

ISSN 2525-3123
v. 8, n. 1, 2023
são paulo, brasil

gesto imagem e som

gesture, image, and sound
journal of anthropology

V.8

revista de antropologia

EXPEDIENTE

ISSN 2525-3123

Departamento de Antropologia
Prof. Drª. Marta Amoroso, Chefe
Profª Drª Marina Vanzolini, Vice-chefe

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Profª Drª Laura Moutinho, Coordenadora
Prof. Dr. Julio Assis Simões, Vice-coordenador

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Prof. Dr. Paulo Martins, Diretor
Profª Drª Ana Paula Torres Megiani Martins, Vice-diretora

Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior, Reitor
Profª Drª Maria Arminda do Nascimento Arruda, Vice-reitora

REVISTA GIS – GESTO, IMAGEM E SOM

Editora-chefe
Profª Drª Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Editorial
Andréa Barbosa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Edgar Teodoro da Cunha, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Erica Giesbrecht, Universidade de São Paulo, Brasil
Francirosy Campos Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil **John Cowart Dawsey,** Universidade de São Paulo, Brasil
Paula Morgado Dias Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Rose Satiko Gitirana Hikiji, Universidade de São Paulo, Brasil **Sylvia Caiuby Novaes,** Universidade de São Paulo, Brasil
Vi Grunvald, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Secretaria Editorial
Juliana Naomi Yamashita
Victoria da Costa de Barros Pimentel Luke

Consultoria Editorial
Paula Morgado Dias Lopes

Comitê Científico
Clarice Ehlers Peixoto, Universidade do Estado do Rio Janeiro, Brasil
Cornélia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
David MacDougall, Australian National University, Austrália

Diana Taylor, New York University, Estados Unidos da América do Norte
Esther Jean Langdon, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Marco Antônio Gonçalves, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Paul Henley, University of Manchester, Reino Unido
Peter Crawford, University of Aarhus, Dinamarca
Rafael Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Regina Polo Müller, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Richard Schechner, New York University, Estados Unidos da América do Norte
Suzel Reily, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Projeto gráfico
Luciana Mattar

Apoio
ABCD USP - Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais da Universidade de São Paulo

REVISTA GIS, v. 8

Editora do Volume
Rose Satiko Gitirana Hikiji

Diagramação
Varnei Rodrigues - Propagare

Imagem da Capa
Kelwin Marques Garcia dos Santos

Colaboradores deste número
Alice Stefania Curi, Alissan Maria Silva, Ana Lucia Ferraz, André-Kees de Moraes Schouten, Carlos Abraão Moura Valpassos, Cristiane de Almeida Santos, Diana Taylor, Esther Jean Langdon, Evandro de Sousa Bonfim, Evelyn Martina Schuler Zea, Fernanda de Carvalho Azevedo Mello, Flávio Rodrigues, Giovanni Cirino, Giselle Rodrigues de Brito, João Gustavo Martins Melo de Sousa, João Paulo Campos, John C. Dawsey, José Pedro Silva Neto, Juliana Blasi Cunha, Kelen Pessuto, Kelwin Marques Garcia dos Santos, Liendria Marla Malcher Silva, Luciana Lyra, Lúcio Agra, Luiz Davi Vieira Gonçalves, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, Mariana Floria Baumgaertner, Marianna Knothe Sanfelicio, Mboe'esara Esãiã Tremembé, Olavo Ramalho Marques, Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro, Paride Bollettin, Paulo Raposo, Pedro Leandro Scarparo Silveira, Rita de Almeida Castro, Sidarta Landarini, Vânia Zikán Cardoso.

Revisão de Texto

Tikinet

Tradução dos Textos deste Número:

Ana Catarina Neto Carvalho, Daiana da Silveira Pinto, David Rodgers, Isabel Santana de Rose, Otávio Manzano Kavakama, Roderick Steel, Sandra Venancio Kezen Buchaul, Yan Vinicius Freitas Bento

Contato

revistagis@usp.br

giz

SUMÁRIO

2023, v. 8, n. 1

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

EDITORIAL: UMA VELA PARA NAVEGAÇÃO
Sylvia Caiuby Novaes, Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Érica Giesbrecht, Francirosy Campos Barbosa, John Cowart Dawsey, Paula Morgado Dias Lopes, Rose Satiko G. Hikiji, Vi Grunvald

SISMOLOGIA DE MUNDOS EM PERFORMANCE
JOHN C. DAWSEY, PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO, ANDRÉ-KEES DE MORAES SCHOUTEN

O CONCEITO DE CURA E A EFICÁCIA PERFORMATIVA EM RITUAIS XAMÂNICOS
ESTHER JEAN LANGDON

A ANTROPOLOGIA INQUIETA DE VICTOR TURNER
MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI

ARTE E POLÍTICA: O ARTIVISMO COMO LINGUAGEM E AÇÃO TRANSFORMADORA DO MUNDO?
PAULO RAPOSO

JORNADAS PERFORMATIVAS PARA REENCANTAMENTO DE MUNDOS
ALICE STEFÂNIA CURI, GISELLE RODRIGUES E RITA DE ALMEIDA CASTRO

DESDIZENDO A PERFORMANCE: MACUMBA E A PROLIFERAÇÃO DO INCERTO
VÂNIA ZIKAN CARDOSO

DIALÉTICA DO ESPAÇO PERFORMATIVO: O CARÁTER LIMINOIDE DAS RUÍNAS
GIOVANNI CIRINO

CAVEIRAS BERRANTES: PERFORMANCE E PROFECIA EM "ERA UMA VEZ BRASÍLIA" (2017)
JOÃO PAULO CAMPOS

OS CANTOS DA REAHU: UMA REFLEXÃO ANTROPOLÓGICA SOBRE OS CANTOS YANOMAMI DO RIO MARAUIÁ E RIO MATURACÁ
LUIZ DAVI VIEIRA GONÇALVES E MBOE'ESARA ESÃIÃ TREMEMBÉ

ARTE AO VIVO E O FIM DO ESPETÁCULO
LÚCIO AGRA

ARTIGOS

"ERAS TU, SENHOR?": AS FACES DO CONTRAMESSIANISMO EM CORPOS, ALEGORIAS E ÍCONES NO CARNAVAL DA MANGUEIRA
EVANDRO DE SOUSA BONFIM, GUSTAVO MELO

BATUCANDO-CANTANDO-DANÇANDO: SABERES CORPORIFICADOS, CELEBRAÇÃO E CONTESTAÇÃO POLÍTICA NO MARACATU EM SÃO PAULO
KELWIN MARQUES GARCIA DOS SANTOS

AS IDENTIDADES E GRUPOS ÉTNICOS DO LITORAL NORTE DO RIO GRANDE DO SUL NO FESTIVAL TAFONA DA CANÇÃO NATIVA
PEDRO LEANDRO SCARPARO SILVEIRA, OLAVO MARQUES RAMALHO

ENTRE TENSÕES, ESTEREÓTIPOS E CISÕES: A IDENTIDADE JAPONESA NO BRASIL E SUA REPRESENTATIVIDADE NA MÚSICA
FLÁVIO RODRIGUES

ENTRE IMAGENS E O PROCESSO DE FAZER VER: PESQUISA SOBRE OS DESENHOS FIGURATIVOS MEBENGOKRÉ-XIKRIN DO ACERVO LUX VIDAL
MARIANA FLORIA BAUMGAERTNER

ATAFONA: REGISTROS DE UM MUNDO EM RUÍNAS
CARLOS ABRAÃO MOURA VALPASSOS, JULIANA BLASI CUNHA

DISTANCIAMENTO SOCIAL NO RIO DE JANEIRO
SIDARTA LANDARINI

CINEMA DE BEIRAS: NARRATIVAS AUDIOVISUAIS, MEMÓRIA E AGÊNCIA NO BAIXO RIO TAPAJÓS
LIENDRIA MARLA MALCHER SILVA

GIS

DOSSIÊ | **MEDEA: EXPERIÊNCIA EM VIDEOPERFORMANCE**
LUCIANA LYRA

DOSSIÊ | **PEDRAS EM MOVIMENTO**
EVELYN MARTINA SCHULER ZEA

DOSSIÊ | **ÖWAWE HOIBARE/RIO DAS MORTES VIVO**
ANA LUCIA FERRAZ

DOSSIÊ | **UMA VIDA FRONTEIRIÇA, ENTRE VIVER E PERFORMAR: ESTUDO DE CASO DA PERFORMER SUCIA INFECCIOSA INMUNDA**
CRISTIANE DE ALMEIDA SANTOS

DOSSIÊ | **OLINDA QUER CANTAR: EXPRESSÕES CARNAVALESCAS DE UMA CIDADE SEM CARNAVAL**
FERNANDA DE CARVALHO AZEVEDO MELLO

DOSSIÊ | **A SAIA COMO PORTAL E O CORPO COMO ALTAR**
ALISSAN MARIA SILVA

BRNO MULTIESPÉCIE: ENCONTROS EM UMA CIDADE DA EUROPA CENTRAL
PARIDE BOLLETTIN

OMI ERÙ E PÒPÒ: TENTATIVA PARA UMA ETNOGRAFIA AUDIO-VISUAL DO FESTIVAL DE YEMOJA NO ILÉ ÀSE PALEPA MARIWO SESU
JOSÉ PEDRO SILVA NETO

TER

DOSSIÊ | TRADUÇÃO | **MEMÓRIA REPARADORA: ENDEREÇANDO AMNÉSIA, PERFORMANDO TRAUMA**
DIANA TAYLOR | TRADUÇÃO: JOHN C. DAWSEY

RESENHA | **EM BUSCA DA MÚSICA: SOBRE OS USOS DA CÂMERA COMO CADERNO DE CAMPO EM O SOM DOS PÁSSAROS**
KELEN PESSUTO | MARIANNA KNOTHE SANFELICIO

ACHADOS NA REDE

A POSSE DE LULA
INSTAGRAM DE RAFAEL HUPSEL

EDITORIAL: UMA VELA PARA A NAVEGAÇÃO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.213387

Vol. 8, n. 1 (2023)

SYLVIA CAIUBY NOVAES[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7415-2010
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

ANDREA BARBOSA
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0399-8171
Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil, 07252-312 – contato@visurb-unifesp.com.br

EDGAR TEODORO DA CUNHA
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9749-6126
Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, Brasil, 14800-901 – apf.fclar@unesp.br

ÉRICA GIESBRECHT
ORCID: http://orcid.org/0000-0003-4134-9543
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0064-5995
Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil, 14040-901 – psicologia@ffclrp.usp.br

JOHN COWART DAWSEY[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1427-7804
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

PAULA MORGADO DIAS LOPES
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9117-4679
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

ROSE SATIKO G. HIKIJI[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1427-7804
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

VI GRUNVALD[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8299-6830
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 91509-900 – deptosifch@ufrgs.br

1. Bolsista de produtividade do CNPq.
2. Professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS.

Em um espetáculo criado em meio à pandemia, Hip Hop Blues, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos coloca em cena uma chuva que não para, molha o palco, enche baldes, e, em sua continuidade extraordinária, assombra o cotidiano. “Faz dois anos que não para de chover”, dizem os personagens, cobertos com capas de chuva. Como nota Amilton de Azevedo[4], “A água torna-se metáfora de muito. Do que está há muito subterrâneo, do que chega de forma avassaladora, do que vem para lavar, do que vem para afogar”.

As águas inundam esta edição da GIS. Se a tempestade pandêmica arrefece, suas águas ainda transbordam nas experiências aqui relatadas. Mais que metáfora, são presença que cria e molda, destrói e transforma.

Na sessão G.I.S., o ensaio “Omi, erù e popò” traz as águas em seu título, em canção cuja tradução seria “Que a água que trago comigo possa se misturar com a sua”. A frase abre a etnografia de uma festa de Yemoja, deusa yorùbá das águas, no ritual etnografado pelo antropólogo e mestre de cerimônias José Pedro da Silva Neto. A cabaça de Yemoja, que carrega suas águas, é para o autor também um recipiente que permite a mistura de epistemologias: das tradições de matrizes africanas à antropologia da música e do audiovisual. A cabaça prenhe de água ainda produz sons, “os mesmos que sentimos e ouvimos no ventre de nossa mãe”.

