos à baliza geográfica mais precisa apresentada pelo narrador: Jardim Maria Sampaio, zona sul de São Paulo. Reafirmar o local de origem é uma marca transversal do rap, que aqui também se estrutura como forma de apresentação, o que implica a definição de uma identidade em torno do lugar de enunciação. Esta identidade se define e se articula, na canção, a partir de um local periférico demarcado como origem de um percurso; pois ressaltado o local de origem, o narrador envereda na apresentação de seu cotidiano marcado pelo deslocamento, em torno de atividades transitórias. “Vir” e “voltar” são os movimentos que margeiam suas práticas.

Este cotidiano de trânsito irregular pelas brechas da metrópole permeia-se por uma contínua cata de referências, destacada por Gaspar enquanto enriquecedora de sua própria experiência, além de deixar marcas que transformam o espaço. O historiador Nicolau Sevcenko já evocou a figura dos catadores para pensar justamente a própria lógica da cidade interpretada sob a metáfora da *metastasis*, que “conota o sentido de um processo contínuo de deslocamento, mobilidade, transporte e comunicação entre contextos diversos” (2004, p. 33). A *metastasis*, evidente na experiência urbana relatada pela letra, engloba sujeito e cidade, imprime no indivíduo a mesma *porosidade* (rearticulando o termo de Benjamin) que o torna tão dinâmico, sob constante reformulação, quanto a metrópole.

No trânsito contínuo que o narrador relata na letra destaca-se ainda a irregularidade informal, a condição provisória que estrutura uma forma de relacionar-se com esta vida urbana adaptando-se, movimentando-se e sabendo a hora se colocar e se retirar. Toda esta irregularidade marca a atividade que o narrador apresenta como sua: o escambo que realiza e que estrutura seu cotidiano, mangueando e negociando. A referência da letra à polícia (“os hômi”) como elemento regulador deste ir e vir também nos remete inevitavelmente à relação com os comerciantes informais, que invariavelmente “cambam”, isto é, mudam de rumo

para não correrem o risco de perder sua forma de sustento informal. No entanto, o narrador deixa claro que aquilo que mangueia não é produto industrializado contrabandeadoo, mas “trabalho artesanal”, caracterizando-se a si próprio como “arteiro de rua”.

Tiajaru d’Andrea já apontou que, no ambiente periférico paulistano, “entre as possibilidades ofertadas pelo trabalho capitalista ou por atividades ilícitas, foi sendo criada uma terceira possibilidade: produzir arte” (2013, s.p.). Gaspar declara sua filiação a esta “terceira via” apresentando seu produto artístico, notavelmente musical: “Ritmo e poesia, psicodélica e cordel / Rapsicordélico [...]. Ao mesmo tempo, o fazer-se desta arte revela-se intrinsecamente conectado com o cotidiano em fluxo apresentado, marcado pelo trânsito entre tensões iminentes e ambientes diversos, nos quais se dá o escambo, prática que marca o fazer artístico apresentado.

A referência permanente ao escambo e suas ligações com a informalidade irregular nos dá pistas para pensarmos a relação proposta por Gaspar entre este e sua atividade artística. Oriundos do mesmo “quilombo” periférico, ele e milhares de comerciantes informais são aqueles que, vindos das margens das dinâmicas urbanas, transitam por seus espaços e brechas, num percurso cauteloso ao longo do qual se relacionam com outros sujeitos urbanos, provenientes de outros locais, dotados de outras experiências urbanas e sociais. Estas relações, que no caso dos comerciantes informais podem ser simplificadas na compra e venda de artigos de consumo, no caso de Gaspar não são mediadas pelo dinheiro, mas justamente configuradas como “escambo”, ressaltando-se o imaginário de *troca* que permeia, portanto, o percurso deste “arteiro de rua” na elaboração e reelaboração de seu “trabalho artesanal”.

Mapeando os elementos até aqui identificados no corpo da letra, vislumbramos uma narrativa da experiência urbana desde a marginalidade, pautada centralmente a partir da imagem de um trânsito irregular e permanentemente em diálogo com a ideia de *metastasis*. A apresentação desta experiência, por sua vez, aponta sua fusão com a prática cotidiana de uma atividade artística, profundamente ligada à afirmação de uma identidade baseada na condição marginal e informal. A ideia do escambo enquanto inerente a este permanente trânsito e como marca do fazer artístico articula-se na composição desta identidade afirmada: se o ponto de partida é a marginalidade, a realidade cotidiana também é informal e irregular, mas tudo isso oferece a experiência de uma riqueza catada no percurso que fortalece a identidade própria e do trabalho artístico.

Esta abordagem da diversidade de elementos e referências culturais já foi

comentada pelo próprio Gaspar em entrevista ao blog *Zonas de Conflito*². O rapper afirma: “sei das minhas riquezas. Em vez de discriminar e tirar isso de mim, que está na frente e só não vê quem não quer, trago para mim” (BRASIL, 2008, s.p.). A riqueza referida é definida por Gaspar como um “multiculturalismo” que traz a matriz negra africana, a indígena e a europeia, bem como um regionalismo nordestino evocado pelo rapper ao definir uma genealogia que remete aos repentistas e emboladores, para além da linguagem específica do rap, sobre seu trabalho com rimas e improvisações.

Tudo isto reaparece neste trabalho solo do rapper desde o título do álbum, que mescla numa só nova palavra as referências a rap, cordel e psicodelia. No conteúdo musical da obra, estas balizas simbólicas são extrapoladas na utilização de várias outras referências musicais, sempre em trabalho de fusão, como a sonoridade da própria canção que tomamos como objeto exemplificativa.

Esta abordagem do referido “multiculturalismo” resulta na composição de um trabalho híbrido, no qual as diferenças entre matrizes e linguagens exploradas confundem-se na apresentação de um produto novo. A possibilidade de navegar entre essas referências diversas e lançar mão das mesmas na composição do trabalho é identificada como riqueza (“nós é rico, só num tem as coisa”); as referências diversas em si, por sua vez, explicitam-se como objetos deste permanente escambo que permeia a relação do rapper com o universo da cidade pela qual transita de forma irregular. Tal relação nos remete à reflexão de Néstor Canclini acerca da interculturalidade enquanto espaço de “relações de negociação, conflito e empréstimos” (2015, p. 17), em processos que não são “[...] apenas o resultado de uma relação de *cultivo*, de acordo com o sentido filológico da palavra *cultura*” (idem, p. 43), mas relações de apropriação e reelaboração. Canclini chama atenção para a dimensão de reciprocidade nessas trocas interculturais, ainda que atravessadas por tensões e relações assimétricas de poder, e Gaspar parece indicar o mesmo tipo de relação: não fala simplesmente em apropriação (ou cata de referências), mas em *escambo*, pressupondo a troca, e implicando o *outro* nesta relação.

Por sua vez, quem é o *outro*? Pode se referir aos sujeitos diversos que transitam pela mesma cidade, oriundos de locais e condições distintas, com referências divergentes, preocupações e posições variadas; podem ser elementos provenientes tanto da esfera formal do centro quanto das margens informais e irregulares; e também pode ser, em última instância,

2. Blog vinculado ao Seminário Internacional Antídoto, realizado em 2008 pelo Itaú Cultural em parceria com o Grupo Cultural AfroReggae.

a própria cidade, que em sua condição porosa de *metastasis* se transforma a partir da intervenção de narrativas oriundas da margem.

Provisoriamente, conclui-se da análise da canção esta materialização hibridizada de referências “mangueadas” em relações de escambo, traçadas numa abordagem do ambiente urbano em permanente e irregular trânsito por suas distintas dimensões e espaços. Tudo isto que se narra e ao mesmo tempo se pratica na canção, no entanto, não deve ser entendido na chave dos mitos de diversidade que anulam os conflitos de sua composição: Gaspar evoca permanentemente o clima de tensão que perpassa toda esta atividade em seu cotidiano de sujeito marginalizado. O imaginário de resistência dos quilombos no qual seu ponto de partida está envolto torna-se armadura em um cotidiano em que “manguear” divide espaço (e verso) com “guerrear”. A iminência da tensão demanda atenção, para transitar com cuidado e saber a hora de “cambar” e voltar para o quilombo. Agindo na cidade pelos caminhos informais, quando vem a repressão é preciso desviar, ocultar a movimentação própria e retirar-se para o espaço de margem onde a resistência se constrói, para, depois, voltar.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* Obras Escolhidas vol. II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi. O entrelugar das culturas. In: *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRASIL, Gaspar Z’África. “A arte é um limite entre a marginalidade e a criminalidade”. Entrevista de Ricardo Tacioli. Portal Álbum Itaú Cultural (publicada originalmente no blog *Zonas de Conflito*). 2008. Disponível em:

<<http://albumitaucultural.org.br/secoes/a-arte-e-um-limite-entre-a-marginalidade-e-a-criminalidade-diz-gaspar-do-zafrica-brasil/>> (acesso em 28 nov. 2015).

_____. “Rapsicordélico”. Portal Rapsicordélico. S.d. Disponível em: <<http://www.rapsicordelico.com/#!rapsicorderlico/c10fk>> (acesso em 15 ago. 2016).

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Centrão e Ana Regina Lessa. 4ª edição. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A cidade*. 9ª edição. São Paulo: Contexto, 2013.

D’ANDREA, Tiajaru. “Fim de semana no parque: vinte anos”. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 1º/11/2013. Disponível em

<<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=1539>> (acesso em 25 nov. 2015).

SEVCENKO, Nicolau. “A cidade metastasis e o urbanismo inflacionário: Incursões na entropia paulista”. *Revista da USP*. 2004, n. 63, p. 16-35.

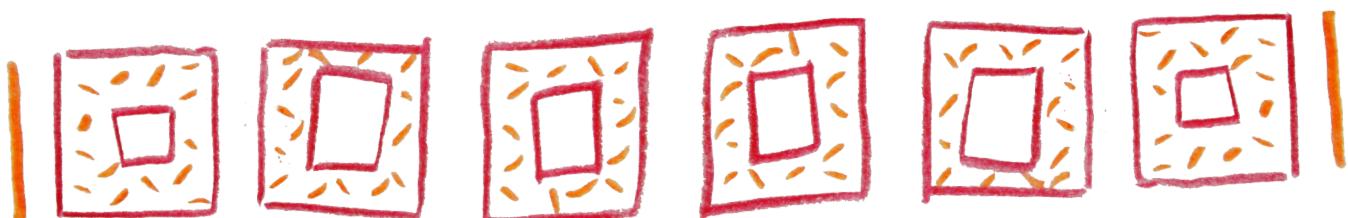
TEPERMAN, Ricardo Indig. “Improviso decorado”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 56. São Paulo, 2013, pp. 127-150. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n56/06.pdf>> (acesso em 28 nov. 2015).

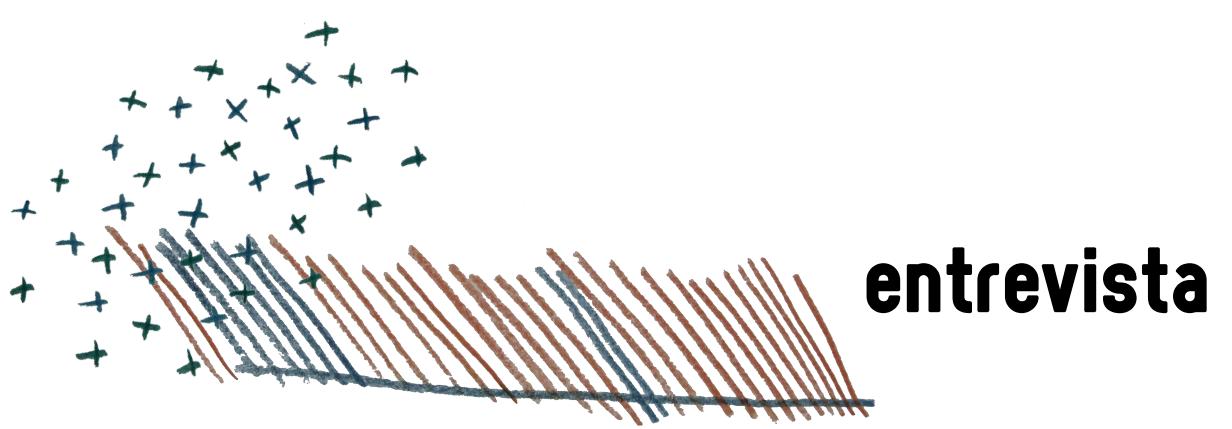
ZENI, Bruno. “O negro drama do rap: entre a lei do cao e a lei da selva”. *Estudos Avançados*, vol. 18, nº 50. São Paulo, 2004, PP. 225-241. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a20v1850.pdf>> (acesso em 25 ago. 2015).

Discografia consultada:

BRASIL, Gaspar Z'África. *Rapsicordélico*. Independente, 2015. 1 CD.

BRASIL, Z'África. *Antigamente quilombos, hoje periferia*. Paradoxx Music, 2002. 1 CD.







Aristóteles Barcelos Neto, antropólogo colecionador*

Elaborada por:

Daniel Revillion Dinato
Gabriela Aguillar Leite
José Cândido Lopes Ferreira
Paulo Victor Albertoni Lisboa

Após uma longa viagem que o ajuda a retraçar um percurso que se inicia pelas artes plásticas, Aristóteles Barcelos Neto ingressa no curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Com isso inaugura uma trajetória acadêmica marcada pela produção de coleções etnográficas para importantes museus, como o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA e o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa e o Museu do Quai Branly de Paris, a realização de filmes sobre xamanismo e performances rituais na Amazônia e nos Andes.

O entrevistado é herdeiro e ex-aluno de uma geração de etnólogos como Berta Ribeiro, Pedro Agostinho, Vera Penteado Coelho, Rafael de Menezes Bastos, Lux Vidal e Sylvia Caiuby Novaes, autores que romperam com a moderação com que o tema “arte” era abordado até então nas etnografias sobre a Amazônia indígena e se dedicaram a olhar para desenhos, pinturas, músicas e rituais. É também contemporâneo ao pensamento da agência da arte, de Alfred Gell, e do conceito de transformação na Amazônia, de Eduardo Viveiros de Castro, elementos que se combinam de forma original em sua obra.

É nesse ambiente teórico em ebullição que podemos situar seu trabalho sobre as máscaras rituais dos Wauja do Alto Xingu. O autor acompanhou todo o processo de concepção, feitura e descarte das máscaras, em uma etnografia que ambiciosamente se propõe a perseguí-las, como ele mesmo diz, alinhadas às trajetórias biográficas que orientam a organização do sistema ritual xinguano.

Neste último semestre de 2016, o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Unicamp o recebeu como pesquisador-visitante no âmbito do convênio Newton Fund-FAPESP. Durante sua estadia, Aristóteles Barcelos concebeu a curadoria da exposição “Serpentes da Transformação: Desenhos da Amazônia Indígena”, com uma seleção de desenhos produzidos por seus interlocutores Wauja, que aconteceu na Casa do Lago e foi publicada em forma de “Galeria” nessa mesma edição da Revista.

Aproveitando sua visita, a PROA decidiu também entrevistá-lo para relembrar um pouco de sua trajetória acadêmica e seu percurso institucional, conversar sobre a exposição e discutir algumas das questões centrais que suas publicações têm levantado tanto para o debate sobre as relações entre arte, ritual e cosmologia, quanto para a interseção entre etnologia indígena e museologia, que sem dúvida é uma marca singular de seu trabalho.

Gabriela Aguillar Leite

* Este texto é uma versão corrigida da publicada por esta revista em 19/12/2016, atualizada em 10/03/2017.

PROA: Aristóteles, gostaríamos de agradecer sua disposição para conversar conosco e contar um pouco sobre sua trajetória acadêmica e seus interesses de pesquisa. Para começar, queremos ouvir você falar sobre sua formação, que começou na museologia, seguiu em direção à antropologia. Você sempre teve a perspectiva de aproximação entre essas duas áreas? Conte-nos um pouco sobre esse processo.