Seca e vestida com contas, a cabaça vira instrumento do Maracatu, que nas ruas de São Paulo, entoa saberes corporificados em uma política artivista. Como, por exemplo, o gesto da baiana, que leva o agbê à boca, “como se bebesse do instrumento e nutrisse o corpo vigoroso”, observado por Kelwin Marques Garcia dos Santos, autor do artigo “Batucando-cantando-dançando: saberes corporificados e contestação política no maracatu em São Paulo” e da foto que estampa a capa este volume. O recipiente das águas de Yemoja, nas mãos das integrantes do Maracatu, é vestido de outros símbolos – como o machado duplo (oxé) de Xangô – com o intuito de “culti-var e cultuar uma memória construída [...] por motrizes afro-brasileiras”.

As águas retornam com seu potencial destrutivo em “Atafona: registro de um mundo em ruínas”, de Carlos Abraão Moura Valpassos e Juliana Blasi Cunha. Atafona é uma praia do Rio de Janeiro onde deságua o rio Paraíba do Sul, lugar de veraneio da elite regional que na metade do século passado viu a transformação de sua paisagem em ruínas, em um encontro destruidor do mar com as edificações humanas. É a paisagem como resultado do encontro entre humanos e não humanos o que revelam as

4. AZEVEDO, Amilton. “lava leva alaga eleva inunda afoga afunda” (12/04/2022). Website https://ruinaacesa.com.br/hip-hop-blues/, consultado em 16 de junho de 2023.

“imagens do Antropoceno” publicadas neste artigo. Em vez de ser bebida pela baiana, a água aqui deglute o que o homem construiu, num exercício de vingança da natureza, que se revela nas ruínas. Em vez de cultivo e culto, o avanço das águas opera a destruição de lugares de memórias, como mostram os autores.

Um outro rio, o baixo Tapajós, é, de acordo com Liendria Marla Malcher Silva, uma pessoa-personagem no *Cinema de beiras*, aqui analisado por meio do documentário “Memórias de Velho”, de Carlos Bandeira Jr. Manso, diferente do seu vizinho “novo e bravo”, o Amazonas, o Tapajós corre devagar. Das beiras dos rios, Liendria empresta as qualidades que atribui aos filmes destas localidades: feitos nos limiares, nas fronteiras, nas margens, nas bordas – dos rios, mas também da indústria cinematográfica – são também permeáveis, férteis. Em um ensaio sobre o primeiro episódio da série “Öwawe Hoibaré/Rio das Mortes Vivo”, publicado como parte do dossiê que integra este volume na sessão G.I.S, Ana Lúcia Ferraz nos apresenta uma outra qualidade dos rios; nas palavras de Teseretomodzatse Moritu, um pescador: “o rio é como a mãe que alimenta e amamenta os filhos e sobrinhos”.

“Tal como uma vela içada para captar os ventos em mar aberto, o conceito de performance serve para navegar”, nos ensinam os organizadores do dossiê “Mundos em Performance: Napedra 20 anos”. Nesse mundo de “Pedras em Movimento” (ensaio de Evelyn Schuller Zea), de cidades em que multiespécies se encontram em monumentos e fachadas (ensaio de Paride Bolletin), e de águas doces e salgadas que correm, jorram, alimentam e destroem, um meio para navegar, aberto à força dos ventos, é mais que bem vindo.

No oitavo volume da GIS, uma espécie de arquipélago é oferecido ao navegante que se aventura na barca-performance. No dossiê organizado por John C. Dawsey, Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro e André-Kees de Moraes Schouten somos convidados a conhecer a trajetória do Napedra – Núcleo de Antropologia, Performance e Drama e o desenvolvimento dos estudos em antropologia da performance no Brasil. Nos artigos, rituais de cura são observados a partir de sua dimensão performativa (Esther Jean Langdon), Victor Turner, autor fundante da área, é objeto de reflexão (Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti) e o artivismo é analisado como linguagem (Paulo Raposo). Podemos visitar os processos de criação artística durante a pandemia do grupo Teatro do Instante (por Rita de Almeida Castro, Alice Stefânia Curi e Giselle Rodrigues), a pomba gira Cacarucaia (Vânia Cardoso) e as ruínas da indústria do lazer (Giovanni Cirino). Somos convidados a ver o que cantam os Yanomami (Luiz Davi Vieira Gonçalves e Mboe’esara Esãiã Tremembé) e a superar as limitações do termo “espetáculo” (Lúcio Agra).

Seis ensaios enviados para o dossiê integram a seção GIS (Luciana Lyra, Cristiane Almeida dos Santos, Fernanda de Carvalho e Alissan Silva somam-se aos já mencionados de Evelyn e Ana Lúcia). E uma tradução de John Dawsey para o artigo "A memória reparadora: endereçando amnésia, performando trauma", de Diana Taylor completa o dossiê, na seção T.E.R.

Este volume da GIS, além dos artigos inicialmente mencionados, traz também uma discussão sobre as imagens de Cristo como controvérsia pública (de Evandro Bonfim e João Gustavo Melo de Souza), dois textos sobre identidades étnicas relacionadas às práticas musicais (o Festival Tafona da Canção Nativa, de Pedro Silveira e Olavo Marques e música como plataforma de diálogo entre imigrantes de japoneses no Brasil, de Flávio Rodrigues), um estudo sobre desenhos Mebengokré-xikrin no acervo da antropóloga Lux Vidal no LISA-USP (por Mariana Baumgaertner) e um ensaio sobre o distanciamento social a partir do gesto fotográfico no Rio de Janeiro (Sidarta Lanrarini). Uma reflexão sobre a música no filme etnográfico *O som dos pássaros*, de Kelen Pessuto (Marianna Sanfelicio) é publicada na sessão T.E.R. deste volume. E achamos na rede um registro da posse do presidente Lula, feito pelo fotógrafo e antropólogo Rafael Hupsel para "guardar" para si esse momento de festa na política.

Este editorial, que opta pela deriva nas águas conturbadas de alguns dos textos e imagens deste volume, é um convite à navegação, sem muita direção e norte (sem o mapa de todas as ilhas que encontraremos no percurso), com a única certeza de que viver não é mesmo preciso.

Sylvia Caiuby Novaes é antropóloga e Professora Titular no Departamento de Antropologia, USP. Coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), suas pesquisas recentes centram-se na interface entre fotografias e trajetórias numa perspectiva antropológica. E-mail: scaiuby@usp.br

Andrea Barbosa é antropóloga, professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo, coordena o Visurb – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas e desenvolve pesquisas sobre memória, imagem e cidade. Foi Visiting Scholar junto a SAME – School of Anthropology & Museum Ethnography, Oxford University em 2015. E-mail: andrea.barbosa@unifesp.br

Edgar Teodoro da Cunha é professor do Departamento de Ciências Sociais da UNESP (Campus Araraquara). Coordenador do NAIP - Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance. Foi Visiting Scholar na University of Oxford (2015). E-mail: edgarteodorocunha@gmail.com

Érica Giesbrecht é etnomusicóloga e, desde 2007, vem realizando pesquisas sobre música e dança, também explorando o potencial da etnografia visual como meio de conhecimento e expressão. Foi professora visitante do Instituto Vilallobos da Unirio (2018-19) e Chair in Music Visiting Professor Fulbright no Departamento de Folclore e Etnomusicologia da Universidade de Indiana-Bloomington (2019). E-mail: egiesbrecht@gmail.com

Francirosy Campos Barbosa é antropóloga, Livre Docente no Departamento de Psicologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, coordenadora do GRACIAS - Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes, Membro do GRAVI – Grupo de Antropologia Visual, NAPEDRA – Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, e CERNE – Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e das Culturas Negras. Foi Visiting Scholar na Oxford University em 2016. E-mail: francirosy@gmail.com

John Cowart Dawsey é professor de Antropologia na Universidade de São Paulo (USP), desde 1991. Professor Titular, 2007. Livre-Docência, 1999. Ph.D. em Antropologia, 1989, e Mestre em Teologia, 1977, pela Emory University. Bacharel em História, 1973, pela Florida Southern. Visiting Scholar na New York University (NYU), 2019. Coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) desde a sua fundação em 2001. E-mail: johndaws@usp.br

Paula Morgado Dias Lopes é Doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em antropologia visual na Université Laval. Trabalhou no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia desde a sua criação por 30 anos e é membro do Grupo de Antropologia Visual. Suas pesquisas abordam como os povos indígenas se apropriam do cinema e da internet, além de trabalhos no campo da arquivologia. E-mail: paulamdl@gmail.com

Rose Satiko G. Hikiji é professora associada do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Coordenadora do PAM - Pesquisas em Antropologia Musical, vice-coordenadora do GRAVI e membro do NAPEDRA. Suas pesquisas e filmes etnográficos abordam a música e arte de moradores da periferia paulistana e de africanos recém-chegados a São Paulo. E-mail: satiko@usp.br

Vi Grunvald é professora de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual-UFRGS) e do Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA-UFRJ). Com formação em cinema, realiza experimentações com a imaginação etnográfica e trabalha com arte, imagem, performance e marcadores sociais da diferença. E-mail: vgrunvald@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

SISMOLOGIA DE MUNDOS EM *PERFORMANCE*

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.213244

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

JOHN C. DAWSEY
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-1427-7804
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. 05508-010 – ppgas@usp.br

PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-6793-9771
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. 05508-010 – ppgas@usp.br

ANDRÉ-KEES DE MORAES SCHOUTEN
ORCID
https://orcid.org/0009-0008-5286-8393
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. 05508-010 – ppgas@usp.br

RESUMO
Este texto apresenta o dossiê "Mundos em Performance", um dos desdobramentos do evento "Sismologia da performance: Napedra 20 anos", realizado em 2021. Em foco, a "virada performativa" e seus efeitos sísmicos na antropologia e outros campos do saber. Horizontes se ampliam, subvertendo noções de campo e espaço e implodindo concepções de tempo. As atenções se voltam à ação surpreendente, frágil e efêmera, mas potencialmente poderosa e explosiva dos corpos. Dos sentidos dos corpos, criam-se e se friccionam os sentidos de mundos. Em performance, mundos se formam e desaparecem. Em remoinhos, encontram-se os que ainda não vieram a ser, mas que podem surgir. No Brasil, os efeitos de uma "virada performativa" se revelam na criação do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), de outros grupos de referência no campo da antropologia e performance e neste dossiê, que procura explorar alguns dos remoinhos de mundos em performance.

PALAVRAS-CHAVE
Mundos em performance; Sismologia da performance; Virada performativa; Antropologia e performance; Napedra.

ABSTRACT
This article presents the dossier "Worlds in Performance," an outcome of the event "Seismology of performance: 20 years Napedra," which took place in 2021. Attention is directed to the "performative turn" and its seismic effects on anthropology and other fields of research. Horizons of knowledge expand, subverting notions of space, and imploding conceptions of time. The fragile and ephemeral, yet potentially powerful and explosive dimensions of bodily action sparks anthropological imagination. From bodily senses, worlds of sense in friction are created. In performance, worlds are formed – and disappear. Whirlpools of performance show traces of worlds yet to be. In Brazil, effects of this "performative turn" are revealed in the creation of Napedra – The Research Center in Anthropology, Performance, and Drama, and of other leading groups in anthropology and performance. They are also revealed in this dossier, which explores some of the whirlpools of worlds in performance.

KEYWORDS
Worlds in performance; Seismology of performance; Performative turn; Anthropology and performance; Napedra.

SISMOLOGIA

Entre as artes e as ciências, o conceito de performance adquire formas variadas, cambiantes e híbridas.[1] Há algo de não resolvido nesse conceito que resiste às formulações definitivas e delimitações disciplinares. Desde o século XX, despontam, no universo da antropologia, múltiplos centros gravitacionais de um campo emergente e surgem diversos pontos luminosos que servem de referência para as constelações de estudos de performance em universos em expansão e descentrados. Configura-se a chamada "virada performativa" na antropologia. Horizontes ampliam-se, subvertendo noções de campo e espaço e implodindo concepções de tempo. As atenções se voltam à ação dos corpos. Dos sentidos dos corpos, criam-se e se friccionam os sentidos de mundos. Em performance, mundos formam-se e desaparecem. Em ruídos, resíduos e elementos estruturalmente arredios, são detectados os movimentos sísmicos de sua criação. Nos remoinhos, encontram-se os que ainda não vieram a ser. Neste dossiê, abrem-se perspectivas para explorar alguns dos remoinhos de mundos em performance.