Aristóteles: Eu comecei nas artes plásticas, essa é a minha raiz mais profunda. No início de 1991, fui aprovado no vestibular para o curso de Licenciatura em Desenho e Plástica da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), mas desde os 15 anos eu frequentava cursos livres de gravura e desenho. Portanto eu já conhecia algo sobre processos técnicos quando entrei na Universidade. Quando entrei no curso tinha a ilusão de que haveria um ambiente para discutir os processos técnicos em relação aos processos criativos, a filosofia da estética e conceitos e modos de expressão pouco convencionais. Porém, naquele tempo, não havia esse ambiente na Escola de Belas Artes, pelo menos com a intensidade que eu desejava. Resolvi então trancar a matrícula e fazer uma longa viagem, que fez despertar em mim um interesse maior pelas artes feitas pelos outros do que por aquelas que eu mesmo sabia fazer. Só retomei a licenciatura na Escola de Belas Artes em junho de 1992, porém já com o intuito de fazer outro vestibular. Três cursos me interessavam: Museologia, Ciências Sociais ou Filosofia. Mas apenas o curso de museologia tinham um conteúdo investigativo sobre as artes e uma área de concentração específica em museus de arte, assim optei pela museologia. Além disso, o curso tinha, em sua descomplicada e maleável grade curricular, um número considerável de disciplinas na área de antropologia social. Os índios ainda não estavam no meu horizonte de interesse e também ainda não imaginava que aproximações poderiam haver entre antropologia e arte.



Em abril de 1993 visitei o Museu de Arqueologia e Etnologia¹ (MAE-UFBA) para obter subsídios para um trabalho da disciplina História do Brasil. Eu lembra ter visitado esse museu quando criança, em 1983, quando então havia uma exposição de peças dos índios do Alto Xingu, que tinham sido coletadas por Pedro Agostinho entre os Kamayurá nos anos de 1965, 1966 e 1969.

1. <http://www.mae.ufba.br/>

PROA: E foi, a partir de então, que você iniciou o trabalho no museu?

Aristóteles: Sim, foi no MAE-UFBA que meu interesse acadêmico pelas artes indígenas teve início. Naquele abril de 1993, a exposição etnográfica que vi em 1983 já não estava mais lá, a quase totalidade das peças tinha sido guardada em um depósito. A diretora recém-empossada do Museu, Ana Maria Gantois, me disse que o diagnóstico da conservação tinha sido recém-finalizado, por isso as peças tinham sido retiradas da exposição. Porém ainda faltava fazer o diagnóstico da documentação. Depois de algumas visitas e conversas, Ana me perguntou se eu gostaria de estagiar no museu, mais precisamente com a documentação e pesquisa das coleções etnográficas. Aceitei o convite com entusiasmo e iniciei os trabalhos sob a sua orientação, e dois meses depois passei a receber também a orientação de Pedro Agostinho.



PROA: Quais foram as atividades que você desenvolveu no museu?

Aristóteles: O desafio era fazer a documentação dessas coleções, que constituíam dois conjuntos bem distintos: um dos índios do Alto Xingu e outro dos índios do Nordeste, sobretudo da Bahia. O primeiro conjunto era o maior deles com aproximadamente 260 peças. Trabalhei apenas com esse conjunto, que correspondia precisamente à coleção xinguana de Pedro Agostinho. A minha formação artística me fez ter um interesse muito especial pelos objetos com grafismo. Havia, pelo menos, uns

28 e minha pesquisa se concentrou neles. Essa foi a primeira amostra e inspiração para meus estudos de cultura material amazônica. Eu ainda nem conhecia o livro editado por Lux Vidal, que tinha sido publicado em 1992.

Em junho de 1993 Berta Ribeiro veio a Salvador para realizar a montagem da sua exposição “Amazônia Urgente: cinco séculos de ecologia e história”, que fazia parte do programa da III Cumbre Ibero-Americana. Berta foi ao MAE-UFBA, que então oferecia apoio curatorial à exposição, para escolher algumas peças para compor a exposição. Foi muito importante conhecer Berta justo naquele momento inicial do meu estágio. Berta tinha feito trabalhos de campo entre os Kamayurá, Yawalapiti e Kayabi para a sua pesquisa de doutorado². Ela foi a primeira antropóloga especialista em arte e cultura material que eu conheci, e ela foi pioneira nessa área no Brasil. Berta me incentivou muito, mandou textos e sugeriu que eu expandisse o meu corpus de objetos e grafismos xinguanos, que de fato ainda era muito pequeno, integrando coleções etnográficas de outros museus. E foi a essa tarefa que me dediquei nos meses que se seguiram ao nosso encontro.

PROA: Então você seguiu a sugestão da Berta Ribeiro? O que fez para ampliar o conjunto de objetos e grafismos para sua análise?

Aristóteles: Eu fui estudar outras coleções. Fui primeiramente para o Museu Antropológico³ da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. Por indicação da Berta, porque ela tinha sido colega da diretora do museu, que naquele tempo era a Professora Edna Taveira. Isso foi em 1994. Passei três semanas trabalhando com a enorme coleção do Acary Passos Oliveira.

Lá eu conheci Michael Heckenberger, que tinha chegado recentemente do campo, com todo o material da escavação no rio Culuené, com os Kuikuro. Foi impactante conhecer Michael, do mesmo jeito que foi impactante conhecer Berta. Michael é um arqueólogo com sólida formação antropológica. Ele fazia etnografia para fazer arqueologia. E aquilo era, para mim, uma interessante novidade. Eu mostrei para ele as peças que estava estudando e ele me mostrou as cerâmicas da escavação. Ele estava iniciando os estudos sobre aquela cerâmica que possivelmente era arawak, em áreas hoje ocupadas por grupos carib. A experiência em Goiânia foi extraordinária. Eu era jovem, tinha apenas 20 anos.

2. RIBEIRO, Berta G. 1980. *A civilização da palha: trancados dos povos indígenas do Brasil*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

3. <https://www.museu.ufg.br/>

Ainda em 1994, eu vim a São Paulo, no Museu de Arqueologia e Etnologia⁴ (MAE-USP). Aqui tinha um grupo pequeno, mas muito expressivo de estudiosas de cultura material liderado por Tekla Hartmann, que orientou Berta Ribeiro, Sonia Ferraro Dorta, Edna Taveira entre outros antropólogos. Foi Tekla quem me deu os contatos de duas pessoas que foram fundamentais para meus estudos: primeiro o de Vera Penteado Coelho e em seguida de Lux Vidal. Ela disse: "Você tem que encontrar a Vera, ela está muito doente, mas você tem que ir à casa dela. Você tem que conversar com ela. É muito importante para você e para ela". Conheci a Vera, conversamos e começamos uma correspondência. Vera me deu acesso aos desenhos que ela coletou entre 1978 e 1980 entre os Wauja. Foram cinco anos de muitas trocas de ideias.

No ano seguinte, em 1995, eu fui ao Museu Nacional do Rio de Janeiro⁵ ver as coleções do Pedro Lima e do Eduardo Galvão. Quem me recebeu foi Heloisa Fénelon Costa, que também tinha trabalhado no Alto Xingu. Ela era a chefe do setor de etnografia e me apoiou muito. Ela me mostrou sua coleção de desenhos mehinako. Também fui ao Museu do Índio⁶. Ver essa diversidade de coleções me estimulou a seguir um caminho semelhante.

PROA: Nesse percurso você delineou um tema, um conjunto de objetos de pesquisa. O Alto Xingu apareceu por todo o caminho. Como esse caminho te levou até lá?

Aristóteles: Um número imenso de objetos do Alto Xingu estava lá, nas instituições que visitei. Pude confirmar com meus próprios olhos que o Alto Xingu era realmente uma região rica em cultura material. Eu me formei em museologia em 1996. Já sabia que queria fazer mestrado em antropologia social. A grande questão não era aonde fazê-lo, mas sim como financiar minha pesquisa de campo com os Wauja.

Nesse mesmo ano, aconteceu a Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) em Salvador. Foi uma sorte grande, porque teve um grupo de trabalho só sobre o Alto Xingu, coordenado por Bruna Franchetto e Pedro Agostinho e secretariado por mim. Para esse GT veio Emilienne Ireland, que já tinha trabalhado com os Wauja nos anos 80. Ela me falou o seguinte: "olha, eu estou indo para lá. Depois dessa reunião eu vou direto para Brasília e de lá para o Xingu". Eu disse: "estou estudando as coleções wauja faz tempo e penso em ir lá no ano que vem". Ela me disse: "Vamos fazer o seguinte, manda uma áudio-carta para o chefe Atamai. Eu levo e entrego para ele. Assim eles já ficam sabendo que você quer ir". Fiz minha áudio-carta e ela levou, e foi a primeira vez que algo de mim chegou até aos Wauja.

4. <http://www.vmpbr.mae.usp.br/>

5. <http://www.museunacional.ufrj.br/>

6. <http://www.museudoindio.gov.br/>

| Entrevista com Aristóteles Barcelos Neto

Em 1996 eu fiz a seleção de mestrado para a Universidade Federal de Santa Catarina e fui estudar sob a orientação de Rafael Menezes Bastos. Embora ele não trabalhasse com artes visuais diretamente, ele trabalhava com antropologia da música e do ritual. Eu estava interessado em ritual, mas ainda não sabia que ritual ia estudar. Naquele tempo eu estava muito mais interessado no potencial das coleções etnográficas, no melhoramento da documentação museológica das coleções que eu já tinha estudado e sobretudo em constituir uma nova coleção etnográfica com aprofundada documentação de campo. Então fiz um projeto de coleção que pudesse financiar meu trabalho de campo e que complementasse a coleção de Pedro Agostinho no MAE-UFBA. O projeto foi aprovado no fim de 1997 e em março de 1998 já estávamos eu e Maria Ignez Mello, minha colega do mestrado e também orientanda de Rafael, na aldeia wauja de *Piyulaga*.

PROA: Que resultado você trouxe dessa pesquisa de campo?

Aristóteles: Retornei com uma coleção etnográfica e com uma coleção iconográfica. A primeira foi para o MAE-UFBA. Esta é uma grande coleção de artefatos de cerâmica, como também é a coleção de Harald Schultz, de Pedro Lima e de todos aqueles que coletaram entre os Wauja. Mas esta foi a primeira coleção etnográfica que trouxe vários instrumentos musicais, graças ao empenho de Maria Ignez. Também dediquei muito do meu tempo em campo à formação de uma coleção de desenhos. Coletei mais ou menos 300 desenhos ao longo de dois meses. Fiz a dissertação de mestrado concentrada nesses desenhos e nas técnicas de produção cerâmica e de sua decoração gráfica. Ambas coletas me permitiram conviver com os autores, conversar sobre os objetos que produziam e sobre os desenhos de seus sonhos, perguntar sobre detalhes inexistentes nas documentação das coleções museológicas. As coletas me permitiram um diálogo direto e intenso com vários artistas wauja.



PROA: E como foi sua relação com os Wauja?

Aristóteles: Os Wauja são grandes professores. Ensinam com generosidade e paciência. Então, isso foi muito importante. Aquilo me marcou muito, foi meu primeiro campo.

Eles me deram muito mais do que eu imaginava poder receber. O que eu estava aprendendo era algo que eles queriam de fato me ensinar. O mesmo aconteceu com Maria Ignez Mello e com Acácio Piedade, seu marido, que foi estudar as flautas *kawoká*. Saímos do campo com uma felicidade extrema, os dois meses de pesquisa de campo renderam muitas coisas.



PROA: O que veio a seguir? Você retornou para o Xingu?

Aristóteles: Terminei minha dissertação de mestrado muito rápido e já fiz a seleção de doutorado aqui na USP. Já tinha conversado com Lux Vidal sobre ela me orientar, e foi aí que comecei um capítulo mais denso rumo ao ritual.

No ano de 1999, passou por Salvador Joaquim Paes de Brito, então diretor do Museu Nacional de Etnologia de Portugal (MNE), que estava de viagem pelo Brasil e tinha ido encontrar o Pedro Agostinho. Joaquim fez uma visita ao MAE-UFBA e viu a coleção etnográfica Wauja e uma exposição que eu tinha feito sobre a cerâmica. Eu não estava em Salvador naquele momento, por isso não pude encontrá-lo, mas eu logo soube que ele queria que eu fizesse uma coleção sistemática wauja, totalmente documentada em campo, para o MNE. Eu também queria fazer uma nova coleção, pois me interessava aprofundar o estudo da cultura material do Alto Xingu. Joaquim conseguiu com a Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses todos os recursos para fazer uma exposição sobre os povos indígenas do Brasil (Os índios, nós) e uma nova aquisição. A Comissão aprovou o projeto da coleção wauja em dezembro de 1999 e em fevereiro de 2000 parti para a aldeia *Piyulaga* pela segunda vez.

PROA: Nesse retorno você encontra outro cenário.

Aristóteles: Desta vez foi muito diferente, pois pude finalmente ver e documentar um grande ritual das máscaras, e isso logo no meu primeiro ano de doutorado. Eu não vi nenhum ritual em 1998, pois logo no início daquele ano tinha morrido um adolescente *amunaw*, de origem nobre, o que levou os chefes da aldeia a suspenderem toda possibilidade de realização de festas, em respeito à família do rapaz. As acusações de feitiçaria que foram feitas logo após a sua morte tinham deixado o ambiente da aldeia muito tenso.

Os Wauja diziam que as máscaras gigantes, chamadas *Atujuwá*, ficaram dormindo por muito tempo e que foram finalmente despertadas em 1997. As *Atujuwá* que os Wauja fizeram primeiro foram os jaguares celestes. O retorno dessas máscaras é uma grande história, que tem início com a extinção das aldeias Kustenau e passando pela terrível epidemia de Sarampo da primeira metade da década de 1950. Os Wauja tem uma ideia de que o sonho é repositório de tudo

o que existiu, o que existe, e de tudo o que ainda pode existir. Assim, todas as possíveis formas corpóreas dos *apapaatai* (i.e. dos espíritos animais) e suas músicas e canções estão guardados nos sonhos. Portanto aquelas máscaras não tinham desaparecido, apesar de não terem mais aparecido nos registros etnográficos entre 1904 e 1978. Uma série de máscaras muito pouco conhecidas, inclusive as *Atujuwá*, aparece nos desenhos que Vera Penteado Coelho coletou em 1978 e 1980. Porem não haviam ainda as condições totalmente adequadas para que muitas delas aparecessem para dançar, cantar, comer e brincar com as pessoas, sobretudo as máscaras gigantes. Quais eram as condições para que elas aparecessem com todo o seu aparato ritual e suas expressões sensíveis? Eu estava interessado na completude do processo ritual das máscaras, ou seja no grande ritual *Apapaatai lyāu*, que eu descrevi e analisei na minha tese de doutorado, defendida em 2004⁷.

O que minha pesquisa de campo fez foi mostrar que os rituais de *apapaatai* são os rituais do meio da vida, aqueles que sucedem a iniciação e que precedem os rituais mortuários: o *Quarup* e o *Yawari*. Eu consegui situar os rituais de máscaras em uma sequência biográfica mais ampla, explicando o seu papel na afirmação de pessoas nobres. O Eduardo Galvão foi o primeiro a descrever um ritual mortuário xinguano, o *Yawari kamayurá*⁸, mas a primeira tese acadêmica é a de Pedro Agostinho, sobre o *Quarup*, defendida em 1967 e publicada em 1974⁹. Em seguida, veio a tese de Rafael Menezes Bastos, sobre o *Yawari*, defendida em 1990 e publicada em 2013, com um belíssimo prefácio do Anthony Seeger¹⁰. A tese mais recente sobre um ritual mortuário xinguano, a versão kalapalo do *Quarup*, foi defendida por Antônio Guerreiro e publicada como livro em 2015¹¹. O Alto Xingu tem uma vastidão de rituais que compõem o que eu chamaria de constelação ritual xinguana. O *Quarup* é a estrela de primeira grandeza, em torno dela brilham dezenas de outras, dentre elas os rituais de máscaras e flautas e os rituais sazonais, como a Festa do Pequi.

PROA: Você fala dos objetos, que têm lugar no ritual, mas também têm uma vida antes e depois, e causam efeitos. Teria lugar aí a noção de agência, atribuída a objetos?

Aristóteles: Até 2004 tínhamos apenas uma etnografia¹² que tratava do processo de imaginação conceitual dos objetos rituais, ou seja, como eram visualizados, feitos e descartados, como adquiriam personitude,

7. BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: EDUSP, 2008.

8. GALVÃO, Eduardo. "Apontamentos sobre os índios Kamaiurá". *Encontro de sociedades: índios e brancos no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979 [1949]. pp. 17-38.

9. AGOSTINHO, Pedro. *Kwarip: Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo: EPU e EDUSP, 1974.

10. MENEZES BASTOS, Rafael José de Menezes. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

11. GUERREIRO, Antônio. *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

12. VAN VELTHEM, Lucia. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2003.

como transitavam entre existências potencial, virtual e atual, enfim, que diferentes posições assumiam nas cosmologias indígenas. A tese de Lucia Van Velthem sobre o trançado wayana e a de Els Lagrou sobre o grafismo kaxinawa, ambas orientadas por Lux Vidal, despertaram uma nova chave de questões para meu estudo sobre os objetos wauja.

O conceito de agência, proposto por Alfred Gell, também está presente nos materiais do Alto Xingu, mas de um modo diferente. O conceito de agência de Gell é inspirado por dois conceitos do Pacífico, que são *hau* e *mana*, e estão centrados na troca e na circulação e acumulação de forças. O conceito de agência, nas terras baixas da América do Sul, está profundamente informado por noções de transformações, muitas delas ancoradas nas transformações originais do mito, do tempo em que os animais e os humanos conversavam entre si. Essa ideia de agência é concebida sobretudo como um feixe de ações que afeta o corpo, que age sobre sua condição instável. Na Amazônia, não são as trocas de objetos que informam o conceito de agência, mas sim as trocas de perspectivas. Essa forma de agência tem como figura principal o corpo, porque as ações são para fazer corpos, alterar corpos, estabilizar corpos ou se desfazer deles.

No Pacífico os agentes são, em geral, mais visíveis e previsíveis. Deles se mantém um rastro mais claro, seja pela genealogia, ou pelo culto ancestral. Na Amazônia há uma constante incerteza sobre os agentes. Durante o processo de coleta dos desenhos dos xamãs wauja notei que várias pessoas, xamãs e não xamãs, eram amplamente ignorantes à respeito dos *apapaatai* que estavam sendo desenhados. Não existe uma fórmula canônica de como representar os espíritos animais. O que importa não é gerar uma fixidez da sua forma corporal, mas sim elaborar as muitas possibilidades de transformação dos corpos dos espíritos. Confirmei essa hipótese nas várias versões que obtive do “mesmo” espírito. A cada novo desenho uma nova transformação era apresentada. Na verdade, os xamãs Wauja me explicavam por meio de uma sequência de transformações corporais o modo de agência típico dos espíritos animais. Tudo está concebido para mudar, para ter, de fato, um outro corpo a cada novo movimento. A cor no desenho é um dos recursos para expressar as transformações. Nos desenhos que Vera Penteado Coelho e eu coletamos as estratégias cromáticas são um capítulo inteiramente a parte sobre a imaginação wauja sobre o que é um corpo transformativo. Mas também as deformações da cabeça e dos membros do corpo. Os desenhos mostram exatamente essa condição inconstante dos corpos e as narrativas sobre os mesmos enfatizam a imprevisibilidade de suas ações.

Em uma das narrativas mais interessantes que coletei, de três jaguares que foram trazidos para a aldeia wauja, em 1991, na forma de um trio de flauta, o dono desse trio, um respeitado xamã-cantor, fala que nas semanas que antecederam

sua decisão de fazê-lo, apareceu um jaguar no meio da estrada, que agiu como um cachorro doméstico. Ele não o atacou, não rosnou, não fez nada. Sentou no meio da estrada e ficou olhando para ele. O xamã ficou petrificado, obviamente, e falou assim: "Agora ele vai me matar, vai me avançar, eu estou sem espingarda, sem nada, eu já era". O jaguar fez um breve movimento relaxado, olhou para ele e foi tranquilamente embora. Então ele decidiu fazer as flautas. Falou: "Agora já é hora. Agora tenho que fazer. É sinal de que eles apareceram para mim, de que estão desejosos de estar comigo". Não só o corpo dos espíritos é inconstante, como as suas ações podem ser imprevisíveis.

PROA: Esse contexto etnográfico parece informar sua forma de fazer pesquisa. As transformações dos corpos pedem outras formas de registro. Podemos dizer assim?

Aristóteles: Eu vejo desta forma a minha trajetória, coletando documentos que não são os que o etnólogo coleta comumente: cadernos de campo, esquemas de parentesco, entrevistas e fotografias, digamos. Poucos antropólogos trazem de campo coleções sistemáticas ou temáticas, do que hoje poderíamos chamar de obras de arte e itens da cultura material. Quando fui fazer o meu primeiro trabalho de campo em 1998 praticamente ninguém mais fazia coleções sistemáticas, era uma especialização associada sobretudo às primeiras décadas da antropologia. No Brasil, as grandes coleções especificamente para museus já não eram mais feitas desde a década de 1960. Há também coleções que são constituídas ao longo de vários anos, resultantes de várias pequenas coletas que o antropólogo faz em campo. Foi assim que Lux Vidal fez sua coleção Xikrin, hoje pertencente ao MAE-USP. A minha inserção no Xingu é de um colecionador, um antropólogo colecionador. Só que em uma posição um pouco anômala, porque, em geral, os antropólogos colecionadores são curadores ou pesquisadores de museus e eu estou empregado em um departamento de ensino. Trabalho em uma instituição onde não estão as coleções que eu fiz. As únicas coleções que ficaram comigo foram as de desenhos, que eu continuo estudando.

PROA: Além das coleções de objetos e desenhos, você produziu filmes etnográficos. Como você começou a trabalhar com a produção de filmes?

Aristóteles: Durante meu doutorado, eu recebi um convite de Sylvia Caiuby Novaes para fazer parte do grupo de antropologia visual que funciona no Laboratório de Imagem e Som (LISA)¹³ do departamento de Antropologia

13. <http://www.lisa.usp.br/>

aqui da USP. Sylvia foi fundamental para eu voltar àquilo que eu tinha abandonado há alguns anos atrás, que era criar objetos de arte. Meu trabalho de criação visual tinha ficado parado quando troquei o curso de artes plásticas pelo de museologia. O LISA é um grande laboratório de antropologia visual. É um laboratório que estuda, produz e difunde filmes etnográficos e documentários. Então, ao entrar no LISA, me deparei com colegas fazendo um tipo de objeto que eu tinha interesse de fazer. Trabalhar criativamente com imagem foi a grande sedução. Comecei então a assistir aos filmes produzidos pelo LISA, participei dos seus seminários de pesquisa e durante meu pós-doutorado no LISA fiz cinco filmes, dois deles fazem parte da Trilogia Ancashina, iniciada em 2005 e concluída em 2012.

Ainda durante esse período, surgiu a oportunidade de realizar mais um projeto de pesquisa entre os Wauja. Em 2004, poucos meses antes de defender minha tese, fui ao Museu do quai Branly¹⁴ de Paris em busca de apoio para realizar outro *Apapaatai lyāu*, grande ritual de máscaras, e assim constituir mais uma coleção etnográfica. Emmanuel Desveaux, que na época era o *directeur de recherche*, ficou entusiasmado com as máscaras, e me disse que o museu não queria exatamente uma coleção, queria um espetáculo com as máscaras. Eu falei: "não tenho como fazer

um espetáculo se não tiver a indumentária, a não ser que seja um espetáculo só de música. Tem um problema: o custo vai ser muito alto e os índios não tocam sem dançar, a dança tem um circuito, ela exige um espaço". Essas danças têm um espaço próprio. O ambiente é fundamental para que aquela música seja executada, é uma música tocada em movimento, andando e dançando. Ele falou "então está bem, vamos juntos com o pessoal da Radio France¹⁵. Vamos à Montpellier escolher o



local". E aí escolhemos uma área em um parque: "aqui dá pra fazer uma pequena praça circular, tal qual a xinguana, com a sua casinha de flautas", eu disse.

Eu voltei ao Xingu, depois dessa viagem à França, para conversar com os Wauja e fazer um trabalho de campo sobre outros objetos rituais.

14. <http://www.quaibranly.fr/>

15. O Museu do quai Branly era parceiro no Festival da Radio France.

| Entrevista com Aristóteles Barcelos Neto

Já tinha falado para eles que eu ia tentar aprovar mais projetos. Então eles falaram “muito bom, vamos fazer assim, esse é o número de máscaras, fulano tem essa, essa e essa, ele quer fazer”. Foi dessa vez que eles trouxeram a Anaconda Celeste, em março de 2005 eles a fizeram descer do céu.

PROA: O primeiro a ser trazido foi o Jaguar Celeste?

Aristóteles: O primeiro foi o Jaguar Terrestre, que, em 1991, foi feito como trio de flautas *kawoká*. Em 1997, os Wauja trouxeram o Jaguar Celeste, em uma festa estrondosa, cujo dono era o chefe Atamai. Depois, em 1998, foi despertado o tambor anaconda, dessa vez pelo mão dos Kamayurá e, em 2000, vieram os Arco-íris e os Jatobás. O casal de Arco-íris e o de Jatobás são *Atujuwá*, a grande máscara. Em 2005, vieram a Piranha Celeste, o Pacu Celeste e a Anaconda Celeste, mas a decisão de fazer esse *Apapaatai lyáu* foi tomada em outubro de 2004.

PROA: Foi aí que você decidiu filmar...

Aristóteles: Foi em função desse *Apapaatai lyáu* que eu decidi dirigir um filme. Levei para *Piyulaga* dois colegas que são excelentes fotógrafos e câmeras, Francisco Paes e Maíra Bühler. Nós levamos duas câmeras, eles filmaram sob minha direção o que mais tarde veio a ser o filme *Apapaatai*¹⁶. Gostei muito do modo como meus colegas filmaram e me senti seguro para fazer a mesma coisa nos Andes. Fui para *Piyulaga* no início de março e em abril já estava em Huaraz, Ancash, filmando sua *fiesta patronal*, que resultou no filme *El Terremoto y el Señor*¹⁷.

PROA: Você subiu do Xingu para as terras altas sul-americanas. Qual era seu interesse?

Aristóteles: Em 2004, poucos dias depois de entregar minha tese, voltei aos Andes Centrais. Eu tinha ido lá, pela primeira vez, em 1994, quando ainda estava no início da graduação. Tinha um grande desejo de ir a Chavín de Huántar, que fica do Departamento de Ancash, e ver os deuses-jaguares que eram cultuados ali desde o Horizonte Inicial. Eu estava interessado na arqueologia da arte e nas imagens animais. Comecei a ler arqueologia andina, de maneira descompromissada, mas logo fui capturado pelo jeito de descrever os objetos e a relação deles com o espaço. Eu também estava muito interessando na questão praças circulares e na espacialização dos rituais. Estava pensando na possibilidade de comparações e o que mais me chamou atenção, obviamente, foram as transformações gente-bicho. Há

16. O filme completo pode ser assistido aqui: <http://www.lisa.usp.br/producao/paginasvideos/apapaatai.html>

17. O filme completo pode ser assistido aqui: <http://www.lisa.usp.br/producao/paginasvideos/elterremoto.html>



nas imagens do Horizonte Inicial, especialmente em Chavín de Huántar, algumas semelhanças com os desenhos Wauja. As várias cabeças que vão virando jaguar, umas com dentes maiores, outras menores, com olho estufado. É um processo de transformação, como nos desenhos wauja, só que em pedra, cerâmica e tecidos. Queria ver o lugar onde essa intrincada iconografia tinha se originado. Então fui para Huaraz e tive a sorte de ver uma *Fiesta Patronal* enquanto estava lá. Fiquei impressionado com aquele tipo de ritual essencialmente constituído uma dança de circuito urbano, conhecida na região como *shacsha*. Até então eu só tinha visto rituais indígenas em praças circulares, que é o caso do Alto Xingu. Nunca tinha visto índios transitando em praças de circuito urbano e entrando em igrejas com suas danças. A dança da *Fiesta Patronal* de Huaraz também é com máscaras. Aquilo me chamou atenção. Aquela tinha sido uma viagem meramente exploratória, porém muito marcante. De todo modo, não imaginava que um ano mais tarde eu voltaria precisamente para estudar aquela dança de máscaras andinas.

PROA: Como foi a produção do filme *O Terremoto e o Senhor*?

Aristóteles: Quando eu filmei a dança de *shacsha* em 2005, estava começando o programa do *Patrimonio Cultural de la Nación* pelo Instituto Nacional de Cultura, hoje Ministerio da Cultura. A UNESCO recém tinha firmado a convenção do patrimônio cultural imaterial em 2003. A dança de *shacsha* era considerada uma dança em vias de extinção. Só havia três grupos que dançavam a dança considerada tradicional, os outros faziam o que eles chamavam de “*shacsha* moderno”, que misturava passos de danças estrangeiras. Eles diziam que a *shacsha* tradicional ia desaparecer, queriam uma forma de reconhecimento e de apoio. O então diretor do Instituto Nacional de Cultura, José Antonio Salazar, decidiu fazer uma candidatura da dança como patrimônio cultural da nação naquele ano de 2005. E o filme que eu fiz, foi a principal peça do dossiê. Aquilo estava no início, estamos falando de 11 anos atrás. Logo depois veio uma avalanche de declarações, o Peru tem mais de cento e vinte itens declarados. A dança de *shacsha* está, de repente, entre os vinte primeiros.

Eu voltei em 2006, para filmar a *Fiesta de Cruces*¹⁸, que é o Carnaval andino do Callejón de Huaylas, o extenso vale onde fica Huaraz. Quando eu voltei para fazer o trabalho de campo, comecei a entrar nessa área de estudos interdisciplinar chamada *material religion*, que cruza antropologia social, história, história da arte e arqueologia. Durante as filmagens percebi que os protagonistas do ritual eram as cruzes propriamente. Minha pesquisa nos Andes foi amplamente informada pelo

18. O filme completo pode ser assistido aqui: <https://vimeo.com/album/1938388/video/43968726>

estilo etnográfico amazônico e pelas questões que emergiram do meu trabalho com os Wauja. No Alto Xingu explorei o regime biográfico dos rituais. Nos Andes centrais imaginava poder também encontrar o ponto focal da ideia de biografia ritual. Lá descobri que o ponto focal não era a biografia das pessoas, mas a biografia dos espaços, dos lugares sagrados e dos objetos, moveis ou não, que os povoam.

PROA: E você fez um terceiro filme, sobre a Semana Santa de Huaraz.

Aristóteles: *Semana Santa en los Andes*¹⁹ foi o filme mais difícil da Trilogia Ancashina. A grande dimensão da celebração, a multíitude de personagens conflitantes, a delicadeza do tema e a necessidade de trazer para dentro do filme a presença crescente dos evangélicos no Peru me custou muito tempo de trabalho de campo. Eu estava bastante interessado na relação de negação da idolatria e no infrutífero esforço de “extirpá-la”, essas duas questões andinas se atualizaram de maneira muito intensa nas filmagens da Semana Santa de Huaraz. Foram os evangélicos que me mostraram a impossibilidade de extirpar a idolatria no Andes. Ao ser tornada patrimônio da nação e defendida por leis para a cultura, a “idolatria” tinha ganhado uma força sem precedentes. A Trilogia descreve o que chamo de sistema triádico dos rituais andinos, conectando as três grandes festas - *Fiesta Patronal*, o Carnaval e Semana Santa - em torno de algumas questões centrais: a espacialização do ritual, o protagonismo dos objetos e a dança.

PROA: Depois de produzir essa trilogia, você continua a trabalhar com as festas religiosas peruanas? A que você está se dedicando atualmente?