O dossiê "Mundos em Performance" é um dos desdobramentos do evento "Sismologia da Performance: Napedra 20 Anos", realizado durante o período de 22 de novembro a 10 de dezembro de 2021, pelo Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) da Universidade de São Paulo (USP). Durante o evento, foram realizadas 22 mesas e rodas de conversa, cinco conferências, três performances e duas homenagens; envolvendo mais de setenta participantes de instituições brasileiras e de outros países, incluindo três professores da New York University (NYU) e um professor do Instituto Universitário de Lisboa. Como será visto, o dossiê é constituído por nove artigos, seis ensaios, uma videoperformance e uma tradução

1. A pesquisa de John C. Dawsey para este artigo contou com auxílios do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

produzidos por alguns dos participantes do evento, incluindo membros do Napedra, e de outros grupos e instituições de referência em estudos de antropologia e performance.

NAPEDRA: ORIGENS, PERCURSOS

Imagens de mundos em performance podem evocar outras, de movimentos sísmicos. O Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), cuja sigla sugere uma imagem geológica, nasce dos ecos de um movimento sismológico no próprio campo da antropologia. Criado em 2001, surge do encontro de antropólogos em busca de conhecimentos produzidos nas oficinas de arte, com artistas em busca dos saberes associados ao ofício dos antropólogos.[2] Tal encontro ressoa com os sons e ruídos de uma "virada performativa" na antropologia nos anos 1970, envolvendo um número significativo de pesquisadores. Um dos centros gravitacionais desse campo emergente de estudos advém de um encontro específico, ocorrido em 1977, no qual Victor Turner, um antropólogo em busca de saberes das artes da performance, encontra-se com Richard Schechner, um diretor de teatro que, na sua relação com Turner, torna-se aprendiz da antropologia. De acordo com Turner (1985, xi), o primeiro encontro pessoal entre eles aconteceu poucas horas antes de uma palestra de Clifford Geertz, em Nova York. No mesmo ano, Turner convidou Schechner a participar de uma conferência sobre "Ritual, Drama e Espetáculo" (Schechner, 2002, 11). A seguir, eles juntaram forças para planejar uma "Conferência Mundial sobre Ritual e Performance", que se desdobrou em três conferências realizadas durante os anos de 1981 e 1982. Durante os seis anos em que

2. O Napedra surge a partir da iniciativa de participantes da disciplina Paradigmas do Teatro na Antropologia, ministrada por John C. Dawsey no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/USP), em 2001, interessados em aprofundar, em espaços não disciplinares, os seus estudos nas interfaces de antropologia e performance, alternando estudos de textos relevantes à antropologia da performance com experiências de campo em eventos performáticos. Dos primeiros encontros do Nape-dra, realizados no mesmo ano, participam Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, André-Kees de Moraes Schouten, Danilo Paiva Ramos, Eufrazia Cristina Menezes Santos, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, John Cowart Dawsey, Marianna Francisca Martins Monteiro, Rita de Cássia de Almeida Castro, Robson Correa de Camargo, Rose Satiko Giti-rana Hikiji, Rubens Alves da Silva, Vanilza Jacundino e Wladimir Blos. Em 2005, merece destaque a ida ao Napedra da antropóloga e performer Regina Pólo Müller e de outras(os) pesquisadoras(es) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp): Alice Villela, Eduardo Néspoli, João Luís Uchoa de Figueiredo Passos e Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra. O grupo se amplia. Novos colegas da USP também reforçam o grupo: Adriana de Oliveira Silva, Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Letícia de Fiori, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Carolina de Camargo Abreu, Celso Vianna Bezerra de Menezes, Denise Moraes Pimenta, Diana Paola Gómez Mateus, Edgar Teodoro da Cunha, Herbert Rodrigues, Jania Perla Diógenes de Aquino e Marcos Vinicius Malheiros Moraes. O Napedra revitaliza-se, no período de 2010 a 2023, com a participação de novos membros: Amanda Brandão Ribeiro, Carlos Alberto Corrêa Moro, Carlos Eduardo Reinaldo Gimenes, Carolina Paes de Barros, Danusa de Oliveira Jeremin, Gustavo dos Santos Berbel, João Paulo de Freitas Campos, Luís Carlos Quintino Cabral Flecha, Luiz Davi Vieira Gonçalves, Monilson dos Santos Pinto, Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro, Renata Freitas Machado, Ruan Felipe Azevedo e Vi Grunvald.

conviveram – do encontro em 1977 até a morte de Turner em 1983 –, estudos relacionados às interfaces entre antropologia, performance e drama ganharam grande impulso. Nesse intervalo, Schechner ajudou a criar o primeiro programa de estudos de performance, na NYU, e Turner escreveu alguns dos primeiros ensaios sobre antropologia da performance. Partindo da ideia de que o conceito de experiência é crucial para a elaboração de uma antropologia da performance, Turner também estimulou, junto a Clifford Geertz, Edward Bruner, Barbara Myerhoff e outros colegas, por meio de um simpósio realizado em 1980, a criação de uma antropologia da experiência (Turner e Bruner 1986).

A "virada performativa" (*performance turn*) não atinge apenas o campo da antropologia.[3] Sob o impacto dos estudos de performance, deslocamentos também são produzidos em outros campos. A partir de diferentes campos do saber e expressão artística – como teatro, música, artes performativas, antropologia, sociologia, psicanálise, linguística, folclore e arte verbal, feminismo, teoria queer, estudos pretos e estudos decoloniais –, formula-se o conceito de performance. Tal como uma vela içada para captar os ventos em mar aberto, o conceito de performance serve para navegar. No içar das velas, é preciso que elas estejam bem posicionadas.[4]

Na antropologia, duas vertentes de estudos de performance ganham destaque. A primeira, considerada "dramatúrgica", associa-se a pesquisadores como Victor Turner, Richard Schechner e Erving Goffman. Kenneth Burke, que desenvolveu uma abordagem "dramatista" para análise da vida social, é um de seus precursores. A segunda surgiu como um desdobramento de pesquisas realizadas no campo da linguística, com destaque aos estudos de John Austin. Nesta linhagem, que inclui os trabalhos de Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs e outros pesquisadores, foram elaborados princípios e procedimentos para a realização de etnografias da fala e estudos de performances narrativas. Na experiência do Napedra, como mencionado, os estudos resultantes do encontro entre Victor Turner e Richard Schechner, em 1977, sinalizam, no universo da antropologia, um dos centros gravitacionais ou remoinhos de um campo emergente e indicam um ponto luminoso que serve de referência para uma das constelações de estudos de performance, em um universo em expansão e descentrado.

3. A "virada performativa", que ocorre em um conjunto amplo e variado de disciplinas, envolve uma mudança paradigmática. Questionando o texto-centrismo e a primazia das análises de estruturas sociais e simbólicas em diversos campos, pesquisadores voltam sua atenção para a ação humana e para o modo como os sentidos do corpo são mobilizados na significação do mundo.
4. Walter Benjamin (2006, 515) escreve: "Para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal em suas velas. Pensar significa para ele: içar velas. O que é decisivo é *como* elas são posicionadas. As palavras são as suas velas. O modo como são dispostas transforma-as em conceitos".

A partir desses estudos, o Napedra desenvolveu atividades pioneiras na antropologia brasileira e organizou eventos que marcaram o campo da antropologia da performance, tais como o I Encontro Nacional de Antropologia e Performance (Enap), em 2010, o I Encontro Internacional de Antropologia e Performance (Eiap), em 2011, e os Encontros com Richard Schechner, em 2013. Ademais, o grupo propôs os primeiros fóruns de pesquisa e grupos de trabalho em estudos de performance da Associação Brasileira de Antropologia (Abanne 2003; RBA 2004, 2006, 2012) e da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs 2005, 2006, 2007) e organizou fóruns de pesquisa e grupos de trabalho no Primeiro Congresso Latinoamericano de Antropologia (ALA 2005) e Reuniões de Antropologia do Mercosul (RAM 2005, 2009). Em 2009, realizou o Colóquio do Napedra: Sons, Ruídos e Poéticas da Performance. De 2008 a 2013, reunindo 28 pesquisadoras(es) de diferentes instituições, o Napedra desenvolveu o projeto temático Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual (Fapesp 06/53006-2).[5] Criou vínculos com NYU (New York), Université Paris 8 (Saint-Denis), École des Hautes Études em Sciences Sociales (Paris), Instituto Universitário de Lisboa (Lisboa), Universidade de Buenos Aires (Buenos Aires) e outros centros internacionais de estudos de performance. Ainda, formou parcerias com grupos e centros de pesquisa de referência no Brasil: Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto) da Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc Florianópolis), Núcleo de Estudos Ritual e Sociabilidades Urbanas (Risu) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ Rio de Janeiro), Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre Performance do Departamento de Sociologia (Transe) da Universidade de Brasília (UnB Brasília), Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (Nepaa), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio Rio de Janeiro), Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT), a Universidade Federal da Bahia (UFBA Salvador), Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (Getepe) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS Porto Alegre), entre outros. Publicou as coletâneas *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (Terceiro Nome, 2013), *Antropologia e performance* (dossiê da Revista de Antropologia, 2013) e *Sismologia da performance: palcos, tempos e f(r)icções* (dossiê da Revista Cultures-Kairós, 2016). De 2014 a 2020, organizou os eventos Napedra em

5. No período de 2008 a 2013, participam do projeto temático (Processo Fapesp 06/53006-2) os pesquisadores: Adriana de Oliveira Silva, Alice Martins Villela Pinto, Ana Cristina Oliveira Lopes, Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Letícia de Fiori, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, André-Kees de Moraes Schouten, Bianca Caterine Tereza Tomassi, Carolina de Camargo Abreu, Celso Vianna Bezerra de Menezes, Danilo Paiva Ramos, Diana Paola Gómez Mateus, Edgar Teodoro da Cunha, Eduardo Néspoli, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Jania Perla Diógenes de Aquino, João Luis Uchoa de Figueiredo Passos, John Cowart Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Marcos Vinicius Malheiros Moraes, Marianna Francisca Martins Monteiro, Regina Aparecida Pólo Müller, Romain Jean Marc Pierre Bra-gard, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Rubens Alves da Silva e Tatiana Molero Giordano. Do projeto, resultaram 22 livros, 81 artigos, 82 capítulos de livros e 102 apresentações internacionais.

performance: criações 1 a 11. Em 2021, produziu o evento "Sismologia da performance: Napedra 20 Anos".

Ao longo do tempo, horizontes teóricos abriram-se. Articulações entre estudos de performance e antropologia visual, fotografia e cinema se fortaleceram.[6] Estudos sobre narrativas, partindo de pesquisas associadas à vertente linguística da performance, ganharam impulso.[7] Surgem com força pesquisas marcadas por questões de gênero – feministas e LGBTQIAP+ – inspiradas em obras de Judith Butler, Diana Taylor, Donna Haraway, Julia Kristeva, Peggy Phelan, Rebecca Schneider, Marilyn Strathern e Veena Das e, ainda, por questões de interseccionalidade de gênero, raça e classe social, em obras de Lélia Gonzalez, bell hooks, Kimberle Crenshaw e outras autoras.[8]

Merece destaque um conjunto de estudos no Napedra voltado ao pensamento de Walter Benjamin: neles, detecta-se a reconfiguração de antropologias da performance e da experiência a partir do pensamento benjaminiano.[9] O interesse por estudos benjaminianos na antropologia, inspirado pelos escritos de Michael Taussig, torna-se marcante desde os primeiros encontros do Napedra.

6. Em destaque, os estudos de Adriana de Oliveira Silva, Alice Villela, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Carolina de Camargo Abreu, Diana Paola Gómez Mateus, Edgar Teodoro da Cunha, Eufrázia Cristina Menezes Santos, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Gustavo de Santos Berbel, João Paulo de Freitas Campos, Kelen Pessuto, Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro, Regina Pólo Müller, Rita de Cássia de Almeida Castro e Rose Satiko Gitirana Hikiji.
7. Em destaque, os estudos de Danilo Paiva Ramos.
8. Em destaque, as pesquisas de Carolina Paes de Barros, Denise Moraes Pimenta, Francirosy Campos Barbosa, Haydée Paixão Fiorino Soula, John Cowart Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra e Vi Grunvald.
9. Em destaque, os estudos de Amanda Brandão Ribeiro, Ana Letícia de Fiore, André-Kees de Moraes Schouten, Carlos Alberto Corrêa Moro, Carlos Eduardo Reinaldo Gimenes, Carolina de Camargo Abreu, Denise Moraes Pimenta, Giovanni Cirino, João Paulo Freitas Campos, John Cowart Dawsey, Juliana Garcia, Marcos Malheiros Moraes, Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro, Renata Freitas Machado, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Rubens Alves da Silva. A disciplina Paradigmas do Teatro na Antropologia, que deu origem aos primeiros encontros do Napedra, foi um desdobramento da tese de livre-docência, de John C. Dawsey, inspirada no pensamento benjaminiano e defendida em 1999, intitulada *De que riem os boias-frias? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Outra disciplina, Benjamin, Brecht e antropologia, oferecida por Dawsey, em 1999, também foi um desdobramento dessa tese. Rose Satiko Gitirana Hikiji, uma das primeiras participantes do Napedra, também participou dessa disciplina. Além dos trabalhos de diversos membros do Napedra, inspirados pelo pensamento benjaminiano, merece atenção o site desenvolvido por André-Kees de Moraes Schouten: https://arquivoswbdeantropologia.net.br.