Aristóteles: Em 2012 voltei ao Peru para ver a *Fiesta Patronal* para a *Virgen de la Candelária*, a maior festa de máscaras do mundo, juntamente com o *Carnaval de Oruro*, na Bolívia. Ambas festas já foram incluídas na lista do patrimônio cultural imaterial da humanidade da UNESCO. Em 2014 fui para Paucartambo para ver a *Fiesta Patronal* para *Mamacha Carmen*, também uma importante festa de máscaras, e que está em vias de entrar para a mesma lista. Me interessava acompanhar esse processo de perto. Neste momento, o que estou tentando entender é como o conjunto de protagonistas que realizam esse imenso ritual estão procurando formas de inserção em um espaço global usando essa ideia de patrimônio da humanidade, como eles tomam para si uma certa linguagem de entendimento global, como eles percebem a importância de sua singularidade para o mundo e não apenas para a divindade *Mamacha Carmen*. Eles não dançam mais somente para a *Mamacha Carmen*,

19. O filme completo pode ser assistido aqui: <https://vimeo.com/147132987>

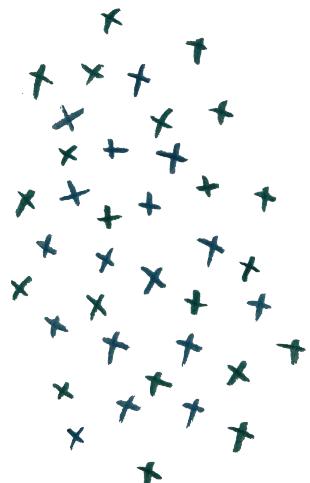
dançam para o mundo. É por aí que continuo a pesquisa. Estou trabalhando essa região sul do Peru como uma província de máscaras que se transformam no tempo e no espaço. Estou olhando também para esse sistema de transformação das máscaras e também como os processos de patrimonialização podem travar. O que vai acontecer daqui para frente com essas figuras, que são jurídicas. No Peru é uma figura jurídica, ela é protegida por lei, ninguém pode atacar, difamar, deturpar. Essas declarações são também declarações políticas. Não são para satisfazer puramente as elites locais. Elas também satisfazem as elites de Lima. Há um intrincado diálogo entre elites locais, nacionais e elites, digamos, globais. Mas também me interessam o consumo da estética ritual andina e dessa visualidade compulsiva que acontece como dança de circuito. Eles têm uma expressão que eu gosto, que acompanha tudo isso, "*lucir y agrandar*", brilhar e aumentar. Esses rituais só fazem sentido se eles brilham em volume. O pequeno brilho não é tão interessante quanto o brilho de muitas e muitas estrelas. Então eles vão atrás de aumentar isso. Como o espaço interno é limitado, o ritual de máscaras de Paucartambo não tem como crescer mais, porque esse ritual só pode acontecer naquele circuito restrito e marcado, que é sagrado, tal qual as praças circulares do Alto Xingu, de Chavín de Huántar, de las Haldas. E o que acontece então? O ritual é replicado na cidade vizinha. Ele vai portanto *agrandar* até o limite das *Provincias* vizinhas ou, no máximo, a algumas outras localidades do mesmo *Departamento*. Os limites dessas replicações são muito claros. As danças de máscaras originárias do Altiplano, *morenada* e *diablada*, por exemplo, não podem ser executadas em Paucartambo e vice-versa. Enfim, estou interessado nesse processo de criar fronteiras culturais sustentadas pela figura jurídica do patrimônio cultural imaterial, o qual gera situações em que só é possível "dançar para o mundo" impondo uma estrita proibição à presença das danças dos Departamentos vizinhos.

PROA: E o que essas experiências de formar coleções de objetos e de imagens na Amazônia e nos Andes te ensinaram ou fizeram você pensar sobre curadoria?

Aristóteles: A documentação de coleções e seu estudo curatorial estão entre os eixos centrais da museologia. Esses trabalhos nem sempre resultam em exposições. Existem estudos curatoriais são feitos especialmente para o enriquecimento do conhecimento sobre uma determinada expressão artística ou para a criar conexões entre acervos dispersos. Estudos curatoriais pode também ser realizados para iluminar questões geradas à margem das coleções. O foco pode ser por grupos étnicos, períodos históricos, tipos de matérias-primas, processos técnicas, conceitos etc., as possibilidades são muitas. Para que exposições complexas aconteçam é necessário o estudo de extensos acervos. Não estou falando de coleções singulares, mas de vários conjuntos delas. É necessário avaliar o conhecimento passado e atual sobre o que representam as coleções e atualizar seu significado. O museu, embora

tenha coisas do passado, tem que falar para o hoje. Boas exposições falam para o agora e para o amanhã. Exposições de museus são espaços de imaginação do social e do cosmos. São espaços para se expandir a imaginação, o que envolve experiências sensorial, intelectual e emocional sobre certas coisas e feitos.

Mas tem exposições permanentes que estão praticamente intocadas desde há pelo menos uns 100 anos, como por exemplo a do Museu Pitt-Rivers de Oxford²⁰, que, por esse motivo, já se tornou o museu do museu, permitindo uma experiência imaginativa muito peculiar. Mas ele tem duas pequenas salas para exposições temporárias, resultadas de pesquisas inovadoras. Essas exposições temporárias exigem que o acervo seja constantemente pesquisado em rede. Museu não existe em isolamento. Os museus, desde sempre, estão trocando peças, fazendo permutas e recebendo comodatos. Um museu com acervo parado, que não faz aquisições, é um museu fadado a inércia total. Ele vai parar de comunicar se não estudar as coleções que tem, em especial se não estudá-las em conexão com outras coleções, procurando sempre gerar novas possibilidades interpretativas.



PROA: Qual seria sua análise sobre a emergência das artes indígenas contemporâneas no Brasil?

Aristóteles: Acho que esse é a pergunta mais complicado que vocês me fizeram [risos]. Essa pergunta vale uma tese de doutorado e eu levaria a tarde conversando com vocês, pois ela se desdobra em um conjunto extenso de questões. As artes dos índios são essas coisas que, durante muito tempo, foram chamadas de artesanato e está no artesanato todo o potencial daquilo que poderá vir a ser arte contemporânea. A grande questão está nessa passagem: como tratamos o artesanato? O que os museus chamaram de artesanato ou peça etnográfica? Não dá para saltar de uma vez da coleção etnográfica de museu para a arte contemporânea de galeria. Têm duas coisas no meio: a aquisição/invenção da figuração pela escolarização, pela ilustração do livro didático, e a produção do artesanato. No caso deste último há a negociação de uma estética do refinamento e da introdução de novas técnicas que acontecem a partir da demanda das lojas de decoração. Tem isso e tem essas artistas pintando em tela. Então dá a impressão de que houve um salto.

Valeria a pena estudar os movimentos de decoração doméstica no Brasil, que vão atrás de objetos exóticos, dos índios da Amazônia, para decorar a casa de pessoas que têm um gosto por objetos, digamos, não

20. <https://www.prm.ox.ac.uk/>

industrializados. Essas pessoas que querem uma peça exclusiva para sua casa, mas que não querem preço alto por ela. O artesanato indígena, em geral, é muito mais barato do que as obras de arte de designers. É importante ver isso historicamente, e não olhar apenas para o que está acontecendo agora. Tem algo que começou com grandes artesãos indígenas nos anos 80, que começaram a vender para lojas especializadas em São Paulo. Alguns desses artesãos ainda estão vivos. Eles são os precursores. Ao longo das últimas três décadas alguns itens do artesanato indígena brasileiro ganharam contornos de refinamento, sobretudo aqueles feitos de madeira, que conformam a gênese da categoria de artesanato indígena refinado.

Essa pergunta é também sobre a história do colecionamento e da curadoria dessas artes. O que quero dizer é que elas não emergem sem serem sistematicamente coletadas, encomendadas, conservadas, expostas, catalogadas e publicadas. Obras para serem reconhecidas como “de arte” precisam existir dentro de um circuito amplo que envolve diferentes tipos de instituições, agentes, mediadores, críticos, colecionadores privados e a conexão com as obras de outros artistas. Seguindo essa reflexão pergunto como foi a história do colecionamento disso que agora chamamos de “artes indígenas”, mas que por muito tempo foi chamado sobretudo de “cultura material indígena”, a qual ainda tem no museu de antropologia, ou de história natural, o seu principal *locus* institucional? As coleções de objetos indígenas foram adquiridas primordialmente por museus dessas duas categorias, elas não foram, em sua história mais remota, compradas por museus de história da arte. Essa categorização institucional ainda é fortemente operante no Brasil, poucas instituições conseguiram romper, mesmo que parcialmente, com ela. Seria interessante saber o histórico curatorial das obras que são consideradas como parte dessa corrente chamada arte indígena contemporânea no Brasil. Quando falo curatorial, penso na pesquisa e seleção dessas obras para exposições, porque a maioria delas não foram adquiridas por museus. Você não vai encontrar arte indígena contemporânea nos acervos do MAE-USP, do Museu do Índio do Rio de Janeiro ou do Museu Paraense Emílio Goeldi²¹. Onde estão recolhidas as obras que representam essa corrente artística? Quem as coleciona? Como são guardadas e catalogadas? Como essas obras são colecionadas em relação à outras obras? É importante explorar

21. <http://www.museu-goeldi.br>

essas questões miúdas para responder a questão maior que vocês me colocaram. Uma segunda série de questões diz respeito ao modo como essas obras são expostas e como os artistas indígenas são apresentados. Usa-se o termo artes indígenas contemporâneas *no* Brasil ou *do* Brasil? Como essas obras integram coleções privadas? Elas estão nas paredes das casas dos colecionadores? Estão guardadas em depósitos? Coleções privadas são pouco estudados por nós, antropólogos, que, em geral, estudamos coleções públicas.

PROA: Como fica a relação entre povos indígenas e a produção da arte contemporânea e das coleções de arte indígena?

Aristóteles: Essa relação tem sido abordada de maneira um tanto ligeira. Um dos pontos centrais é como o conceito de obra de arte é aplicado para a produção contemporânea indígena. Ainda não sabemos como as experiências dos artistas indígenas permitirão repensar esse conceito. Os desenhos wauja que coletei, por exemplo, não foram produzidos enquanto obras de arte, eles não foram pensados como tal. Eles foram pensados como sequências ilustrativas dos mitos e dos sonhos. Contudo, eles podem vir a ser obras de arte a depender, sobretudo, das práticas curatoriais que definirão seu status conceitual. Outro ponto central é saber que tipo de exercícios os artistas indígenas estão fazendo dentro desse campo chamado contemporâneo. As artes indígenas contemporâneas no Brasil estão em um processo de emersão e não sabemos muito bem que rumo vão tomar. Agora, se trocamos “Brasil” por “Amazônia”, teremos um panorama bastante diferente, porque tem a Colômbia, o Equador, mas sobretudo o Peru, onde as artes indígenas têm ocupado cada vez mais um lugar de destaque. O pintor huitoto Rember Yahuarcani²² já está vendendo obras para colecionadores chineses. O Pablo Amaringo²³, durante 15 anos de carreira artística, vendeu para colecionadores públicos e privados de vários países do mundo. Há uma avenida já aberta, mas parece que essa avenida não passa pelo Brasil. Você vai a Manaus e essas obras não estão lá. Você vai encontrá-las em Letícia, na Colômbia, em Iquitos, Pucallpa e Lima, no Peru. Diferentes tipos trabalhos estão sendo vendidos em lojas de “artesanato refinado” na Europa. Tem uma loja chamada Xapiri²⁴, em Birmingham, na Inglaterra, que comercializa esse artesanato refinado da Amazônia, via contatos brasileiros e peruanos. Ou seja, esse artesanato refinado não parou de ser produzido. Seria ele arte contemporânea também?

22. <http://www.remberyahuarcani.com>

23. Pablo Amaringo foi um artista peruano. Mais informações: https://en.wikipedia.org/wiki/Pablo_Amaringo

24. <http://xapiri.com>

PROA: Será que agora você poderia falar um pouco sobre a exposição Serpentes da Transformação²⁵ com os desenhos wauja.

Aristóteles: É uma exposição de reproduções dos desenhos wauja. Os originais não estão aqui. É uma exposição didática que tem o mito como conceito curatorial. São três mitos das transformações das serpentes. O mito do *Pulu-Pulu*, que é o tambor anaconda, que contém toda a música dentro de si, na forma de bichos que cantam e depois viram instrumentos musicais quando essa árvore se abre. Saem todos dali e vão se transformando em vários objetos musicais: se transformam em flauta globular, que é uma cabaça, se transformam em clarinete peixe-pato... Outro mito é o de *Arakuni*, que é um rapaz que vira cobra. Ele trança para si uma cobra gigante feita de desenhos e canções. E o terceiro mito é o da cobra *Kamaluhai*, dona das panelas cantoras. Parte dessa exposição foi tratada de outro jeito num artigo que publiquei na Revista de Antropologia em 2011, intitulado "A serpente de corpo repleto de canções"²⁶. Mas essa exposição tem muito mais desenhos, tem outros mitos e uma outra abordagem dos mesmos. É possível ver a imagem do mito. É uma exposição com um texto introdutório, seguido da biografia dos artistas. As legendas dos desenhos permitem seguir sequências de transformações. Não é a singularidade de um ou outro desenho que prevalece, mas sim as sequências. Claro que você pode montar diversas sequências com eles, pode inverter certas ordens, mas a ordem que eu escolhi mostrar é uma ordem hierárquica, que começa com a árvore dos bichos musicais e termina com um jovem doente virando cobra. Começa com o tempo em que os bichos e humanos conversavam entre si e termina em um tempo em que é possível voltar a falar com os bichos, via xamanismo e adoecimento. O conceito amplo é o de transformação. O conteúdo todo da exposição vai sair na revista, como um catálogo²⁷.

25. A exposição esteve em cartaz na Casa do Lago da UNICAMP de 28/10/2016 a 10/11/2016.

26. O artigo foi publicado na Revista de Antropologia, v.54, n.2, em 2011. Pode ser acessado em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39653>

27. Ver seção Galeria dessa edição da Revista PROA.

30. O Prof. Aristóteles Barcelos Neto ministrou a disciplina Artes Visuais da Amazônia Indígena na Unicamp, como parte de suas atividades de pesquisador-visitante, no segundo semestre de 2016.

PROA: Essa exposição é parte das atividades que você está fazendo na Unicamp como pesquisador-visitante, durante esse semestre. Você ministrou uma disciplina para os alunos²⁸. O que mais você fez aqui no Brasil?

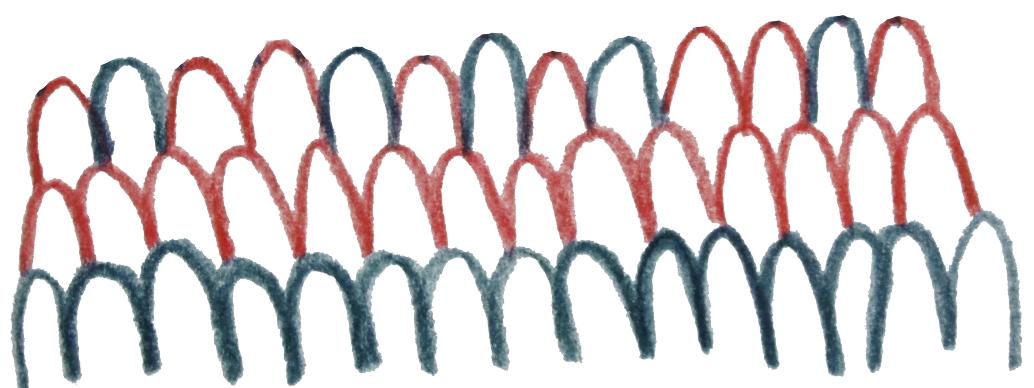
Aristóteles: Bem, fiz o estudo da coleção de desenhos Wauja que Vera Penteado Coelho coletou entre 1978 e 1983, que eu já conhecia e hoje está guardada no MAE-USP. Estou estudando essa coleção, em conjunto com a que eu coletei entre 1998 e 2004, para tentar entender a invenção da figuração na Amazônia. Ao mesmo tempo estou interessando nas estratégias de situar os grandes rituais andinos no espaço global. São coisas que não estão diretamente conectadas, mas elas são interessantes

por serem invenções direcionadas para a exterioridade, para fomentar diálogos. Num certo sentido, os povos dos Andes querem mostrar para um número amplo de pessoas as artes do ritual e permitir a elas uma aproximação dos sentimentos estéticos e devocionais andinos. E os índios da Amazônia estão, também, com essa invenção da figuração, fazendo um exercício de mostrar. Mostrar como é seu mundo espiritual, como ele é colorido, e o que eles são capazes de fazer com as paletas de 48 cores ou 64 cores oferecidas pela indústria de materiais de pintura e desenho. Uma coisa interessante sobre o desenho em papel é que ele tem dimensões limitadas. Objetos também têm um tamanho limitado, mas os desenhos são, em geral, vistos como miniaturas, mas essa condição não os faz menos reais ou perigosos. Quando tem um bebê na casa, ele ou ela não pode ver os desenhos, é perigoso, porque sua alma pode ser capturada. A imagem colorida dos espíritos da a ver a sua presença viva. Kamo, um dos principais desenhistas com quem trabalhei, tinha preocupação que suas crianças pequenas vissem os desenhos de *apapaatai* que ele fazia. Então ele desenhava num canto da casa, escondido por um pano. Ele era um dos poucos que realmente tinha essa precaução. Esses desenhos são fazimento de espíritos. Não é, portanto, um simples mostrar: os desenhos são corpos em miniatura. E toda miniatura é, para os Wauja algo perigoso, porque os feitiços são miniaturas dos corpos dos próprios *apapaatai*. Então os desenhos têm perigos dentro deles. Nesse sentido, essa invenção da figuração é o fazimento dos espíritos para nós.

PROA: Ficamos por aqui. Aristóteles, agradecemos por sua generosidade e disposição para conversar conosco.



galeria



Apresentação*

Curadoria e textos: Aristóteles Barcelos Neto.

Desenhos: Ajoukumã Wauja, Aruta Wauja, Aulahu Wauja, Itsautaku Wauja, Kamo Wauja, Kaomo Wauja e Yanahim Wauja.

Aristóteles Barcelos Neto

Professor e coordenador de pós-graduação na Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas (University of East Anglia). Membro do Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos e do Grupo de Antropologia Visual (USP) e do International Council of Museums (ICOM-UNESCO). Atualmente é professor visitante na UNICAMP.

a.barcelos-neto@uea.ac.uk

A seção de Galeria desta edição de PROA traz na íntegra as imagens e os textos da exposição *Serpentes da Transformação: Desenhos da Amazônia Indígena*, exposta na Casa do Lago da Universidade Estadual de Campinas entre os dias 27 de outubro e 10 de novembro de 2016. A exposição apresentou uma seleção de vinte e um desenhos feitos pelos índios Wauja do Alto Xingu nos anos de 1998, 2000 e 2004 e coletados pelo Dr. Aristóteles Barcelos Neto do Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas da University of East Anglia, Reino Unido. A exposição foi curada e montada durante a visita

acadêmica do referido professor, financiada pelo convênio bilateral FAPESP-Newton Fund (UK Academies, Reino Unido), junto ao projeto Jovem Pesquisador FAPESP *Sistemas regionais ameríndios em transformação: o caso do Alto Xingu*, coordenado pelo Prof. Antônio Guerreiro do Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas. O projeto expográfico foi elaborado e executado pelos alunos de mestrado Daniel Dinato e Diogo Cardoso do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas. A exposição contou com o recursos orçamentários do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas dessa mesma universidade.

Dos vinte e um desenhos apresentados na exposição na Casa do Lago, apenas três não eram inéditos, os quais foram expostos apenas duas vezes. A primeira, no Museu Nacional de Etnologia de Portugal, entre outubro de 2003 e janeiro de 2004, e a segunda, no SESC Vila Mariana em São Paulo, entre abril e maio de 2004. Raros estudos curatoriais de desenhos amazônicos chegaram a culminar em exposições museológicas ou similares. Ademais, poucas iniciativas recentes têm dado visibilidade a essas expressões sob um orientação curatorial que busca enfatizar conceitos nativos e trajetórias biográficas dos artistas indígenas (Almeida, 2014; Matos e Belaunde, 2014). Outras iniciativas recentes, também de significativa visibilidade, tem, por outro lado, gerado resultados muito aquém da complexidade conceitual, da energia criativa e do potencial altamente renovador da contemporaneidade artística indígena, como argumenta Cesarino (2016). Os poucos espaços para possíveis

* Este texto e os que seguem são uma versão corrigida da publicada por esta revista em 19/12/2016, atualizada em 10/03/2017.

diálogos entre as artes contemporâneas indígenas e eurobrasileiras ainda mantem as primeiras em posições periféricas, muitas vezes marcadas por abordagens confusas e obscuras.

Estudos anteriores sobre os desenhos wauja foram publicados em Barcelos Neto (2001, 2002 e 2013) e Coelho (1988, 1991, 1991-1992). Estudos teóricos nos quais os desenhos wauja são analisados como exemplos comparativos aparecem nas contribuições de Lagrou (2013), Severi (2011), Taylor (2010) e Taylor e Viveiros de Castro (2006). A inexistência de catálogos extensos e detalhados dos desenhos e pinturas dos índios amazônicos constitui um dos principais obstáculos para o aprofundamento dos conhecimentos histórico e antropológico dessas expressões e para a complexificação de projetos curatoriais. Há ainda muito trabalho de cunho organizacional e documental a ser feito sobre esse material, que se dispersa e se avoluma ano após ano. A exposição *Serpentes da Transformação: Desenhos da Amazônia Indígena* busca contribuir para a diminuição dessa lacuna documental e para o fortalecimento da prática curatorial orientada por conceitos indígenas.

Serpentes da Transformação: Desenhos da Amazônia Indígena

Apresentação

A representação da transformação é uma das principais questões filosóficas das artes indígenas amazônicas. Essa exposição apresenta uma seleção de vinte um desenhos, feitos pelos índios Wauja do Alto Xingu, dedicada a explorar tal questão por meio de seus personagens centrais: as serpentes. *Pulu-Pulu*, a árvore que se transforma em tambor-anaconda; *Arakuni*, o jovem incestuoso que se transforma na serpente repleta de desenhos; *Kamalu Hai*, a gigantesca cobra que traz as panelas cantoras para os Wauja; e *Ui Xumã*, a serpente dançante dona das flautas globulares, estão presentes nessa exposição nas obras dos artistas Aruta, Kaomo, Kamo, Itsautaku, Ajoukumã, Aulahu e Yanahim. Esses sete artistas fazem uma tradução visual da mitologia e da cosmologia xinguanas com o intuito de ensiná-las aos não-índios.

Sobre os artistas

Aruta, Kaomo e Itsautaku são sobreviventes da grande epidemia de sarampo que matou metade da população wauja no início da década de 1950, quando esse povo então vivia na aldeia Tsariwapoho, no médio rio Batovi, um dos formadores do rio Xingu. Kamo e Aulahu nasceram na década de 1960 e Yanahim e Ajoukumã, na década de 1970. Os quatro nasceram na aldeia Piyulaga, onde hoje vive a maioria

dos Wauja.

Aruta, Kaomo, Kamo, Itsautaku e Ajoukumã são xamãs, cada qual com níveis de iniciação e especialidades distintas. Aruta e Kaomo são xamãs músicos. Aruta e Kaomo são mestres das canções de resgate de almas. O primeiro é também mestre das canções dos rituais mortuários *Kaumai* e *Yawari*, e o segundo das músicas instrumentais de todos os tipos de aerofones xinguanos, em especial da flauta *Kawoká*. Itsautaku, Kamo e Ajoukumã são xamãs visionário-divinatórios, cujos conhecimentos dos *apapaatai* (seres não-humanos que estão na origem da maioria das doenças) são cruciais para a cura dos doentes. Aulahu e Yanahim são grandes conhecedores da mitologia wauja, e são os únicos dentre os sete artistas que tiveram experiência de escolarização formal. Yanahim é técnico em enfermagem e Aulahu é um ativo promotor das artes wauja entre os não-índios.

Contexto histórico dos desenhos

A partir da década de 1970, vários povos indígenas do mundo iniciam um processo de participação ativa na cena de arte contemporânea global, em especial na Austrália, Canadá, Estados Unidos e Nova Zelândia. As décadas de 1980 e 1990 viram a sua expansão no mercado internacional de arte. No Brasil, embora mais tardia que nesses países, a emergência das artes contemporâneas indígenas é um fenômeno que tem despertado o interesse de vários agentes acadêmicos e não-acadêmicos. A mudança conceitual daquilo que outrora foi considerado apenas objeto etnográfico ou exemplar da cultura material para obra de arte permitiu liberar uma extraordinária energia criativa e, na sua sequência, conquistar novos públicos e espaços institucionais. A energia criativa que se tem visto nas artes indígenas contemporâneas nas últimas três décadas tem proporcionado uma importante renovação do panorama das artes globais. Essa renovação partiu tanto de uma relação dialógica dos sistemas de arte indígenas com o mundo ocidental quanto de um resgate mais amplo e salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais indígenas.

As duas únicas coleções de desenhos wauja existentes foram constituídas, entre 1978 e 1983, pela arqueóloga Vera Penteado Coelho e, entre 1998 e 2004, pelo museólogo e antropólogo Aristóteles Barcelos Neto. Ambas coleções somadas constituem, por sua sistematicidade, consistência documental, contextualização antropológica e qualidade material, um dos conjuntos mais importantes de obras de arte amazônicas que se situam na fase inicial da emergência do que nos últimos se reconhece como arte contemporânea indígena amazônica. Nessa exposição estão presentes apenas desenhos da segunda coleção.



Desenho 1

Título: *Ataga*

Autor: Yanahim

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson
Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: A árvore mítica repleta de peixes e outros bichos que vieram a povoar os rios e lagos do Alto Xingu e suas margens.

Em primeiro plano, vê-se o peixe bicuda grande, em segundo e terceiro planos o peixe-elétrico, a arraia e vários outros animais.

10/10



Desenho 2

Título: *Sejupi*

Autor: Kamo

Ano: 2004

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

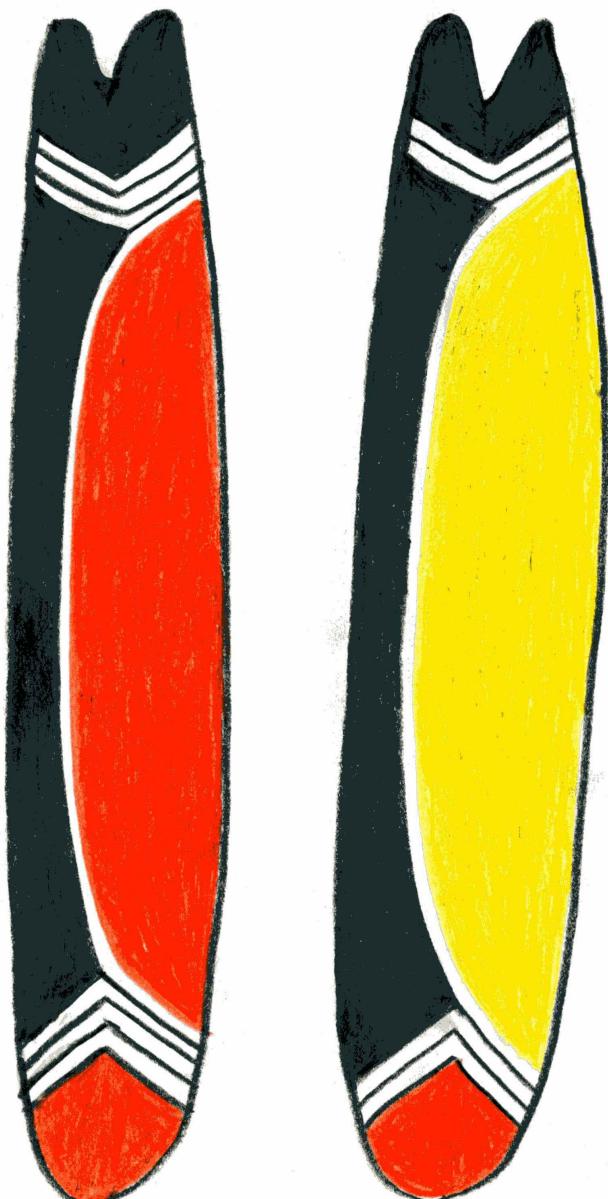
Dimensões originais: 31x21cm

Descrição: Peixe bicuda grande, saído da árvore dos peixes, apresentado com o corpo transformado em zunidor, um instrumento musical da festa do pequi.

SEJUPE (Bicuda grande) ♀

Aulamu 08/10/04

18/50



YUMA

Kamo
15/10/04

♂

♀

Desenho 3

Título: Yuma

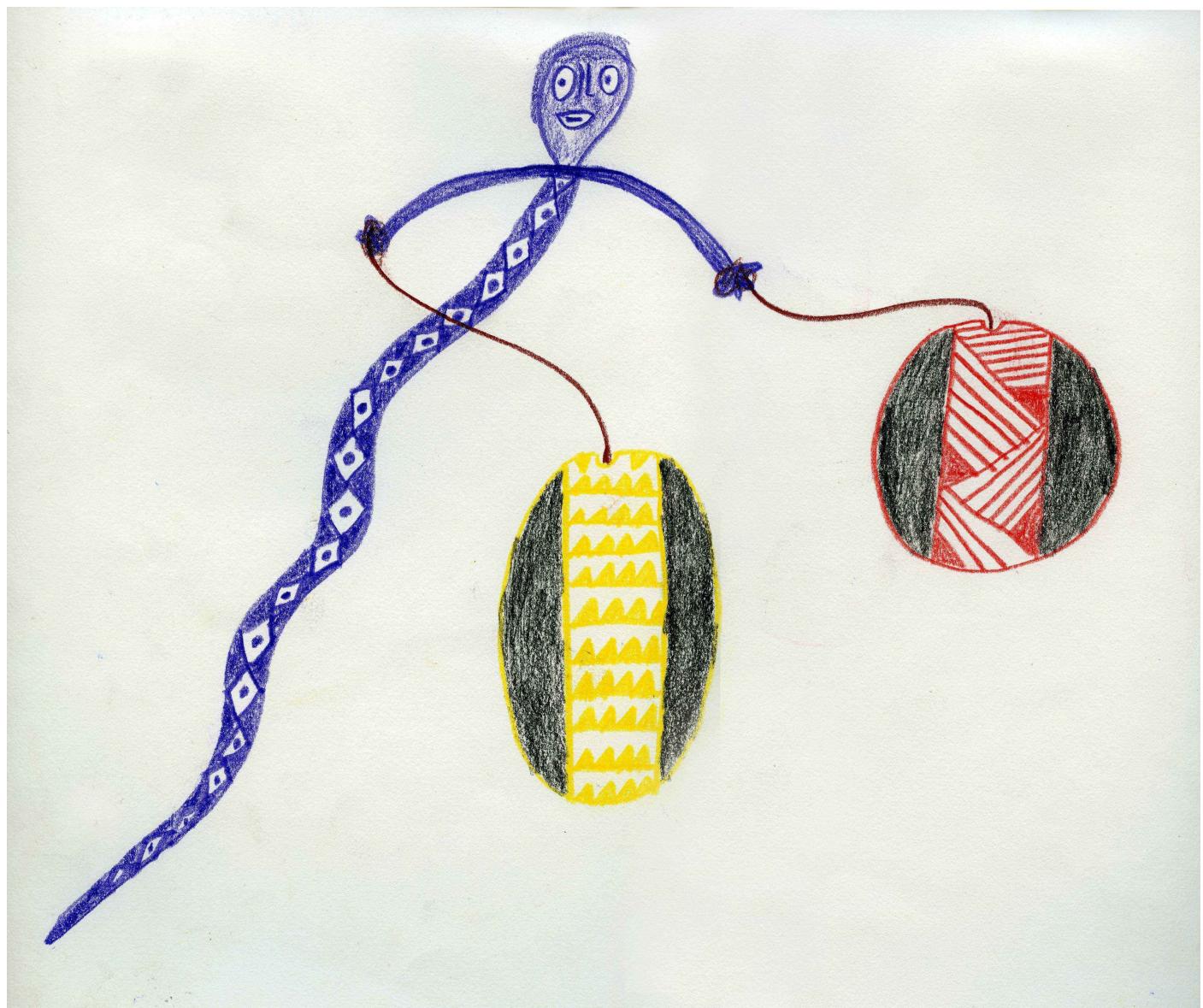
Autor: Kamo

Ano: 2004

Técnica: lápis de cor sobre pa-
pel Canson

Dimensões originais: 31x21cm

Descrição: Peixe pirarara, saído
da árvore dos peixes, apresenta-
do com o corpo transformado em
zunidor, um instrumento musical
da festa do pequi.



Desenho 4

Título: *Mutukutãi iyapu*
Autor: Ajoukumã
Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre pa-
pel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Arraia macho apresen-
tado com o corpo transformado em
flauta globular.



Desenho 5

Título: *Mutukutai iyapu*
Autor: Ajoukumã
Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Arraia fêmea apresentada com o corpo transformado em flauta globular.



Desenho 6

Título: *Uí Xumã*
Autor: Ajoukumã
Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Anaconda dona das flautas globulares dançando em sua festa.