Também merece destaque o interesse suscitado em pesquisadores do Napedra por estudos de teatro e artes da cena.[10] As origens do Napedra remontam a discussões sobre paradigmas do teatro na antropologia. As relações entre teatro e ritual são tematizadas. Nesses estudos, é produzido um abalo em relação a noções de palco e a noção de cena se amplia. Ganha força, no Napedra, o interesse pela etnocenologia, a partir dos diálogos com Jean-Marie Pradier, Armindo Bião e colegas de outros centros de pesquisa. Outrossim, ganha força o interesse em explorar as interfaces entre arte e política, como faz Paulo Raposo em seu artigo sobre artivismo, neste dossiê.

Estudos ameríndios ocupam lugar central nas discussões do Napedra. Ideias sobre a fabricação dos corpos – entendidos como máscaras para comunicação com mundos em performance – discutidas por autores como Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima têm sido importantes para repensar antropologias da performance. Pesquisas sobre xamanismo, tais como os estudos realizados por Esther Jean Langdon presentes neste dossiê, também chamam atenção. A noção de performance se amplia, e a concepção de mundos em performance desperta a imaginação antropológica.[11]

Os saberes produzidos por populações pretas e afro-diaspóricas têm destaque nos estudos do Napedra. Chama atenção a afinidade e aproximação do Napedra com participantes do Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP e com Luiz Antonio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim, que, às margens de estruturas acadêmicas e ao longo de mais de duas décadas, criaram um dos espaços mais significativos de performance e produção de saber na USP.[12]

Novos grupos e programas de pesquisa foram criados por membros do Napedra, contribuindo para a formação de um campo. Em destaque, o

10. Em destaque, os estudos de Ana Cristina Oliveira Lopes, Ana Goldenstein Carvalhaes, Carolina de Camargo Abreu, Danilo Paiva Ramos, Gustavo Berbel, John Cowart Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Luiz Davi Vieira Gonçalves, Marcos Malheiros Moraes, Marianna Martins Monteiro, Regina Pólo Müller, Rita de Cássia de Almeida Castro, Robson Corrêa de Camargo, Ruan Felipe de Azevedo e Vi Grunvald. Merece atenção a participação instigante do diretor de teatro Robson Corrêa de Camargo e da antropóloga, atriz e diretora Rita de Cássia de Almeida Castro na disciplina Paradigmas do Teatro na Antropologia, em 2001.

11. Em destaque, as pesquisas de Alice Villela, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Danilo Paiva Ramos, Edgar Teodoro da Cunha, John Cowart Dawsey, Luiz Davi Vieira Gonçalves e Regina Pólo Müller.

12. Em relação ao Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP, deve-se destacar a atuação de Eliany Funari, João Luiz Uchoa de Figueiredo Passos e Thiago Mendes, em parceria com Luiz Antônio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim. Merecem atenção os estudos voltados a temas das artes e manifestações afro-brasileiras desenvolvidos por colegas do Napedra: Adriana de Oliveira, Camila Camargo Vieira, Carlos Alberto Corrêa Moro, Danusa de Oliveira Jeremin, Denise Moraes Pimenta, Eufrázia Cristina Menezes, Giovanni Cirino, Haydée Paixão Fiorino Soula, João Luiz Uchoa de Figueiredo Passos, John Cowart Dawsey, Juliana Garcia, Marianna F. Martins Monteiro, Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro, Renata Freitas Machado, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Rubens Alves da Silva, Thiago Mendes e Vanilza Jacundino Rodrigues.

Núcleo de Antropologia do Direito (Nadir), na USP (São Paulo), por Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer; o Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance (Naip), na Universidade Estadual Paulista (Unesp Araraquara), por Edgar Teodoro da Cunha; o Grupo Ritual, Festa e Performance, na Universidade Federal de Sergipe (UFS Aracajú), por Eufrázia Cristina Menezes Santos; o Grupo Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes (Gracias), na USP (Ribeirão Preto), por Francirosy Campos Barbosa; o grupo de pesquisa Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (Motim), na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj Rio de Janeiro), por Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra; o Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, na UNESP (São Paulo), por Marianna F. M. Monteiro; o grupo Poéticas do Corpo, na UnB (Brasília), por Rita de Cássia de Almeida Castro; o grupo de Pesquisas em Antropologia Musical (PAM), na USP (São Paulo), por Rose Satiko Gitirana Hikiji; e o Núcleo de Estudos sobre Performance, Patrimônio e Mediações Culturais (NEP-PAMCs) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG Belo Horizonte), por Rubens Alves da Silva. O Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG Goiânia), idealizado e fundado por Robson Corrêa de Camargo, também chama atenção, uma vez que se trata do primeiro programa de pós-graduação em performances culturais no Brasil e na América Latina.

PARCERIAS

A formação do campo da antropologia e performance envolveu a criação de parcerias entre diversos grupos e instituições do Brasil e de outros países. No percurso do Napedra, vários grupos se destacam. Entre eles, como mencionado, o Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP (São Paulo), dirigido por Luiz Antonio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim. Outra parceria importante, que remonta aos inícios do Napedra, foi feita com o Grupo de Antropologia Visual (Gravi), da USP (São Paulo), fundado em 1991 e coordenado por Sylvia Caiuby Novaes. Vários pesquisadores do Napedra também participam, ou participaram em algum momento, do Gravi, como Adriana de Oliveira Silva, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Danilo Paiva Ramos, Edgar Teodoro da Cunha, Francirosy Campos Barbosa, João Paulo de Freitas Campos, Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Vi Grunvald.

Outros núcleos e grupos aparecem com força: o Gesto da UFSC (Florianópolis), criado em 2005 por Esther Jean Matteson Langdon e Luciana Hartmann e logo fortalecido pela participação de Vânia Zikan Cardoso (atual coordenadora), Scott Head, Evelyn Schüler Zea e Viviane Vedana; o Risu, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ (Rio de Janeiro), coordenado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti; o Transe) da

UnB (Brasília), fundado em 1995 e coordenado por João Gabriel Lima Cruz Teixeira; Nepaa, da Unirio (Rio de Janeiro), fundado em 1998 e coordenado por Zeca Ligiéro, com a participação de Denise Zenícola e Juliana Manhães (atual coordenadora); o GIPE-CIT, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (Salvador), fundado em 1994 e coordenado por Armindo Bião; o Getepe, da UFRGS (Porto Alegre), fundado em 2006 e coordenado por Gilberto Icle; a Rede de Investigação em Antropologia (Cria), do IUL (Lisboa), coordenado por Paulo Raposo; o Laboratoire d'Ethnoscénologie, da Maison des Sciences de L'Homme, Paris Nord (Paris), fundado em 1995 e coordenado por Jean-Marie Pradier; o The Folklore Institute da Indiana University (Bloomington), fundado em 1962 e coordenado por Richard Bauman; e o The Department of Performance Studies, da Tisch School of the Arts, da NYU (New York), o primeiro programa de estudos de performance no mundo, fundado em 1979-1980, por Richard Schechner, Michael Kirby e Brooks McNamara, e energizado pela participação posterior de André Lepecki (atual coordenador), Diana Taylor (fundadora e coordenadora da Hemispheric Institute of Performance and Politics, criado em 1998), Fred Moten e outros(as) pesquisadores(as) renomados(as).

SISMOLOGIA DE MUNDOS EM PERFORMANCE

De acordo com Sergei Eisenstein (1990, 10), a arte é o mais sensível dos sismógrafos. Em sua aproximação com as artes da performance, cremos que a antropologia busca essa sensibilidade. A contrapelo das abordagens gramaticalizantes, a antropologia da performance volta as suas atenções para os ruídos, resíduos e elementos estruturalmente arredios (Turner 1987a, 76). Em foco, a ação e os seus efeitos surpreendentes, desestabilizadores. Em ação, formam-se mundos em performance.

Ação é o princípio das coisas, é o ato criativo que coloca o mundo em movimento. Como diz Hannah Arendt (2000, 258), ela tem a natureza do milagre e do inesperado. Em uma "des-leitura" dos versos iniciais do Evangelho Segundo São João, no qual está escrito: "No princípio era o verbo", *Fausto*, de Goethe (2003), encontra a sua melhor tradução: "No princípio era a ação". Embora estruturas sociais e simbólicas procurem atenuar os efeitos da ação, cuja natureza é romper todos os limites, elas jamais conseguem eliminar as consequências de sua imprevisibilidade. A ação é frágil, efêmera e, ao mesmo tempo, potencialmente poderosa, explosiva. Na ação criadora dos seres, em movimentos sísmicos, formam-se mundos em performance.

De acordo com Roland Barthes (1990, 85), teatro pode ser definido como uma atividade que "calcula o lugar olhado das coisas". Essa definição – especialmente em um registro ampliado do lugar *sentido* das coisas, ou *vivido*

das coisas – também é relevante para pensar o ofício de antropólogos. As atenções de uma antropologia da performance se voltam particularmente para os lugares surpreendentes dos palcos: cantos, margens, fissuras, subsolos, submundos, aberturas no chão, bastidores, ruas e espaços nos quais os palcos ganham vida e os públicos, entrando em cena, transformam-se em atrizes e atores. A escuta amplia-se e se afunda para captar, em palcos vivos e mutantes, os sussurros e ruídos de um inconsciente sonoro capaz de provocar o estremecimento e a inervação dos corpos. Cenas expandidas, palcos porosos. Entrando em cena, a antropologia também se transforma em uma antropologia *em* performance. Em palcos vivos, formam-se mundos em performance.

William Shakespeare (1975, 239) escreve,

> O mundo inteiro é um palco,
> E todos os homens e mulheres não passam de meros atores;
> Eles entram e saem de cena;
> E cada um no seu tempo representa diversos papéis.
> ("As You Like It", Ato II, Cena VII)

Talvez seja possível acrescentar que, ao mesmo tempo em que "o mundo inteiro é um palco" (Shakespeare 1975), palcos e mundos se formam em performance. Em palcos vivos do mundo, ou *environmental theaters*, como diria Richard Schechner (1994), formam-se mundos em performance.

Erving Goffman (1959) interessa-se pelo teatro da vida cotidiana, ao passo que Victor Turner procura focar nos momentos de interrupção, os instantes extraordinários, ou seja, o teatro desse teatro. Em um desvio metodológico que desloca o olhar para os momentos de suspensão de papéis, Turner observa o metateatro da vida social. As próprias sociedades subvertem os seus palcos cotidianos. Com efeitos de interrupção, brincando com o perigo, trapaceiam a elas mesmas e provocam a queda das máscaras do dia a dia. Nesses momentos, como se estivessem diante de espelhos mágicos, as pessoas produzem efeitos de estranhamento em relação aos mundos em que vivem. Em espelhos mágicos de uma experiência liminar, mundos se mobilizam, se alteram e se formam.[13] E os seres podem ver a si mesmos a partir de múltiplos ângulos, ensaiando, em um estado de subjuntividade, as formas alteradas do ser. A partir do deslocamento do lugar olhado ou vivido das coisas, produzem conhecimento. Sem as suas máscaras cotidianas e fora dos seus papéis costumeiros, descobrem-se como outros. Elementos não resolvidos que se alojam nos estratos mais fundos da vida social, em risco de caírem no esquecimento, vêm à superfície. A partir de elementos estruturalmente arredios, capazes de fazer

13. A metáfora do "espelho mágico" aparece em vários escritos de Victor Turner (1987b, 22).

irromper o caos, a vida se renova e mundos em performance se formam e se renovam. Turner entende a performance como a manifestação de uma experiência extraordinária, liminar. A partir de ritos, festas, cultos, brincadeiras, movimentos frágeis e explosivos e das múltiplas formas de ação, carregadas dos poderes do límen, universos sociais e simbólicos se recriam. Em espelhos mágicos, formam-se multiversos e metaversos de mundos em performance.

Os poderes do límen, diz Turner, manifestam-se particularmente entre povos que ainda não foram atingidos completamente pela Revolução Industrial. Nos ensaios Liminal to liminoid, in play, flow, ritual (1982b) e Dewey, Dilthey and drama: an essay in the anthropology of performance (1986)[14], Turner produz o esboço de um acontecimento histórico de proporções míticas: a Revolução Industrial é responsável por um *sparagmos*, ou desmembramento, das formas de ação simbólica associadas ao límen, e os poderes deste são enfraquecidos. Acompanhando a fragmentação das relações sociais, as formas liminares se dispersam e se transformam. Sem poderem contar com as forças de coesão do corpo social, indivíduos passam a depender de si próprios para significar o mundo. O espelho mágico dos rituais se parte. Em lugar de um espelhão mágico, o argumento de Turner leva a sugerir que nos vemos diante de uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens. Às margens da vida social e às margens, inclusive, de uma experiência liminar, surgem as formas liminoides. Em movimentos descentrados e em expansão, formam-se os mundos.

Mundos –formam-se, também desaparecem. Performances, às vezes, evidenciam o desaparecimento. Culturas do terror, como mostra Diana Taylor (1997), produzem *disappearing acts*: corpos desaparecem. E, como demonstra Judith Butler (1990), esquemas normativos que produzem corpos que importam, ou que são feitos para aparecer, também produzem domínios de corpos abjetos, repudiados, esquecidos e levados ao desaparecimento. Nesses domínios, há mundos que desaparecem. Performances também podem produzir, como modos de subverter esquemas normativos, outras formas de atos de desaparecimento, ou, como diz Peggy Phelan (1993, 19), de "desaparecimento ativo"(*active vanishing*). Em gestos de guerrilha, escapando da mira e das miragens do poder, esquivam-se e disfarçam, assim, manifestando a presença de uma ausência. Há mundos que desaparecem, e a performance é testemunha do seu desaparecimento.

14. Os ensaios foram traduzidos para o português por Herbert Rodrigues, participante do Napedra (Turner 2005; 2012).

No teatro dionisíaco da Grécia Antiga, dois dispositivos cênicos chamam atenção (Berthold, 2003, 115 a 117). O primeiro, eciclema, trata-se de uma pequena plataforma rolante sobre a qual um cenário é movido, trazendo à vista do público as atrocidades e os crimes horrendos que ocorrem às escondidas e provocando a aparição repentina de gestos e imagens que, de outra forma, permaneceriam fora de cena. O segundo, os chamados "degraus de Caronte", pelos quais irrompem, na *skene*, imagens e personagens subterrâneas, são aparições. Elas vêm, supostamente, dos fundos infernais do Hades, onde navega a Barca de Caronte sobre as águas do Lete, o rio do esquecimento. Com tais dispositivos, o teatro dionisíaco produz efeitos sismológicos e revela mundos que desaparecem.

Em um registro sensível aos sons e ruídos dissonantes, a performance é capaz de produzir um efeito sismológico em relação ao tempo. Imagens do passado irrompem no presente, em momentos de perigo, subvertendo um palco da história concebido como uma sequência de cenas que culmina num presente naturalizado. Com força vulcânica, tais imagens vêm à superfície rachando as crostas do presente. Em montagens carregadas de tensões, camadas geológicas do passado, que se afundam na vida social, emergem no presente, justapondo-se a sedimentações recentes. Assim é produzido um efeito de interrupção em relação ao continuum entre passado e presente. Trata-se de um passado presente. Ou, melhor, de um tempo liminar, como diz Rebecca Schneider (2011, 11), com uma dica de Schechner, não passado e *não* não passado – aqui e agora. Um dos preceitos do historiador, imaginado por Walter Benjamin, é relevante a uma sismologia dos mundos em performance: é preciso "fazer explodir o continuum da história" (Benjamin 1985, 229 e 230) Nesses momentos, sugere Schneider (2011, 30), a performance toca o tempo. Em *Cities of the dead*, de Joseph Roach (1996), mundos em performance se formam no encontro entre vivos e mortos.

De acordo com Richard Schechner (1985, 35 e 36), as tiras de comportamento a partir das quais se criam performances podem ser comparadas às tiras usadas por um cineasta na feitura de um filme. Em montagens surpreendentes, às vezes chocantes e explosivas, performances são produzidas. No límen do tempo, formam-se montagens carregadas de tensão. Ao falar da influência de Schechner sobre o seu próprio pensamento, Victor Turner (1985, xi) diz: "Eu aprendi com ele que toda performance é 'comportamento restaurado', que o fogo do significado irrompe da fricção entre as madeiras duras e suaves do passado (...) e presente da experiência social e individual". Esta ideia está no cerne da antropologia da experiência e performance de Turner. Na fricção de gravetos pontiagudos do passado com as madeiras suaves do presente, faíscam imagens dos fundos da memória e do esquecimento, formando mundos. Performance é uma arte de Prometeu. Na constelação dos tempos, em que os sons e ruídos

do passado afloram em paisagens sonoras do presente, a performance, enquanto uma forma de montagem, mobiliza, aqui e agora, os restos e resíduos de mundos arcaicos, criando novos mundos, ou ensaiando, como diz Diana Taylor em seu artigo traduzido neste dossiê, mundos que ainda não vieram a ser.

De acordo com Constance Classen (1993), dos sentidos dos corpos, formam-se os sentidos do mundo. Ao mesmo tempo, dos sentidos dos mundos – ou discursos, diria Judith Butler (1993) –, formam-se os corpos, e se transformam seres em pessoas. Em uma arqueologia e etimologia da palavra pessoa, Marcel Mauss (2003) encontra a noção de máscara. Os corpos friccionam as suas máscaras. E até mesmo – brincando com a palavra e colocando o erre entre parênteses – as máscaras e os corpos se f(r)iccionam. Assim, despertam um modo subjuntivo ("como se") de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como um palco vivo ou paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como *é*.[15] A f(r)icção entre corpo e máscara pode gerar alguns dos momentos mais eletrizantes de uma performance.

Em seu texto sobre a noção de pessoa, Mauss (2003/1938) também evoca uma outra etimologia, a da pessoa como *per-sonare*, a máscara pela qual ressoa a voz, que vem do corpo. E, das palavras do corpo, ressoam mundos em criação. No princípio, era a palavra. E a palavra era o mundo como ação. John Austin (1995/1955), Richard Bauman (1977) e outros pesquisadores demonstram como mundos e coisas se fazem com palavras – como *poiesis* e arte verbal. Também se des-fazem, ou desdizem, como mostra Vânia Zíkan Cardoso em seu artigo neste dossiê. No princípio, era a ação. E ação era um sopro de vida – uma palavra surpreendente, potencialmente poderosa, explosiva, frágil e efêmera dizendo e des-dizendo mundos em performance.

O DOSSIÊ

A seguir, apresentamos os trabalhos do dossiê. Em um movimento constelacional, esses trabalhos sinalizam abalos sísmicos produzidos em campos de pesquisa de performance e antropologia e reconfiguram, de diferentes modos, estudos de mundos em performance.

15. Victor Turner discute performance como expressão de experiência que desperta um modo subjuntivo de se situar em relação ao mundo (Turner 1982a; 1987a).

A seção “Artigos” consiste de nove textos. Em seu artigo, “O conceito de cura e a eficácia performativa em rituais xamânicos”, Esther Jean Langdon investiga dimensões performativas de rituais de cura. O trabalho foi apresentado como uma das conferências no evento “Sismologia da performance: Napedra 20 anos”. Esther Jean Langdon, fundadora e coordenadora do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto) da UFSC (Florianópolis), é uma parceira de eventos do Napedra desde 2005. Partindo de uma rica experiência etnográfica com o povo Siona e de um conhecimento detalhado de sistemas xamânicos amazônicos, a autora explora uma perspectiva ampla de cura cuja eficácia se manifesta em performance. Em destaque, os modos como rituais xamânicos intensificam a experiência por meio de sons, movimentos, cheiros e cores, além de provocarem um engajamento corporal, emocional e sensorial enquanto participantes, por sua vez, colaboram para a irrupção de uma experiência de cura. Em rituais de cura Siona e de outros povos amazônicos, evidencia-se uma transformação da experiência. Deslocando percepções do real, rituais mobilizam os sentidos do corpo e remodelam os corpos em vista de novos mundos possíveis. Apontando limites de abordagens semânticas, a autora explora os alcances de abordagens performativas. Em lugar da eficácia simbólica, a eficácia performática.

No texto “A antropologia inquieta de Victor Turner”, também apresentado como uma das conferências do evento “Sismologia da performance: Napedra 20 anos”, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, coordenadora do Núcleo de Estudos Ritual e Sociabilidades Urbanas (Risu) da UFRJ (Rio de Janeiro) e parceira de eventos do Napedra desde 2008, procura recompor a obra de um ancestral antropológico. Uma antropologia interessada nos últimos escritos do autor, que surgem, no final dos anos 1970 e inícios dos anos 1980, como os primeiros esboços de uma antropologia da performance, corre o risco de provocar um esquecimento da obra anterior e, particularmente, do seu impulso propulsor: o livro *Schism and continuity in an African society*, publicado em 1957. Neste livro, encontra-se um momento originário do conceito de drama social, que acompanha, como um leitmotiv, a obra do autor, em um prenúncio, inclusive, de seus escritos sobre antropologia da performance. Ali, também, no surpreendente capítulo X, sobre a fase regenerativa de um “culto de aflição” – do Chihamba –, Turner discute a ação transformadora do ritual. Em destaque, o personagem/artefato Kavula, um ser liminar, cujo nome evoca o relâmpago, a chuva, a mandioca e outros grãos e, ainda, a figura de Mwantiyanvwa, o ancestral originário. Ao longo do percurso de seu artigo, a autora propicia um encontro com o nosso ancestral, Victor Turner, uma espécie de Kavula, como ela mesma sugere, um ser inquietante, capaz de nos surpreender.

Inspirado nos diálogos de uma roda de conversa coordenada por ele e por Vi Grunvald, no evento “Sismologia da performance: Napedra 20 anos”,

Paulo Raposo apresenta o artigo "Arte e política: o artivismo como linguagem e ação transformadora do mundo?", com reflexões, relatos, poéticas e performances que, entrecruzando arte e política, criam um grande tecido plural e diverso, com novas propostas de como habitar o mundo. Paulo Raposo, o diretor da Rede de Investigações em Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa (Cria/IUL – Lisboa) e participante do I Encontro Internacional de Antropologia e Performance, em 2011, e de outros eventos, é um parceiro de longa data do Napedra. Em seu artigo, *homo performans* e *homo politicus* se friccionam, criando mundos – e neles intervindo. Enquanto artes de intervenção, em mundos porosos, o artivismo emerge como uma diversidade de práticas e modos potentes para "adiar o fim do mundo", ou mesmo, para implodir esse mundo para que novos possíveis mundos possam surgir. Como diz o poema de Elisa Lucinda na voz de Vi Grunvald, abrindo os trabalhos da roda de conversa, «a gente tem que morrer tantas vezes durante a vida/que eu já tô ficando craque em ressurreição». A arte pode ser esse lugar de morrer e renascer em que corpos, que falam em momentos de perigo, capturam os elementos mais vitais, desafiando o destino.

Qual a qualidade de presença possível para o trabalho coletivo de criação, que inicialmente teria, na copresença física dos artistas, um fator fundamental, quando este é atravessado por uma etiqueta pandêmica que dita o isolamento social e o distanciamento entre os corpos? Em "Jornadas performativas para o reencantamento de Mundos", dando sequência às conversas realizadas na roda de conversa "Grupo Teatro do Instante e o processo de criação da obra Mundos em tempos pandêmicos", no evento "Sismologia da performance: Napedra 20 anos", Rita de Almeida Castro, Alice Stefânia Curi e Giselle Rodrigues, perseguindo os rastros de dois anos e meio deste trabalho de criação, convidam-nos a refletir sobre a questão. Rita de Almeida Castro, que hoje é professora de artes cênicas da UnB (Brasília), foi uma das fundadoras do Napedra e muito contribuiu para energizar a sua criação. Ao reivindicar uma acepção mais radical do conceito de presença [que, para além de sua dimensão fenomênica, implica o exercício de "deixar (co)incidir nossa presença física com nossos afetos e atravessamentos (...) em uma dilatação do campo sensível, em uma escuta profunda das outridades (humanas e não humanas)"], as *autorartistas* nos relatam as diferentes formas que experimentaram estar temporalmente juntas, em distintas naturezas de distâncias, na trama que se enlaça entre síncronas telas digitais e mergulhos nas próprias telas mentais, redescobrindo, no corpo-memória, as dimensões mais profundas do "corpo-vida".