Desenho 7

Título: *Talapi*

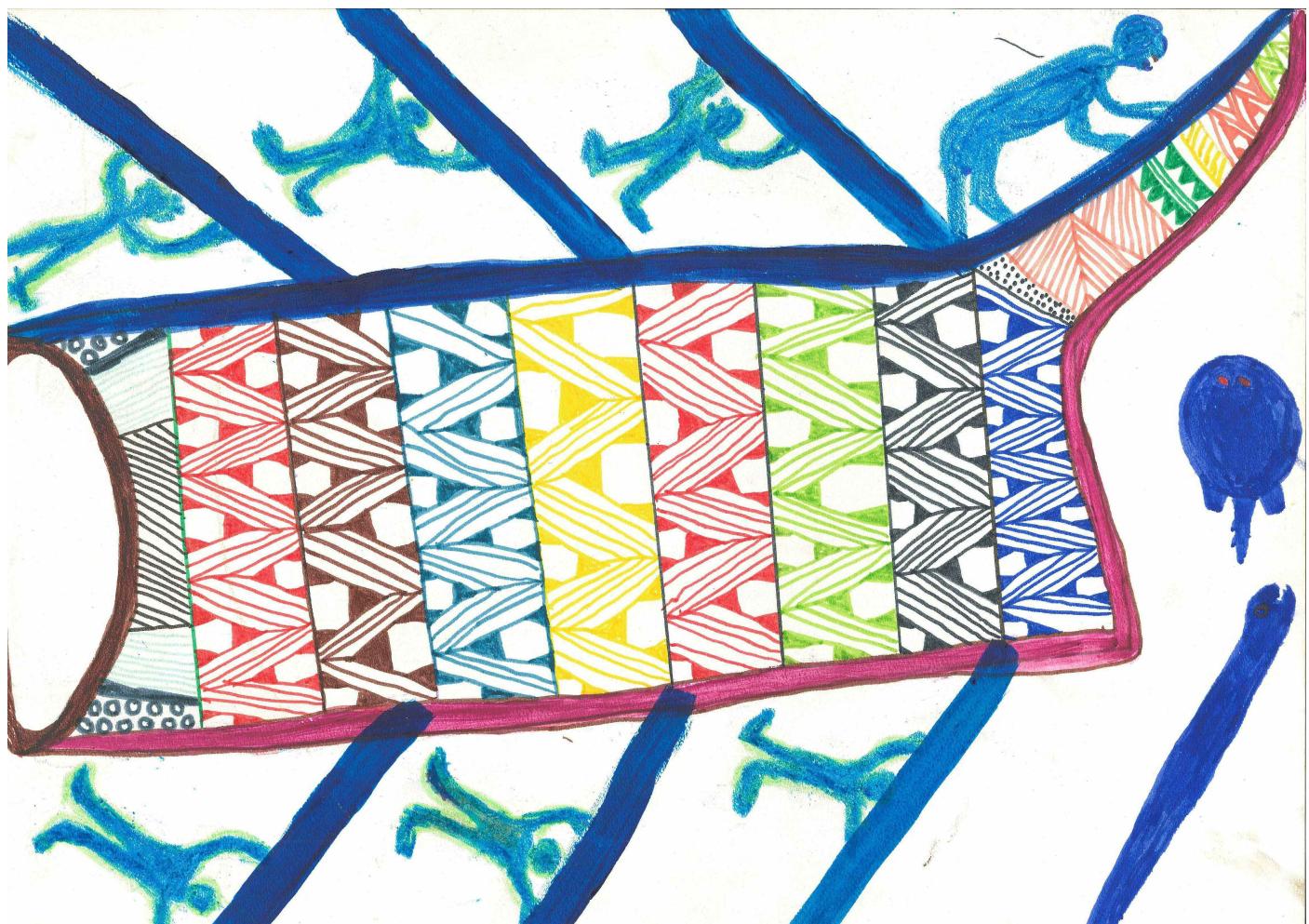
Autor: Ajoukumã

Ano: 1998

Técnica: Lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Peixe-pato apresentado com o corpo transformado em clarinete de palheta livre. Talapi faz morada dentro do tambor-anaconda.



Desenho 8

Título: *Pulu-Pulu* da aldeia de Tsariwapoho, feito do tronco da árvore *ataga* (desenho 1).

Autor: Aruta

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Tambor-anaconda da antiga aldeia de Tsariwapoho, abandonada pelos Wauja por volta de 1951. O desenho mostra quatro acontecimentos consecutivos ocorridos em meados dos anos 1940: o Pulu-Pulu sendo acomodado dentro da kuwakuho (casa dos homens), por cinco homens que o arrastam com uma corda; os espíritos de quatro peixes descendo do céu na forma da máscara Yakui, pertencente ao completo da flauta Kawoká; a inserção do trompete-peixe-elétrico e da arraia-flauta no interior do Pulu-Pulu; e por fim a colocação de um par de chocalhos em seu rabo.

Desenho 9Título: *Pulu-Pulu*

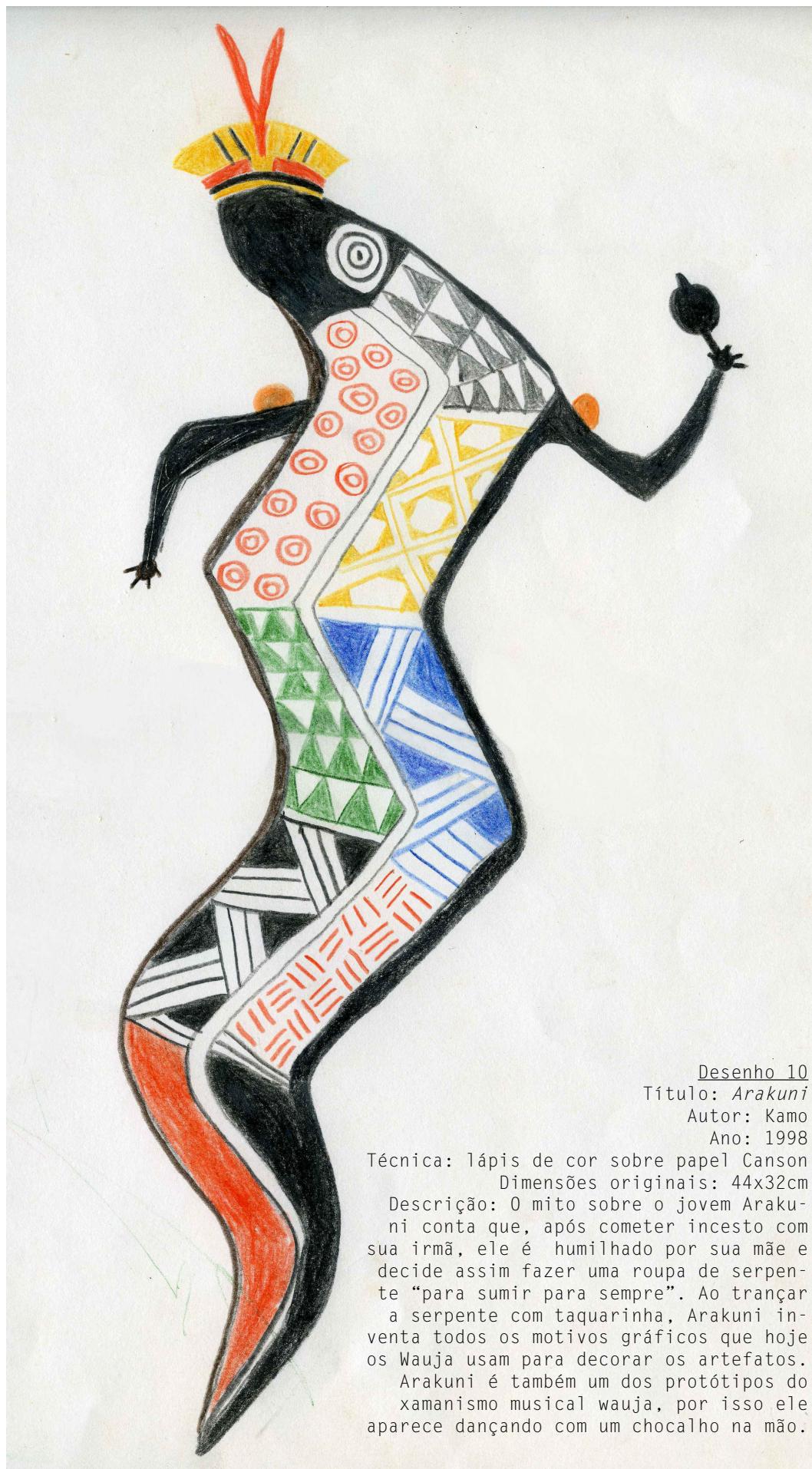
Autor: Itsautaku

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson
Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Tambor-anaconda que surge no sonho de Itsautaku. Ele é arrastado por sete yerupoho, povo de aspecto humanoide surgido antes dos humanos e que hoje habita as profundezas das águas e da terra. No canto superior direito, aparece a cobra Sakalupi, um dos espíritos tutelares xamânicos de Itsautaku, liderando o grupo. O peixe-életrico e a arraia, que aparecem seguindo o grupo de yerupoho, se transformarão mais tarde em instrumentos musicais e habitarão o interior do Pulu-Pulu, que terá sua grandiosa festa celebrada na aldeia das cobras Sakalupi.





Desenho 10

Título: *Arakuni*

Autor: Kamo

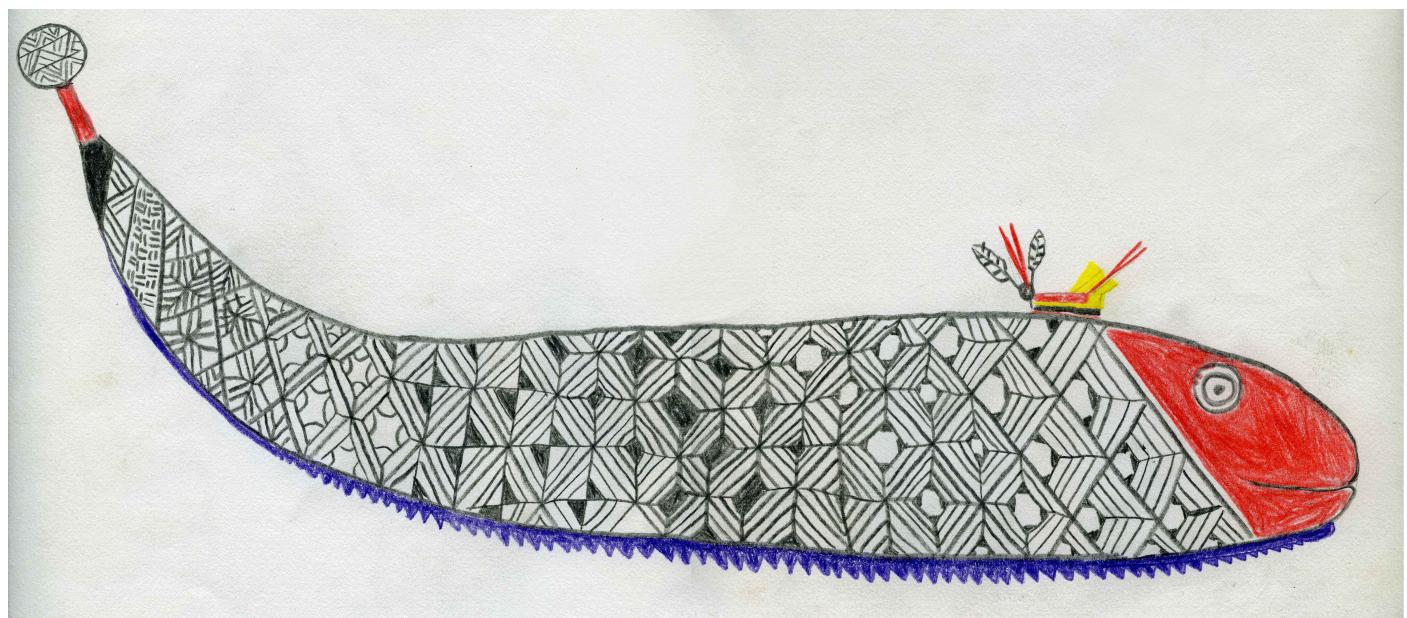
Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: O mito sobre o jovem Arakuni conta que, após cometer incesto com sua irmã, ele é humilhado por sua mãe e decide assim fazer uma roupa de serpente “para sumir para sempre”. Ao trançar a serpente com taquarinha, Arakuni inventa todos os motivos gráficos que hoje os Wauja usam para decorar os artefatos.

Arakuni é também um dos protótipos do xamanismo musical wauja, por isso ele aparece dançando com um choicalho na mão.



Desenho 11

Título: *Arakuni*

Autor: Aulahu

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Nessa versão, Arakuni, já completamente transformado em serpente, é apresentado no momento em que ele se prepara para submergir na lagoa. Sua pele carrega um grande número de motivos gráficos que decoram o corpo dos Wauja e seus artefatos.



Desenho 12

Título: *Arakuni*

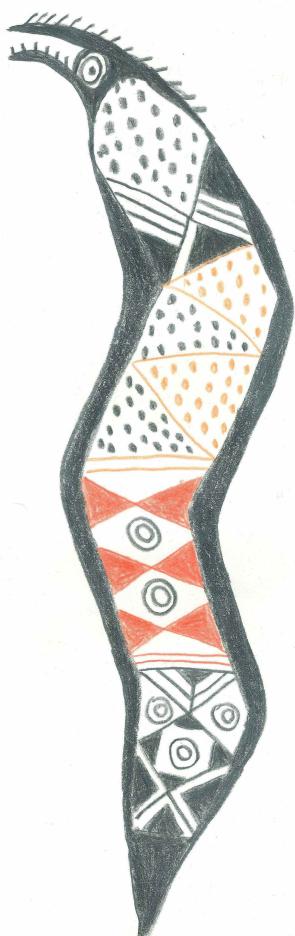
Autor: Kaomo

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Nessa versão, Arakuni é apresentado como sendo duas serpentes. A imagem é uma metáfora da infinitude dos motivos gráficos: "desenho de Arakuni não acaba nunca", dizem os Wauja.



Desenho 13

Título: *Muluku kumã*

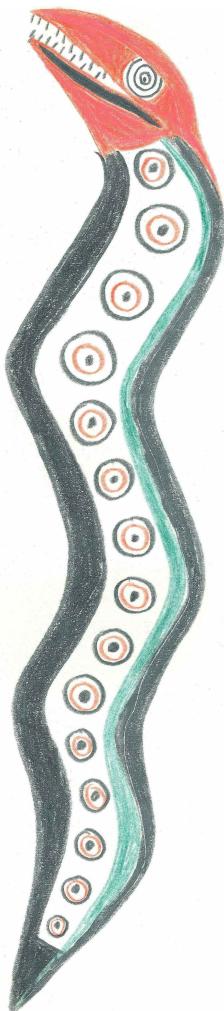
Autor: Kamo

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: O desenho mostra uma serpente monstruosa, de corpo repleto de motivos gráficos, a dançar.



Desenho 14

Título: *Talu kumã*

Autor: Kamo

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: O desenho mostra uma serpente monstruosa, de corpo repleto de motivos gráficos, a dançar.



Desenho 15

Título: *Masiyxa kumã*

Autor: Kamo

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: O desenho mostra uma serpente monstruosa, de corpo repleto de motivos gráficos, a dançar.



Desenho 16

Título: *Kamalu Hai*

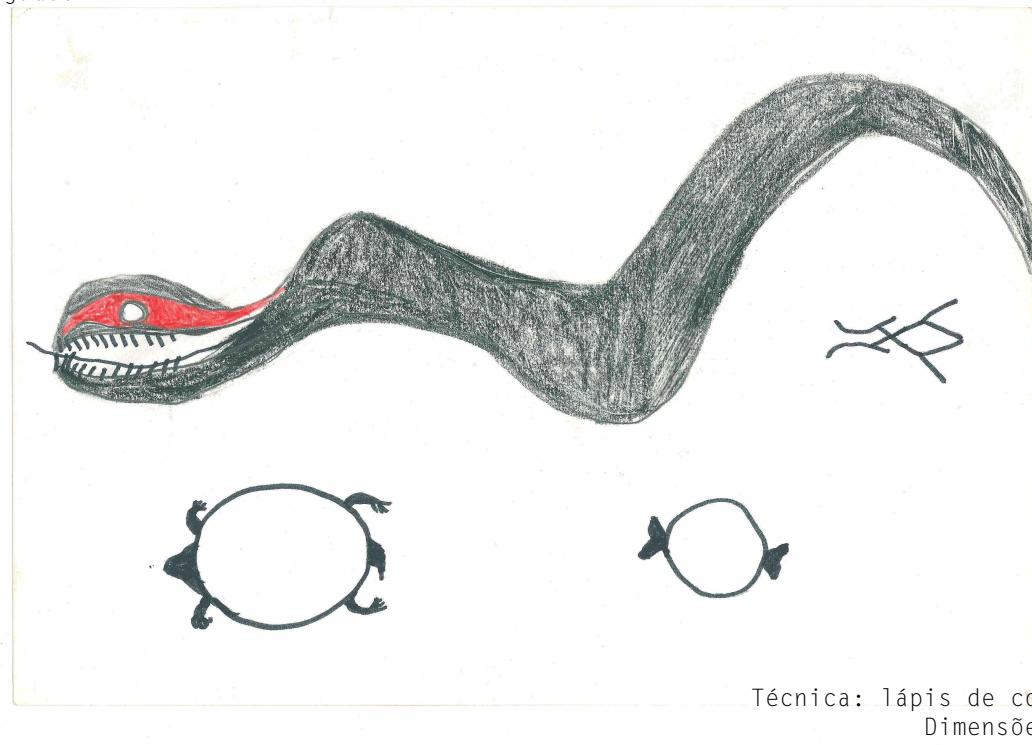
Autor: Kaomo

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: A grande serpente mítica que trouxe as panelas para os Wauja. As panelas chegaram cantando, no dorso da Kamalu Hai. As panelas grandes cantando em tom grave e as pequenas em tom agudo.