Em seu artigo, "Desdizendo a performance: Macumba e a proliferação do incerto", Vânia Z. Cardoso produz uma reviravolta na formulação clássica de John Austin – "como fazer coisas com as palavras" – para discutir o

que se des-faz em palavras. Em foco, a potência do incerto. O texto é um dos desdobramentos da roda de conversa "Entre gestos: ruídos, rumores, rodeios ou o lado revés da performance", proposta pelo Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto) da UFSC (Florianópolis), coordenado pela autora no evento "Sismologia da performance: Napedra 20 anos". Relatos etnográficos de Cardoso sobre sua experiência como auxiliar (*cambona*) da pombagira Cacarucaia evidenciam a força do des-dizer da pombagira. Nos encontros nas macumbas cariocas, marcados pela instabilidade da linguagem do chamado "povo da rua" – exus, pombagiras e malandros –, o ato de des-dizer coloca em jogo o desconhecido, deslocando clientes e entidades do aprisionamento da certeza. Se mundos formam-se em performance, também desmancham-se no des-dizer da pombagira, desmontando o cárcere da certeza, liberando a potência do incerto e proliferando mundos que podem vir a ser.

O artigo "Dialética do espaço performativo: o caráter liminoide das ruínas", de Giovanni Cirino, um dos membros fundadores do Napedra e professor de antropologia na Universidade Estadual de Londrina (UEL Londrina), procura contribuir para as discussões sobre memória e patrimônio, refletindo sobre a trajetória social dos espaços a partir das ruínas de um hotel dos anos 1940 no norte pioneiro do Paraná. Giovanni Cirino participou da roda de conversa "Antropologia benjaminiana, performance e experiência" durante o evento "Sismologia da performance: Napedra 20 anos", em 2021. Com foco no papel dos deslocamentos geográficos na sua elaboração material e simbólica, o espaço é considerado pela maneira como as pessoas o transformam a partir daquilo que fazem, sendo, assim, entendido como produto da ação, das relações sociais e das práticas performativas que (n)ele (se) engaja(m). As ruínas, pensadas como produto liminoide dos sonhos de progresso da indústria do lazer e entretenimento do norte paranaense, lidas no contrapelo da sua história, trazem a lume camadas soterradas pelo tempo da desmemória, mostrando, com efeitos de despertar, como, nas palavras do autor, "em apenas sete décadas, erigiu-se um sonho narcotizado na barbárie do genocídio indígena". (Cirino, 2023).

Para uma teoria crítica da arte, crítica estética e crítica social são indissociáveis se joga-se com a consciência histórica das pessoas. Talvez não seja diferente para uma antropologia que é crítica da cultura. Tal premissa, se assim podemos dizer, ressoa por todo o ensaio de João Paulo Campos, denominado "Caveiras-berrantes: performance e profecia em *Era uma vez em Brasília* (2017)". O autor, membro do Napedra desde 2016 e doutorando em Antropologia pela USP (São Paulo), apresentou esse trabalho na mesa "Cinema em performance" no evento "Sismologia da performance: Napedra 20 anos", em 2021. A premissa mencionada tem a ver não apenas com os autores com os quais João Paulo Campos procura dialogar (Brecht, Benjamin, Didi-Huberman e outros), mas, sobretudo, com as qualidades

(materiais e técnicas) da própria obra alvo de reflexão: o filme *Era uma vez em Brasília* (2017), do cineasta Adirley Queirós. Assumindo como tarefa analisar a performance de atrizes e atores que, nas encruzilhadas entre documentário e ficção científica de uma narrativa fragmentada construída de saltos e interrupções, tanto representam papéis quanto se apresentam na sua própria pessoa, o ensaio revela como o filme, lançando mão da elaboração de atmosferas soturnas e experimentos de performance entre Ceilândia e Brasília, não apenas reflete, da perspectiva de sujeitos periféricos, a derrota diante de um golpe de estado como prenuncia um gesto profético que aponta, das ruínas das "imagens de progresso" que a capital federal encarna no passado e no presente , um futuro de terror, morte e cárcere no país. "Ao golpe... respondê-lo-emos": eis aí uma possível imagem de desejo que *Era uma vez em Brasília* parece cortejar.

No artigo, "Os cantos da *reahu*: uma reflexão antropológica sobre os cantos yanomami do Rio Marauiá e Rio Maturacá", Luiz Davi Vieira Gonçalves e Mboe'esara Esãiã Tremembé discutem os cantos noturnos denominados *amõamõu*. Luiz Davi Vieira Gonçalves, coordenador do Instituto de Pesquisa Tabihuni, professor da UEA (Manaus), e membro do Napedra desde 2019, coordenou a roda de conversa "Performance ritual Üphü: o indígena e o não indígena *kõkãmou* na cena contemporânea" no evento "Sismologia da performance: Napedra 20 anos", em 2021. Em festas rituais dos mortos, chamadas *reahu*, surgem esses cantos marcados por gêneros feminino e masculino, com agência interlocutória, formando e mobilizando, em meio a risos, afinidades entre cônjuges e grupos de aliança. Nos cantos yanomami os sons surgem como formas dialógicas. "Uma folha que cai no chão, uma pena que balança na brisa, um ranger de galho na mata..." constituem "eventos carregados de agência", em que coisas e pessoas se reconhecem como alteridades num "jogo de musicalidade discursiva". O canto (*amõa*) é motriz em mundos yanomami. Os cantos, que têm os seus donos, circulam como dons e contradons. Mas, não são os donos que os compõem. Os cantos falam, os Yanomami ouvem. Os cantos xamânicos *hekuramou* também chamam atenção. Na imagem apresentada pelo Cacique Antônio Lopes, esses cantos descem por janelas do alto das casas dos *hekurapë*-espíritos em fitas de luz entrando na boca, na língua e na cabeça dos corpos yanomami. A música ocidental desperta um sentimento; a música yanomami, uma imagem. O canto yanomami é uma imagem. Entre brancos *napë*, "faz-se necessário reeducar a nossa capacidade de ver para podermos ver o que cantam os yanomami".

A partir do pressuposto da sociedade da presença de Hans Ulrich Gumbrecht, iluminado pela Antropofagia de Oswald de Andrade e pelos escritos de Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha, Lúcio Agra, em seu artigo "Arte ao vivo e o fim do espetáculo", defende uma "linha do tempo das artes ao vivo" e problematiza o termo "espetáculo", que

ganha popularidade no Brasil a partir de um viés colonial. Lúcio Agra, professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Cachoeira), que participou da mesa "Arte e performance" no evento "Sismologia da performance: Napedra 20 anos", em 2021, também apresentou uma palestra performática no Eiap, organizado pelo Napedra, em 2011. Ao reconhecer as limitações do termo "espetáculo" para expressar as diversas formas de articulação da presença humana na arte, que se inicia muito antes do projeto colonizador, o autor propõe uma revisão do modelo europeu da arte e do mundo. Como explica Agra, a sociedade da presença "foi gradativamente e violentamente substituída pela sociedade do sentido e da interpretação, sendo esta a expressão dos privilégios letrados dos que detinham o poder colonial". Ao invés disso, a "metafísica canibal" e o perspectivismo ameríndio no qual "humanos são todos" se tornam guia do trabalho em ressaltar a prática de incorporação e de transformação da diferença a partir de uma corporalidade materialmente sensível.

A seção "GIS" é composta por seis ensaios, incluindo uma videoperformance e vários ensaios fotográficos. Inquietante talvez seja o melhor jeito de descrever a vídeoperformance "MEDEA", de Luciana Lyra, uma experiência artística produzida no período de pandemia da covid-19, no ano de 2021, e apresentada no evento "Sismologia da performance: Napedra 20 anos". Luciana Lyra, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Uerj (Rio de Janeiro) e do Grupo de Pesquisa Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (Motim), é uma atriz, antropóloga, diretora e escritora que faz parte do Napedra desde 2005. Em parceria com a diretora Ana Cecília Costa e dando vida à Medea do escritor Newton Moreno, a atriz pesquisadora coloca em cena, em uma cela cenográfica, uma "estrangeira nordestina em terras sudestinas" encarcerada pelo infame infanticídio. Medea – etimologicamente "aquela que sabe" ou "a do bom conselho" – também é a bruxa envenenadora que induziu as filhas de Pélias a esquartejar e cozinhar o pai. Nas palavras de Lyra, ela é "a antecessora das vítimas de uma paranoia coletiva nutrida pelo temor que os homens têm do poder obscuro das mulheres". A voz de Medea, na apresentação de Luciana Lyra, irrompe das entranhas da vida, mobilizando submundos sociais e simbólicos, colocando no centro uma mãe assassina de crianças e, ao mesmo tempo, iluminando num raio, como diz a atriz antropóloga, "a recusa da mulher em se conformar aos poderes e modos, patriarcalmente determinados, de comportamentos masculinos". Essa Medea revolta e nordestina ganha força irruptiva na atuação da atriz pesquisadora, também nordestina, migrante e mulher.

Na densa trama construída entre imagens e palavras, o breve ensaio de Evelyn Schüler Zea, "Pedras em movimento", levanta questões. O ensaio foi lido durante a roda de conversa "Entre gestos: ruídos, rumores, rodeios ou o lado revés da performance" do evento "Sismologia da performance:

Napedra 20 anos". Evelyn Schüler Zea, professora de antropologia na UFSC (Florianópolis) e membro do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto), indaga, em seu ensaio, acerca das motivações do movimento, aquilo que o impulsiona e move – na performance ou intervenção ou no discurso – em momentos de sua aparente privação ou impossibilidade: no silêncio das palavras, na imobilidade das pedras ou nas divisórias da morte. Em tais momentos, quando, nas hesitações do dizer comum e nas reticências do querer dizer incomum, surge o vislumbre de um fundo duplo da linguagem e da experiência, sinaliza-se a potencialidade da remanescente e irredutível duplicidade dos fatos e dos atos e, nos desvios da linguagem própria ou da propriedade, por fora de suas recursividades, pedras são como rios silenciosos, rios falam por meio das pedras e as pedras ainda cruzam o rio que separa os vivos dos mortos.

A etnografia visual de Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, realizada ao longo do mês de maio de 2022, ganha forma expressiva no trabalho "*Öwawe Hoibaré*/Rio das Mortes vivo". A série de vídeos "*Öwawe Hoibaré*" traz episódios que documentam as relações dos povos A'uwé Xavante com o Rio das Mortes no momento em que um projeto de hidrelétrica é apresentado pela empresa do grupo Bom Futuro. Ana Lúcia Ferraz, antropóloga da Universidade Federal Fluminense (Niterói) e membro do Napedra desde 2005, participou da mesa "Fotografia, filme e performance" no evento "Sismologia da performance: Napedra 20 anos", em 2021. O "Bom Futuro", visto pela lógica do mercado como um processo progressivo de represamento e controle dos cursos d'água, é contraposto, em imagem, corpo e som, pela série que evoca a presença do rio na constituição de um cosmo A'uwé em ritos de iniciação, noções de pessoa e relações entre vivos e mortos. Frente a um projeto com enorme impacto para os povos e todos os seres do Cerrado, os A'uwé continuam produzindo vida no Rio das Mortes em relações materiais e simbólicas capazes de interromper o curso do progresso.

No estudo de caso, oferecido por Cristiane Almeida dos Santos, "Uma vida fronteiriça, entre viver e performar: um estudo de caso da performer Sucia Infecciosa Inmunda", relato pessoal e homenagem misturam-se na descrição da trajetória de vida da performer e artivista Sucia Infecciosa Inmunda (ou Sucia Inmunda DeLabassura). Como discute a autora, a partir de suas lembranças do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD Dourados), onde se tornariam amigas, Sucia sempre despertou curiosidade, pela postura desafiadora e incisiva ante o conservadorismo da sociedade local (mas não apenas local). A autora discute como Sucia, uma mulher trans e performer "monstrificada" pela sociedade, decide performar a "monstrificação" como forma de "(r)existir" na fronteira onde performar a vida e viver a performance são indiscerníveis.

Na montagem “Olinda quer cantar: expressões carnavalescas de uma cidade sem carnaval”, que Fernanda de Carvalho propõe, presenças de muitas ausências são captadas pelo olho da câmera em um processo de estranhamento do cotidiano familiar. Em seu ensaio fotográfico, a melancolia do não-carnaval visível da cidade-alta de Olinda, em 2022 (cancelado pelo segundo ano consecutivo devido à pandemia da covid-19), se traduz na ausência de corpos. A partir da perambulação da autora pelos trajetos que costumava percorrer durante o carnaval, ela demonstra como essas ausências evocam muitas presenças incorporadas ao cotidiano da cidade. A montagem fotográfica nos remete aos vestígios que, ao se articularem ao presente, proporcionam um deslocamento para além do momento fotografado, apontando para vivências passadas e, quem sabe, vislumbrando um carnaval do futuro.

O ensaio “A saia como portal e o corpo como altar: reflexões em curso acerca da performance da saia que veste o corpo no candomblé” foi apresentado por Alissan Silva na roda de conversa “Performance afro-amerín-dia: matrizes e motrizes” durante o evento “Sismologia da performance: Napedra 20 anos” em 2021. Alissan Silva coordena o Projeto de Pesquisa e Extensão em Performance e Relações Étnico-Raciais do Instituto Federal Fluminense (Campos dos Goytacazes). E, evocando o próprio movimento da saia, o texto costura a relação corpo-saia a partir da performance das saias de Axé. Em uma busca por acessar a performance não tanto do corpo quanto da saia, discutindo os saberes produzidos em performance, a autora reflete sobre uma *cosmopercepção espiralar* capaz de evocar múltiplas relações. Uma saia que sacraliza o corpo e que, ao mesmo tempo, é sacralizada por ele em cada performance e que produz experiências que remetem a um tempo ancestral. Enquanto giram suas saias, essas mulheres, vistas como guardiãs de uma sabedoria mítica, tecem corporalmente uma rede de memória que expande e interrompe o continuum do tempo.

Na seção “TER”, o dossiê apresenta a tradução de um artigo de Diana Taylor, por John C. Dawsey. Trata-se de uma das conferências apresentadas no evento “Sismologia da performance: Napedra 20 anos”. Diana Taylor, professora do Departamento de Estudos de Performance da NYU e fundadora e coordenadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, é uma parceira do Napedra desde Eiap, na USP em 2011. No artigo, “A memória reparadora: endereçando amnésia, performando trauma”, a autora discute práticas performativas de memória reparadora e performances motivadas por experiências de trauma que oferecem formas para responder às repercussões da pandemia, estimulando-nos a imaginar futuros de vida possíveis. Chamam atenção as semelhanças entre trauma (etimologicamente, um “golpe”, uma ferida física ou psíquica) e performance. Tanto um quanto o outro envolvem comportamentos, ou tiras de comportamento, repetidos e reiterados. Mas, enquanto o trauma

mantém a memória refém, congelando-a no tempo, a performance mobiliza a memória, abrindo perspectivas para a transformação individual e coletiva. Na contramão de forças que produzem amnésia e paralisia dos corpos, a autora, nas trilhas de Augusto Boal, instiga para que não sejamos mais espectadores passivos dos males sociais que nos sobrevém, mas que sejamos *espect-atores*. Tomando como exemplo o *Zip Code Memory Project* (Projeto de Memória Código Postal), do qual participa em Harlem, New York, Diana Taylor mostra como uma comunidade em performance mobiliza vivos e mortos, ensaiando mundos que ainda não vieram a ser, mas que podem surgir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arendt, Hannah. 2000. *A condição humana*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Forense.

Austin, John L.1995/1955. *How to do things with words*. 15a ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Barthes, Roland. 1984. Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade. In: *O rumor da língua*, 193-200. Lisboa: Edições 70.

Barthes, Roland. 1990. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*, 85-92. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bauman, Richard. 1977. *Verbal art as performance*. Prospect Heights: Waveland Press.

Benjamin, Walter. 1985. Sobre o conceito da história. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*, 222-232. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 2006. *Passagens*, Arquivo N9,6. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Berthold, Margot. 2003. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Butler, Judith.1990. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York, London: Routledge.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York, London: Routledge.

Classen, Constance. 1993. *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. London, New York: Routledge.

Eisenstein, Sergei. 1990. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.

Goethe, Johann Wolfgang Von. 2003. *Fausto*. São Paulo: Martin Claret.

Goffman, Erving. 1959. *The presentation of self in everyday life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books.

Mauss, Marcel. 2003/1938. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'. In: *Sociologia e antropologia*, 369-400. São Paulo: Cosac Naify.

Phelan, Peggy. 1993. Broken symmetries: memory, sight, love. In: *Unmarked: the politics of performance*, 1-33. London, New York: Routledge.

Roach, Joseph. 1996. *Cities of the dead: circum-Atlantic performance*. New York: Columbia University Press.

Schechner, Richard. 1985. Restoration of behavior. In: *Between theater and anthropology*, 35-116. Philadelphia: University of Philadelphia Press

Schechner, Richard. 1994/1973. *Environmental theater*. New York, London: Applause.

Schechner, Richard. 2002. *Performance studies: an introduction*. London, New York: Routledge.

Schneider, Rebecca. 2011. *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*. London, New York: Routledge.

Shakespeare, William. 1975. As you like it. In: *The complete works of William Shakespeare*, 229-256. New York, London: Random House.

Taylor, Diana. 1997. *Disappearing acts: spectacles of gender and nationalism in Argentina's "dirty war"*. Durham: Duke University Press.

Turner, Victor. 1982a. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor. 1982b. Liminal to liminoid, in play, flow, ritual: an essay in comparative symbology. In: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor. 1985. Foreword. In: *Between theater and anthropology*, org. Richard Schechner, xi-xii. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

Turner, Victor. 1986. Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience. In: *The anthropology of experience*, org. Victor Turner e Edward Bruner, xx-xx. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.

Turner, Victor. 1987a. The anthropology of performance. In: The anthropology of performance, 72-98. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor. 1987b. Images and reflections: ritual, drama, carnival, film and spectacle in cultural performance. In: The anthropology of performance, 21-32. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor. 2005. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência. Cadernos de Campo, vol. 13: 177-185.

Turner, Victor. 2012. Liminal ao liminoide, em brincadeira, fluxo e ritual: um ensaio em simbologia comparativa. Mediações – Revista de Ciências Sociais, vol. 17, no. 2: 214-257.

Turner, Victor, Edward M. Bruner (Orgs). 1986. The anthropology of experience. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.

John Cowart Dawsey é professor titular de Antropologia na Universidade de São Paulo (USP). É coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) desde a sua criação, em 2001, e atua, desde 2007, como apoio docente junto ao Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP (dirigido por Luiz Antônio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim). É Mestre em Teologia e Doutor em Antropologia pela Emory University. E-mail: johndaws@usp.br

Pâmilla Vilas Boas Costa Ribeiro é doutoranda em Antropologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG). É membro do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) e co-diretora do documentário "A vida é um remanso". E-mail: pamillaribeiro@usp.br

André-Kees de Moraes Schouten é cientista social, antropólogo, psicanalista em formação e autor do livro *Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello* (2010). Membro do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra/USP). E-mail: andre.kees@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença, você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

O CONCEITO DE CURA E A EFICÁCIA PERFORMATIVA EM RITUAIS XAMÂNICOS[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.203502

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

ESTHER JEAN LANGDON

ORCID
http://orcid.org/0000-0002-5883-3000

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil, 88040-970 – ppgas@contato.ufsc.br

RESUMO

Este trabalho explora os conceitos de cura e eficácia, argumentando que é necessário ir além da visão biomédica e da antropologia simbólica clássica. Na biomedicina, a cura é comprovada por meio de sinais fisiológicos observados após a ingestão de uma substância. A visão simbólica afirma que os rituais de cura são eficazes porque respondem a importantes questões cosmológicas e ontológicas, provocando a transformação da perspectiva do paciente mediante as representações compartilhadas que instigam mudanças nos níveis psicofisiológicos. Com base em pesquisa sobre as práticas xamânicas entre os indígenas siona da Amazônia colombiana e suas narrativas de experiências de aflição e cura, demonstra-se que a experiência para a restauração do bem-estar envolve mais do que a ingestão de substâncias e/ou símbolos compartilhados. A abordagem performática busca compreender a cura em contextos nos quais o corpo é engajado em sua totalidade, independente de significados simbólicos compartilhados ou efeitos físicos das substâncias.

PALAVRAS-CHAVE
Cura; Eficácia performativa; Ritual; Corporeidade; Xamanismo.

1. Esta é uma revisão do artigo "La eficacia simbólica de los rituales: del ritual a la performance" (Langdon 2013), publicado com permissão da editora. Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) seu apoio em pesquisas sobre *performance* e saúde indígena desde 1988.

ABSTRACT
To understand the concepts of healing and efficacy, it is necessary to go beyond the vision of biomedicine as well as that of classical symbolic anthropology. For biomedicine, a cure is demonstrated by observable physiological signs found after the ingestion of a substance. The symbolic approach argues that healing rituals are efficacious because they respond to important cosmological and ontological questions, provoking a transformation of perspective in the patient by means of shared representations that instigate psychological and physiological changes. Based on research on shamanic practices among the Siona of the Colombian Amazons and their narratives about experiences of affliction and healing, I show that the restauration of well-being involves more than in ingestion of psychotropic substances and shared symbols. The performative approach seeks to comprehend healing in contexts in which the body is engaged in its totality, independent of shared symbolic meanings or the physical effects of substances.

KEYWORDS
Healing; Cure; Performative efficacy; Ritual; Corporality; Shamanism.

Há muitos anos, assisti a um filme sobre um jovem que tinha cegueira parcial associada à síndrome de Down. Ele participou de uma sessão de cura conduzida por Kathryn Kuhlman, uma espiritista norte-americana conhecida por fazer espetáculos rituais em grandes estádios e por realizar curas milagrosas na frente de milhares de pessoas. O protagonista desse documentário era um dos muitos enfermos que atravessaram o palco do auditório para receber o poder de cura da imposição de mãos e das orações realizadas por Kuhlman. A espiritista estava no centro do palco, vestindo uma toga branca com largas e amplas mangas que ondulavam ao vento como asas, efeito de um ventilador soprando atrás dela. Depois de receber a imposição de mãos e a oração, o jovem cambaleou para trás, recuperou o equilíbrio e, transbordando de alegria, exclamou: "Posso ver! Posso ver as pessoas no auditório! Posso ver minha mãe claramente! Posso ver!". Na sequência, ele foi rapidamente conduzido para fora do palco para dar lugar a outro paciente. A próxima cena do documentário se passa em um consultório, com o oftalmologista afirmando categoricamente que a visão do jovem não tinha melhorado. Ele ressalta que a comparação dos exames realizados antes e depois do ritual indicava que não havia nenhuma melhora na visão do paciente. Uma última cena mostra o jovem e sua mãe na cozinha da casa deles. Ele está visivelmente mais desanimado do que na noite do espetáculo de cura, quando teve uma reação positiva muito intensa, porém continua afirmando que o médico está equivocado e que ele está, sim, enxergando melhor.

Eu mostrei esse filme aos meus alunos cerca de quatro décadas atrás, pouco tempo depois de voltar da Colômbia, onde tinha realizado três anos de trabalho de campo entre os indígenas siona para meu doutorado. Pesquisei suas práticas xamânicas, curativas e rituais, realizadas com o uso da ayahuasca, bebida conhecida na Colômbia como *yagé* (*Banisteriopsis*

sp.).[2] O documentário que descrevi acima apresenta a mesma pergunta que estudantes e outras pessoas têm me feito ao longo dos anos a respeito dos rituais xamânicos que empregam esse tipo de bebida: "esses rituais realmente curam?". Não existe uma resposta simples para essa pergunta, já que a noção de cura é extremamente complexa. Para compreender a natureza da cura é necessário começar a análise com uma série de outras perguntas: o que entendemos por cura? O que entendemos por eficácia ritual? Quem determina se uma cura de fato aconteceu?[3] Quais são as relações entre a experiência de cura e o corpo?