Desenho 17

Título: *Kamalu Hai*

Autor: Itsautaku

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson
Dimensões originais: 31x21cm

Descrição: Esse desenho mostra as panelas pelo chão, depois de descerem do dorso da grande serpente. Livres para vagar pelo mundo, algumas panelas foram fazer suas aldeias na floresta, onde se transformaram em monstros.



Desenho 18

Título: *Nukãi Kumã*

Autor: Itsautaku

Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Panela transformada em monstro. É dita devorar pessoas que se perdem na floresta.



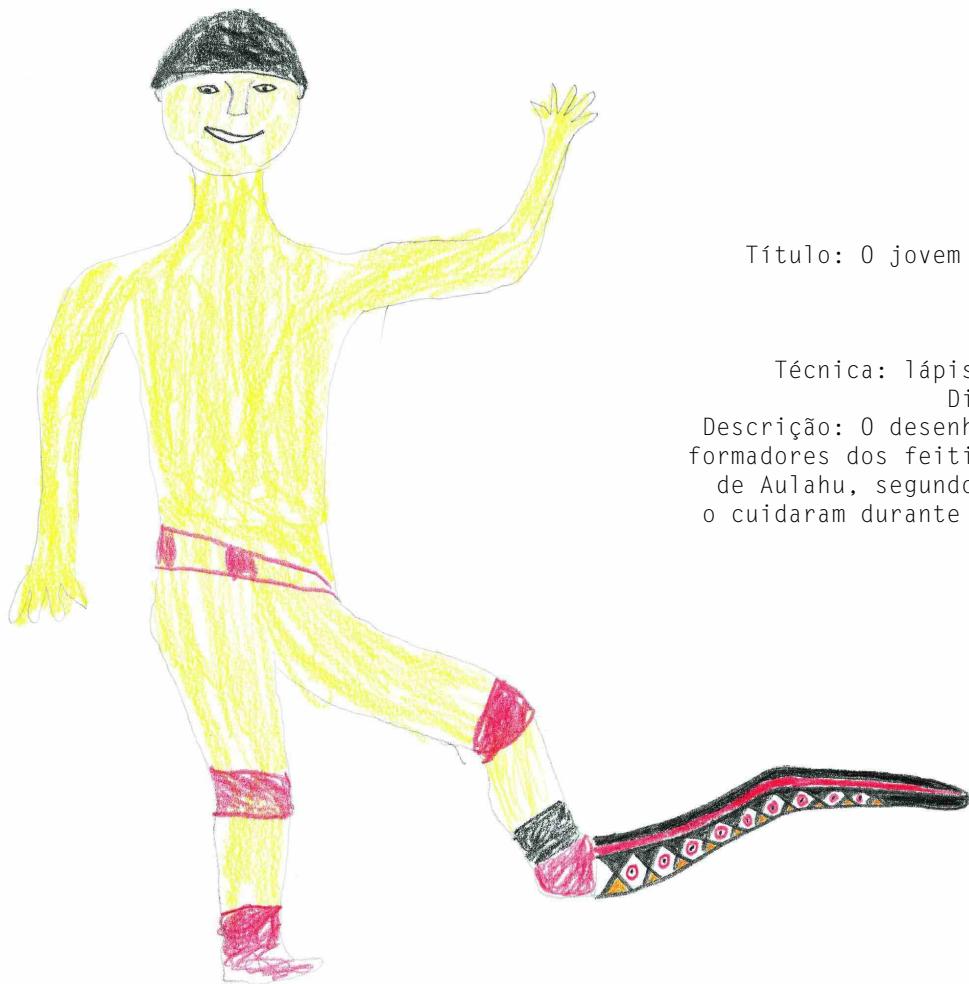
Desenho 19

Título: *Itsakumalu*
Autor: Ajoukumã
Ano: 1998

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: Cobra gigante transformada em canoa. É dita devorar pessoas nas lagoas e rios do Alto Xingu.



Desenho 20

Título: O jovem Aulahu transformando-se em anaconda

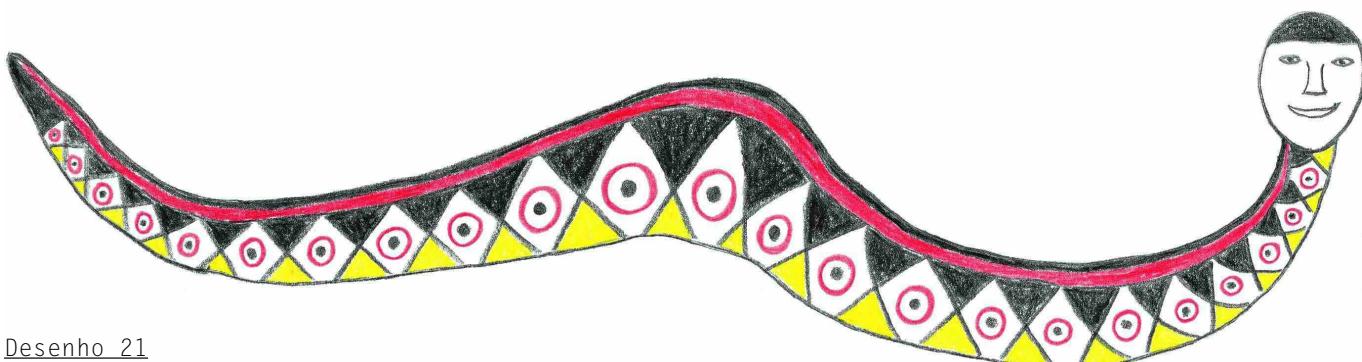
Autor: Aulahu

Ano: 2000

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: O desenho mostra os efeitos transformadores dos feitiços das anacondas no corpo de Aulahu, segundo a narrativa dos xamãs que o cuidaram durante um adoecimento grave que o acometeu em 1995.



Desenho 21

Título: O jovem Aulahu transformando-se em anaconda

Autor: Aulahu

Ano: 2000

Técnica: lápis de cor sobre papel Canson

Dimensões originais: 44x32cm

Descrição: O desenho mostra Aulahu já quase completamente transformado em anaconda. Apenas a cabeça continua a ser de humano.

Referencias

ALMEIDA, Maria Inês. Mira – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas: Introdução. *Mundo Amazônico*, 5: 185-188, 2014.

BARCELOS NETO, Aristoteles. O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu). *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, 87: 137-161, 2001

_____. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2002.

_____. O trançado, a música e as serpentes da transformação no Alto Xingu. In Carlo Severi & Els Lagrou (eds.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 180-198, 2013.

CESARINO, Pedro. Os ameríndios e a incerteza na arte contemporânea. *Revista Brasileiros*, 2016. <http://brasileiros.com.br/2016/09/os-amerindios-e-incerteza-na-arte-contemporanea/>

COELHO, Vera Penteado. Zeichungen der Waurá-Indianer. In Mark Munzel (org.) *Die Mythen Sehen: Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde, pp. 465-532, 1988.

_____. *Waurá: a selection of drawings by the Waurá Indians of the Alto-Xingu, Mato Grosso, Brazil*. Sonoma: University Art Gallery, Sonoma State University (exhibition catalogue, 34 pages, 15 illustrations), 1991.

_____. Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios Waurá. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, 55-56: 57-77, 1991-92.

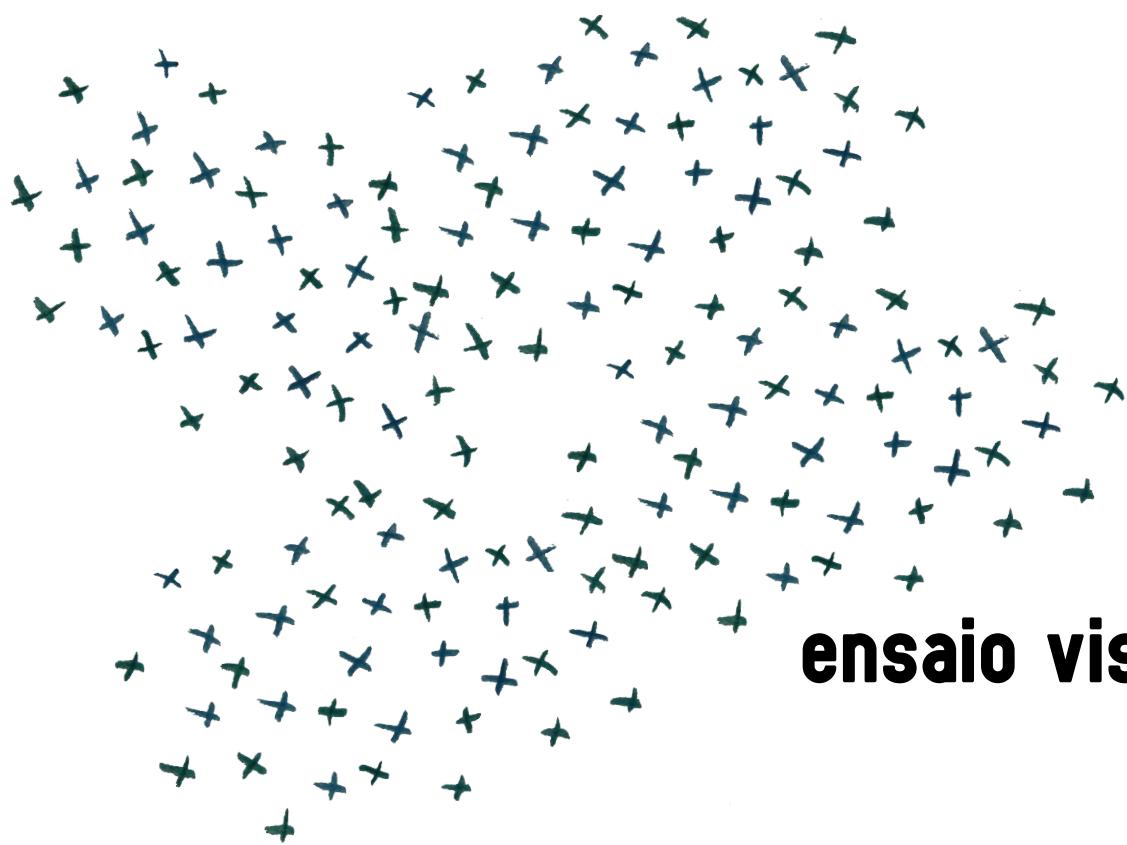
LAGROU, Els. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In Carlo Severi & Els Lagrou (eds.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 180-198, 2013.

MATOS, Beatriz & BELAUNDE, Luisa Elvira. Arte y transformación: Experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición ¡Mira! *Mundo Amazônico*, 5: 297-308, 2014.

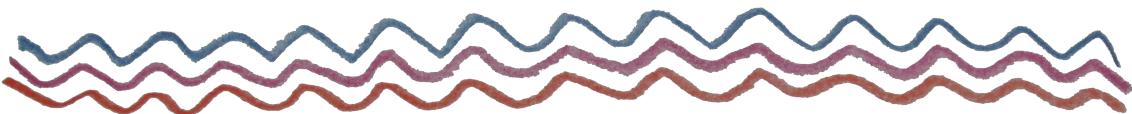
SEVERI, Carlo. L'espace chimérique: perception et projection dans les actes de regard. *Gradhiva: Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 13: 8-47. Nouvelle Serie, 2011.

TAYLOR, Anne-Christine. Voir comme un autre: figurations amazoniennes de l'âme et des corps. In Philippe Descola (org.), *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Somogy/Museu du Quai Branly, pp. 41-52, 2010.

TAYLOR, Anne-Christine & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Un corps fait de regards. In: Stéphane Breton (org.), *Qu'est-ce qu'un corps? Afrique de l'Ouest, Europe occidentale, Nouvelle-Guinée, Amazonie*. Paris: Musée du Quai Branly/Flammarion, pp. 148-199, 2006.



ensaio visual



Ut'an a tok, las palabras de la piedra

Fabiola A. Alejandra Acevedo Coutiño

Los *hach winik*, lacandones, ubicados en Najá al norte del estado de Chiapas en el sureste mexicano, poseen historias de origen donde se expresan enseñanzas referentes a su deber ser en el mundo. En la oralidad lacandona también existen otras enseñanzas transmitidas por su deidad principal, *Hach Ak Yum*, y que son denominadas: *ut'an*, "su palabra". A través de los *ut'an* hombres y mujeres lacandonas adquieren poder para dominar algunos seres de la naturaleza con fines de alimentación, entre otras cuestiones. Antes de abandonar el mundo de los humanos, *Hach Ak Yum* instauró la cacería entre los *hach winik* con fines alimenticios. Para ello precisó enseñar la elaboración y uso de las flechas que servían para cazar animales para consumo familiar.

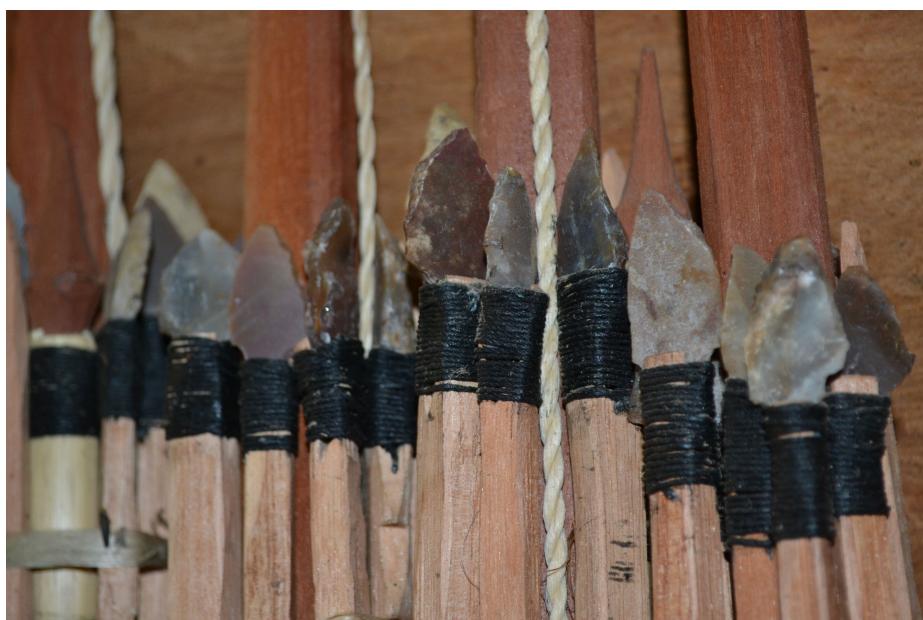
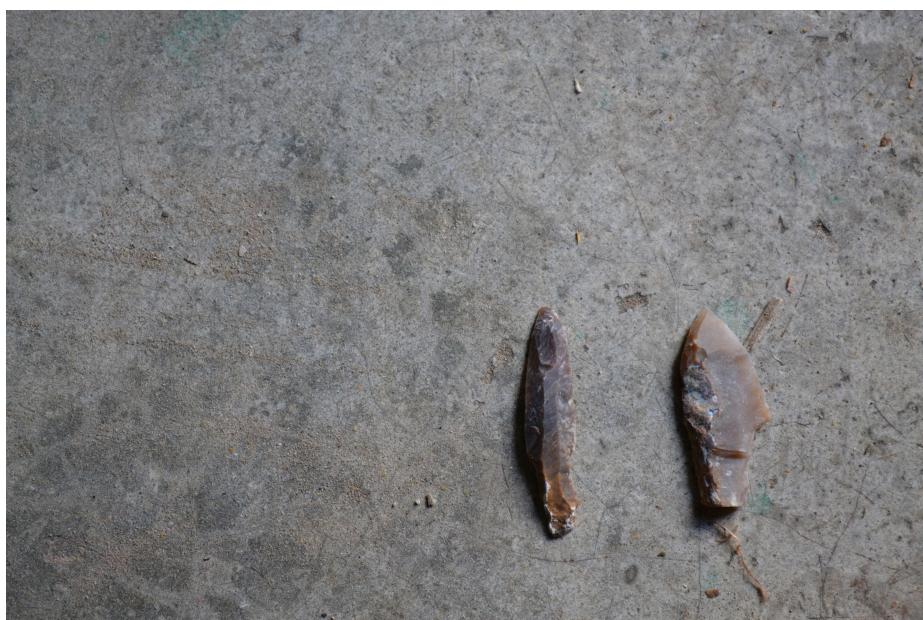
En el pensamiento de los lacandones, las flechas establecían un diálogo con los animales a fin de que éstos no se resistieran a ser cazados. Ante las nuevas medidas gubernamentales, la elaboración de las flechas se transformó en un bien turístico. Sin embargo, para su manufactura pervive el conocimiento del *ut'an a tok*, "su palabra de la piedra", un discurso antiguo transmitido por *Hach Ak Yum* a través del cual los lacandones establecen relaciones simbólicas –en diferentes niveles y desde diferentes planos– con el entorno ambiental y el mundo sacro.

Para la elaboración de las flechas los *hach winik* colectan piedras en un poblado ubicado a cinco horas de Najá, llamado *Bukalamtun*. De una población de 380 personas, aproximadamente, únicamente cuatro hombres conocen el *ut'an a tok* para rajar la piedra. En la práctica del rajado, el hombre a través del *ut'an* invoca a otros entes –pájaros y palmas– situados en un plano distinto de la realidad y con implicaciones simbólicas ancladas a otras esferas. En este ir y venir, entre descripciones de cómo rajar y elementos invocados descritos en el *ut'an*, el hombre que raja adquiere un estado de conciencia distinto al de la realidad tangible. El cambio de perspectiva le permite comunicarse con los seres aludidos en el discurso y aun cuando el hombre no pueda verlos, percibe que las fuerzas de los pájaros y de las palmas se manifiestan frente a él. Ante la presencia de estos seres el hombre sustrae su fuerza, y al momento de rajar obtiene finas láminas de piedra con formas de alas de pájaros y palmas. Es aquí cuando juntos, hombre y *ut'an*, han logrado combatir la fuerza de la piedra.

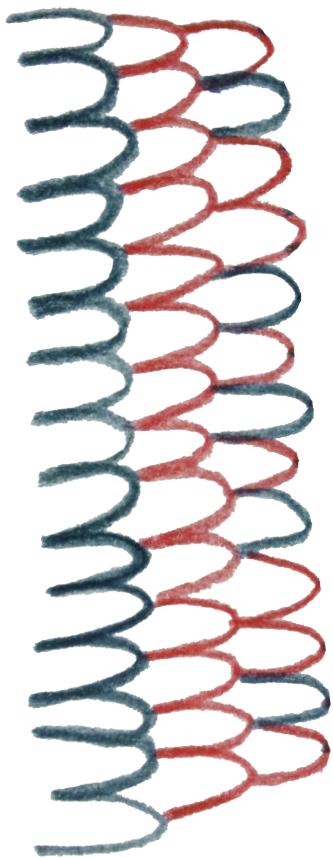












para ler em inglês

Serpents of Transformation: Drawings from Indigenous Amazonia

The Gallery section of this edition of PROA brings the entirety of the images and texts of the *Serpents of Transformation: Drawings from Indigenous Amazonia* exhibition, which has been presented at the State University of Campinas' Casa do Lago from 27 October to 10 November, 2016. This exhibition presented a selection of twenty-one drawings made by the Wauja Indians of the Upper Xingu in 1998, 2000 and 2004, all collected by Dr Aristoteles Barcelos Neto, from the Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas at the University of East Anglia, United Kingdom. The exhibition was curated and assembled during Dr Barcelos Neto's academic visit to the State University of Campinas' Department of Anthropology, funded by the FAPESP-Newton Fund bilateral agreement (UK Academies, United Kingdom) as part of the FAPESP Young Researcher Project entitled *Transforming Amerindian Regional Systems: the Upper Xingu case*, coordinated by Prof Antônio Guerreiro. The exhibition design was created by Daniel Dinato and Diogo Cardoso, both graduate students in Social Anthropology at the State University of Campinas. The exhibit received financial support from the Institute of Philosophy and Human Sciences at the same University.

Among the twenty-one drawings presented at the exhibition at Casa do Lago, only three – which were exhibited twice – had been previously displayed. First, they were shown at the National Museum of Ethnology in Lisbon, Portugal, between October 2003 and January 2004; afterwards, they were displayed at SESC Vila Mariana in São Paulo between April and May 2004. Rarely have curatorial studies of Amazonian drawings resulted in museum exhibitions or similar initiatives. In addition, few recent initiatives have given visibility to these expressions under a curatorial orientation seeking to emphasize native concepts and the biographies of indigenous artists (Almeida, 2014; Matos and Belaunde, 2014). On the other hand, other recent initiatives showing significant visibility have produced results falling short of the conceptual complexity, creative energy and highly renewing potential of contemporary indigenous art, as argued by Cesarino (2016). The few spaces where a dialogue between contemporary indigenous and Euro-Brazilian arts can potentially take place still hold the former in peripheral positions, often marked by confusing and obscure approaches.

Previous studies on Wauja drawings have been published by Barcelos Neto (2001, 2002 and 2013) and Coelho (1988, 1991, 1991-1992). Theoretical studies in which Wauja drawings are analyzed as comparative examples appear in contributions by Lagrou (2013), Severi (2011), Taylor (2010) and Taylor and Viveiros de Castro (2006). The absence of extensive and detailed catalogues of drawings and paintings by Amazonian Indians is one of the major obstacles to further developing historical and anthropological knowledge about these expressions, and for enabling a greater awareness of their complexity and curatorial potentialities. A lot of organizational and

Curation and texts by Aristoteles Barcelos Neto

Drawings by Ajoukumã Wauja, Aruta Wauja, Aulahu Wauja, Itsautaku Wauja, Kamo Wauja, Kaomo Wauja e Yanahim Wauja

documentary work remains to be done on these materials, which are dispersed and keep growing larger year after year. The *Serpents of Transformation: Drawings from Indigenous Amazonian* exhibition seeks to contribute to reducing this documentary deficiency, as well as to strengthening curatorial practices guided by indigenous concepts.

Exhibition texts

Introduction

Representing transformation is one of the key philosophical problems in indigenous Amazonian arts. This exhibition presents a selection of twenty-one drawings made by Wauja Indians of the Upper Xingu, dedicated to exploring such an issue through their main characters: the serpents. *Pulu-Pulu*, a tree that transforms into an anaconda-drum; *Arakuni*, an incestuous young man who becomes a serpent covered with drawings; *Kamalu Hai*, a gigantic snake that brings singing ceramic pots to the Wauja; and *Ui Xumā*, a dancing serpent who owns globular flutes, are present at this exhibition in the works of artists Aruta, Kaomo, Kamo, Itsautaku, Ajoukumā, Aulahu and Yanahim. These seven artists carry out a visual translation of Xingu's mythology and cosmology to teach them to non-Indians.

About the artists

Aruta, Kaomo and Itsautaku are survivors of the great measles epidemic that killed half of the Wauja population in the early 1950s, while they were living in the Tsariwapoho village on the middle Batovi river, one of the headwaters of the Xingu river. Kamo and Aulahu were born in the 1960s, and Yanahim and Ajoukumā were born in the 1970s. The four of them were born in the Piyulaga village, where most Wauja people live today.

Aruta, Kaomo, Kamo, Itsautaku and Ajoukumā are shamans, each with their distinct levels of initiation and specialties. Aruta and Kaomo are musician shamans. Aruta and Kaomo are masters of soul-searching songs. The former is also a master of the songs pertaining to the *Kaumai* and *Yawari* mortuary rituals; the latter is a master of the instrumental songs of all types of Xingu aerophones, especially the *Kawoká* flute. Itsautaku, Kamo and Ajoukumā are visionary-divinatory shamans, whose knowledge of the *apapaatai* (nonhuman beings who are at the origin of most diseases) is crucial to healing the sick. Aulahu and Yanahim are highly knowledgeable about Wauja mythology, and they are the only ones among the seven artists who have had formal schooling experience. Yanahim is a nursing technician, and Aulahu actively promotes Wauja arts among non-Indians.

Historical context of the drawings

From the 1970s onwards, several indigenous peoples of the world started to actively participate in the global contemporary art scene, especially in Australia, Canada, the United States, and New Zealand. The 1980s and 1990s have seen they expand into the international art market. In Brazil, although later than in these countries, the

emergence of contemporary indigenous arts is a phenomenon that has been sparking the interest of several academic and non-academic actors.

Conceptually approaching what was once considered only an ethnographic or exemplary object of material culture as a work of art allowed to release an extraordinary amount of creative energy and, subsequently, to reach new audiences and institutional spaces. The creative energy seen in contemporary indigenous arts in the last three decades has brought new dynamics to the global arts scene. This important renewal came as much from a dialogical relationship between indigenous art systems and the Western world, as from the reclaiming and safeguarding of indigenous intangible cultural heritage in a wider sense.

The only two existing collections Wauja drawings were made between 1978 and 1983 by the archaeologist Vera Penteado Coelho, and between 1998 and 2004 by the museologist and anthropologist Aristoteles Barcelos Neto. Given their systematic character, documentary consistency, anthropological contextualization and material quality, these collections are among the most important sets of Amazonian works of art situated in the early stage of the emergence of what is being recognized as contemporary Amazon indigenous art in recent years. Only drawings from the second collection are part of this exhibition.

Drawing 1

Title: *Ataga*

Author: Yanahim

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The mythical tree full of fish and other animals that came to inhabit the rivers, lakes and banks of the Upper Xingu. In the foreground, we see the *bicuda grande* fish; in the second and third planes, the electric fish, the stingray and several other animals appear.

Drawing 2

Title: *Sejupi*

Author: Kamo

Year: 2004

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 30x21cm

Description: The *bicuda grande* fish, having left the fish tree, is presented with its body transformed into a bullroarer, a musical instrument played in the *pequi* festival.

Drawing 3

Title: *Yuma*

Author: Kamo

Year: 2004

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 30x21cm

Description: The *pirarara* fish, having left the

fish tree, is presented with its body transformed into a bullroarer, a musical instrument played in the *pequi* festival.

Drawing 4

Title: *Mutukutai iyapu*

Author: Ajoukumã

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: A male stingray is presented with its body transformed into a globular flute.

Drawing 5

Title: *Mutukutai iyapu*

Author: Ajoukumã

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: A female stingray is presented with its body transformed into a globular flute.

Drawing 6

Title: *Ui Xumã*

Author: Ajoukumã

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The anaconda, owner of the globular flutes, dances at its own festival.

Drawing 7

Title: *Talapi*

Author: Ajoukumã

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: A duck-fish is presented with its body transformed into a free reed clarinet called *talapi* in Wauja. The *talapi* clarinet lives inside the anaconda-drum.

Drawing 8

Title: *Pulu-Pulu* from Tsariwapaho village made from the *ataga* tree

Author:

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The anaconda-drum from the ancient village of Tsariwapaho, which the Wauja left around 1951. The drawing shows four consecutive events occurring in the mid-1940s: the *Pulu-Pulu* being accommodated within the *kuwakuho* (the men's house) by five men who pull it with a rope; the spirits of four fish descending from the sky in the form of the *Yakui* mask, associated with the *Kawoká* flute; the electric-fish-trumpet and the stingray-flute being put inside the *Pulu-Pulu*; and finally, a pair of rattles being placed on its tail.

Drawing 9

Title: *Pulu-Pulu*

Author: Aruta

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The anaconda-drum that appears in Itsautaku's dream. He is dragged by seven *yerupoho*, people of humanoid aspect that showed up before humans, and that currently inhabit the depths of waters and the earth. In the upper right corner, we see the *Sakalupi* snake. As one of the shamanic guardian spirits of Itsautaku, it leads the group. The electric fish and the stingray, who show up right after

the group of *yerupoho*, later become musical instruments and move on to live inside the *Pulu-Pulu*, whose great festival is celebrated in the village of the *Sakalupi* snakes.

Drawing 10

Title: *Pulu-Pulu*

Author: Itsautaku

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The myth about the young *Arakuni* tells that after committing incest with his sister, he is humiliated by his mother and decides to dress like a serpent "to disappear forever". By weaving the serpent with the leaves of a plant called *taquarinha* (*Chusquea meyeriana*), *Arakuni* invents all the graphic motifs the Wauja use to decorate the artifacts today. *Arakuni* is also one of the prototypes of Wauja musical shamanism, so he appears dancing with a rattle in his hand.

Drawing 11

Title: *Arakuni*

Author: Aulahu

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: In this version, *Arakuni* is already fully transformed into a snake. He is presented as he prepares to submerge from a pond. His skin is covered with several graphic motifs that decorate the body of the Wauja and their artifacts.

Drawing 12

Title: *Arakuni*

Author: Kaomo

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: In this version, *Arakuni* is presented in the form of two serpents. The image is a metaphor for the existence of endless graphic motifs: "Arakuni's drawings never end", the Wauja say.

Drawing 13

Title: Kamo

Author: *Muluku kumā*

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The drawing shows a monstrous serpent dancing with its body covered with graphic motifs.

Drawing 14

Title: *Talu kumā*

Author: Kamo

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The drawing shows a monstrous serpent dancing with its body covered with graphic motifs.

Drawing 15

Title: *Masiyxa kumā*

Author: Kamo

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The drawing shows a monstrous serpent dancing with its body covered with graphic motifs.

Drawing 16

Title: *Kamalu Hai*

Author: Kaomo

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The great mythical snake that brought the ceramic pots to the Wauja. The pots arrived singing on the back of *Kamalu Hai*. The large pots sing in low pitched tones, and the small ones sing in high pitched tones.

Drawing 17

Title: *Kamalu Hai*

Author: Itsautaku

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 30x21cm

Description: Ceramic pots spread on the floor

after descending from the back of the great snake. Free to wander around the world, some pots established their villages in the forest, where they became monsters.

Drawing 18

Title: *Nukāi Kumā*

Author: Itsautaku

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: A ceramic pot transformed into a monster. It is said to devour people who get lost in the forest.

Drawing 19

Title: *Itsakumalu*

Author: Ajoukumā

Year: 1998

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: A giant snake transformed into a canoe. It is said to devour people in the ponds and rivers of the Upper Xingu.

Drawing 20

Title: The young Aulahu transforming into an anaconda

Author: Aulahu

Year: 2000

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The young Aulahu transforming into an anaconda. The drawing shows the transformative effects of anaconda spells on the body of Aulahu, according to the narrative of the shamans who took care of him during a serious illness from which he suffered in 1995.

Drawing 21

Title: The young Aulahu transforming into an anaconda

Author: Aulahu

Year: 2000

Technique: pencil crayon on paper

Dimensions: 63x42cm

Description: The drawing shows Aulahu almost completely transformed into an anaconda. Only the head remains human.

References

ALMEIDA, Maria Inês. Mira – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas: Introdução. *Mundo Amazônico*, 5: 185-188, 2014.

BARCELOS NETO, Aristoteles. O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu). *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, 87: 137-161, 2001

_____. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2002.

_____. O trançado, a música e as serpentes da transformação no Alto Xingu. In Carlo Severi & Els Lagrou (eds.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 180-198, 2013.

CESARINO, Pedro. Os ameríndios e a incerteza na arte contemporânea. *Revista Brasileiros*, 2016. <http://brasileiros.com.br/2016/09/os-amerindios-e-incerteza-na-arte-contemporanea/>

COELHO, Vera Penteado. Zeichungen der Waurá-Indianer. In Mark Munzel (org.) *Die Mythen Sehen: Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde, pp. 465-532, 1988.

_____. *Waurá: a selection of drawings by the Waurá Indians of the Alto-Xingu, Mato Grosso, Brazil*. Sonoma: University Art Gallery, Sonoma State University (exhibition catalogue, 34 pages, 15 illustrations), 1991.

_____. Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios Waurá. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, 55-56: 57-77, 1991-92.

LAGROU, Els. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In Carlo Severi & Els Lagrou (eds.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 180-198, 2013.

MATOS, Beatriz & BELAUNDE, Luisa Elvira. Arte y transformación: Experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición ¡Mira! *Mundo Amazónico*, 5: 297-308, 2014.

SEVERI, Carlo. L'espace chimérique: perception et projection dans les actes de regard. *Gradhiva: Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 13: 8-47. Nouvelle Serie, 2011.

TAYLOR, Anne-Christine. Voir comme un autre: figurations amazoniennes de l'âme et des corps. In Philippe Descola (org.), *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Somogy/Museu du Quai Branly, pp. 41-52, 2010.

TAYLOR, Anne-Christine & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Un corps fait de regards. In: Stéphane Breton (org.), *Qu'est-ce qu'un corps? Afrique de l'Ouest, Europe occidentale, Nouvelle-Guinée, Amazonie*. Paris: Musée du Quai Branly/Flammarion, pp. 148-199, 2006.

Tradução: Jamille Pinheiro Dias

Revisão técnica: Aristoteles Barcelos Neto



INSTITUTO DE FILOSOFIA
E CIÊNCIAS HUMANAS



UNICAMP