A maior parte da minha análise é baseada em meio século de pesquisa sobre os xamanismos sul-americanos, bem como nas teorias clássicas de antropologia simbólica sobre os sistemas de saúde indígena, rituais e experiências de cura. O argumento que apresento neste texto não se limita a uma avaliação da eficácia ritual nas sociedades não ocidentais. Argumento que, no nível fenomenológico, os processos de enfermidade e cura não são diferentes na sua natureza nas culturas distintas da nossa. Porém, como expressado tão claramente por Davi Kopenawa, em co-autoria com Bruce Albert (2015), e outros intelectuais indígenas (Tunubalá Yalanda 2022), as tradições dos povos originários têm conhecimentos próprios sobre saúde e formulam perguntas diferentes a respeito da natureza da enfermidade e da cura, as quais orientam suas práticas terapêuticas. Young (1976) observou isso há cinco décadas na sua discussão sobre crenças médicas entre povos tradicionais, afirmando que os rituais de cura respondem a importantes questões cosmológicas e ontológicas e, assim, são eficazes. O que marca a diferença entre a biomedicina e outros sistemas médicos é que a primeira é centrada em um indivíduo descontextualizado de seu universo de relações sociais; já na maioria dos outros sistemas médicos, o indivíduo faz parte de um coletivo que reflete uma cosmologia intencional ou pessoal. Sullivan assinala que as diferentes tradições de cura apontam para compreensões distintas acerca da natureza da realidade, que pode ser cósmica – no caso das tradições xamânicas – ou química – no caso da biomedicina (Sullivan 1989). Desse modo, o enfoque comparativo dos sistemas de saúde é importante para entender a natureza da eficácia.

Os estudos sobre xamanismo e sistemas de saúde não ocidentais têm origem no século XIX, uma época em que os(as) antropólogos(as) atribuíram

2. Minha primeira pesquisa de campo no Putumayo foi realizada entre 1970 e 1973, e tenho retornado a essa região várias vezes com recursos de uma bolsa CNPq.
3. Um paradoxo semelhante sobre cura e ritual foi publicado em 1989 (Pereira 1989, Sullivan, 1989). Trata-se do caso de um famoso ecologista brasileiro, que foi diagnosticado com uma enfermidade incurável causada pelo veneno de uma rã amazônica com a qual tinha tido contato durante seu trabalho de campo. Dois xamãs foram convocados para realizar os rituais de cura enquanto o pesquisador estava no hospital. Eles contestaram o diagnóstico do médico e conduziram seus rituais para expulsar a doença. Depois desses rituais, o ecologista afirmou que tinha melhorado; disse que estava dormindo melhor e se sentindo mais confortável. Meses depois, ele morreu.

aos “primitivos”[4] uma mentalidade qualitativamente distinta da mentalidade científica. Assim, a chamada “mentalidade primitiva” seria caracterizada pela falta de capacidade para perceber racionalmente a realidade. Esta, por sua vez, era concebida como uma observação objetiva das relações entre causa e efeito. Os primeiros antropólogos que estudaram os sistemas médicos não ocidentais, tais como Rivers (1924) e Ackerknecht (1942), os categorizaram como opostos à medicina “científica”, afirmando que esses sistemas faziam parte de uma visão mágica da realidade em que os ritos eram empregados na tentativa de mudar os acontecimentos do mundo natural. Eles consideravam que essas tentativas sempre falhavam, pois estariam baseadas em leis naturais incorretas. Os exemplos mais conhecidos dessas premissas são as leis de semelhança, de acordo com a qual o semelhante produz o semelhante, e de contágio, segundo a qual as ações direcionadas para uma parte afetam o todo (Frazer 1890/1980).

Tanto Rivers quanto Ackerknecht fizeram contribuições importantes para os estudos sobre sistemas médicos não ocidentais. Entretanto, possivelmente por serem médicos de formação, ambos afirmavam que a medicina primitiva constituía um exemplo de mentalidade primitiva e que nunca poderia evoluir até chegar à medicina científica. Como outros teóricos de sua época, esses autores confundiram sistemas de conhecimento com capacidade mental. Rivers e Ackerknecht caracterizaram a medicina primitiva como “mágico-religiosa” e a medicina ocidental como uma ciência racional baseada na observação objetiva de causa e efeito. Ambos consideravam que os povos tradicionais não realizaram experimentos e não observaram os eventos objetivamente devido à influência de suas crenças mágicas.

Esses primeiros antropólogos que abordaram o tema da medicina categorizaram as práticas xamânicas como mágicas e classificaram os xamãs como “médicos-magos” ou “médicos-feiticeiros” devido à sua capacidade ambígua de causar tanto o bem quanto o mal (Métraux 1944). As discussões na antropologia clássica supunham que a magia e seus praticantes desapareceriam diante da modernidade e dos avanços da ciência. Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, se tornou cada vez mais evidente que essas ideias sobre os xamãs e a falta de eficácia dos seus rituais eram equivocadas.

O pensamento antropológico tem experimentado uma verdadeira revolução no que diz respeito aos seus conceitos e aos seus métodos centrais. A visão clássica fundamentada do conceito de cultura foi deixada de lado, ou seja, a cultura não é mais percebida como tendo fronteiras claras e

4. Na transição entre os séculos XIX e XX, a caracterização dos povos originários como primitivos, ou selvagens, foi empregada de modo etnocêntrico por antropólogos(as).

definidas, contidas em um território geográfico particular (Geertz 2000). O olhar antropológico é direcionado mais para a emergência da cultura em situações particulares, para ação e *práxis*, bem como para uma série de temas associados que incluem interação, *performance*, experiência, *self*, subjetividade e agência (Ortner 2011). Quanto às ideias sobre magia e crenças mágicas, as perspectivas simbólicas e performáticas substituíram os debates clássicos a respeito da lógica da magia. Os antropólogos hoje não estão mais preocupados com a validade objetiva das crenças, mas sim com como as pessoas se engajam em uma realidade construída por meio de processos sociais e culturais (Good 1994). Cabe apontar que, no caso da cura, esse engajamento frequentemente se dá por meio das *performances* dos rituais e seus elementos sensoriais e estéticos (Laderman e Roseman 1966, St. John 2008, Turner 2008, Curare 2019).[5]

Ao mesmo tempo, há um movimento amplo, global e heterogêneo, caracterizado por um profundo respeito pelos conhecimentos indígenas e suas práticas (Ingold 2015, Viveiros de Castro 2018) e um interesse crescente na eficácia das substâncias xamânicas, que atualmente costumam ser denominadas como enteógenas ou piscointegradoras (Apud Peláez 2020, Grob e Grigsby 2021, Roseman et al 2022).

Fora dos contextos acadêmicos, tanto xamãs tradicionais quanto neoxamãs têm saído de suas comunidades locais para dirigir *workshops* e cursos de formação xamânica, bem como para realizar rituais nas mais diferentes partes do mundo. Em alguns casos, as técnicas e substâncias xamânicas têm sido apropriadas para usos rituais com orientações cosmológicas bastante distintas (Platero e Rose 2022). A ayahuasca se destaca como uma substância em plena expansão e cujo uso está sendo adotado não somente pelos grupos religiosos, tais como Santo Daime e União do Vegetal no Brasil (Groisman 2000, Labate, Santos e Rose 2008, Bernardino-Costa 2011), mas também nos circuitos internacionais de xamanismo contemporâneo (Losonczy e Mesturini Cappo 2010; 2014, Labate e Cavnar 2014, Brabec de Mori 2021).

5. Agradeço a observação dos revisores de que meu artigo ignora o debate mais amplo na antropologia contemporânea sobre o rompimento da oposição binária entre natureza e cultura e o reposicionamento do polo da natureza (e não da cultura) na perspectiva dos povos originários. Porém, o enfoque deste artigo não é a discussão entre diferentes realidades e perspectivas. Eu mesma tentei fazer contribuições a esse debate em outros trabalhos (Langdon 2022), mas não é o tema deste texto, que foi originalmente escrito há alguns anos em diálogo com os defensores da eficácia da cura por meio das substâncias enteógenas (Langdon 2013).

A ENFERMIDADE COMO PROCESSO

Na década de 1960, vários(as) antropólogos(as) começaram a examinar o poder do símbolo na interação e na experiência humana. Nesse contexto, os estudos sobre sistemas médicos não ocidentais passaram a direcionar sua atenção para a cultura enquanto produção dinâmica de significados envolvendo atores distintos, bem como para o papel do símbolo na percepção e na experiência humana (Moerman 1979, Dawsey 2005). Alguns desses estudos admitiram que as tradições de cura não ocidentais frequentemente obtinham resultados positivos em contextos nos quais a biomedicina falhava (Kiev 1964, Kleinman 1978, Kleinman e Sung 1979). Minha pesquisa com os indígenas siona do Putumayo demonstrou que suas práticas para lidar com as enfermidades não são substancialmente diferentes das nossas ou daquelas presentes em outras culturas. Pensada enquanto *práxis*, a experiência da enfermidade deve ser entendida como um processo dinâmico que pode abranger diversos atores e práticas terapêuticas distintas, dependendo da gravidade e da complexidade da enfermidade em questão.

O significado da enfermidade, bem como sua experiência subjetiva, é construído por meio de um processo de negociação entre esses vários atores. Tal processo inclui um diagnóstico inicial, a escolha das práticas terapêuticas e a avaliação dessas práticas. Se as pessoas envolvidas não ficarem satisfeitas com os resultados, o processo começa novamente: novos sintomas podem ser identificados, gerando especulações sobre possíveis causalidades e apontando para outros recursos terapêuticos. Novas práticas terapêuticas são empregadas, muitas vezes buscando responder questões diferentes a respeito do tratamento. Essas novas práticas também são avaliadas e, se a enfermidade continuar, o ciclo começa novamente.

Quando um indígena siona acorda se sentindo enfermo, ele reflete sobre seus sintomas e identifica o problema de acordo com sua experiência no passado e com as experiências das pessoas ao seu redor. Esse diagnóstico inicial geralmente procura identificar os sintomas corporais. Nesse caso, a pessoa enferma escolhe um tratamento tomando como referência as práticas terapêuticas que foram empregadas para resolver problemas semelhantes no passado. Num primeiro momento, em geral, se utilizam medicamentos fitoterápicos ou fármacos industrializados.

Como todos os grupos humanos, indígenas ou não, os siona têm noções próprias acerca do funcionamento do corpo humano, embora essas noções não necessariamente estejam de acordo com as nossas. As categorias de enfermidade reconhecidas pelos siona também não correspondem às categorias biomédicas. Uma das diferenças importantes entre os sistemas médicos não ocidentais e o sistema biomédico está ligada à busca de sintomas fora do corpo físico que podem indicar as possíveis causas de uma

enfermidade. Nesses sistemas, é comum suspeitar que o significado da enfermidade, bem como sua cura, deve ser buscado em uma perspectiva cosmológica ou social mais ampla. Isso acontece principalmente nos casos em que a enfermidade começa de forma abrupta, com febre alta ou outros sintomas, e/ou quando começa logo depois de um pesadelo ou de um conflito social relacionado à pessoa enferma.

Em geral, as especulações relacionadas às causas invisíveis ou sociais de uma enfermidade têm início depois de falhas sucessivas de tratamentos que funcionaram no passado para diagnósticos semelhantes. Desse modo, quando a enfermidade desafia os tratamentos comuns, a rede das pessoas envolvidas no processo de diagnóstico e na busca por tratamento se expande, podendo incluir especialistas terapêuticos provenientes de uma ampla variedade de tradições de cura.

A escolha das práticas terapêuticas nesse processo é motivada por uma série de questões distintas, mas relacionadas entre si: como aliviar os sintomas? Quais condições corporais ou ambientais estão causando os sintomas? Qual é a causa da enfermidade?

Quando a busca por uma causalidade vai além da causa instrumental, a procura pelo tratamento também costuma ultrapassar as práticas que têm como principal objetivo alterar os sintomas puramente fisiológicos. Desse modo, a busca pela cura diverge da noção biomédica e se direciona para uma perspectiva mais ampla.

O termo em inglês *healing* ou *heal* implica um sentido de totalidade, diferente do termo *curing* ou *cure*, que tem uma perspectiva mais restrita. De fato, o termo em inglês para "saúde", *health*, tem sua origem em uma palavra grega que significa "todo" (*whole*). Desse modo, de maneira geral, o termo *healing* se refere à restauração do bem-estar num sentido mais amplo ou holístico, enquanto *cure* expressa a resolução dos sintomas físicos.[6] Embora nem sempre tenha sido assim, a tradição médica ocidental, atualmente denominada como biomedicina, tem se tornado cada vez mais influenciada por uma visão biológica e tecnológica da doença, excluindo fatores sociais, psicológicos ou espirituais que outros sistemas médicos levam em conta para explicar as causas do sofrimento físico ou mental. Kleinman, um importante pioneiro na abordagem simbólica na antropologia da saúde, definiu a biomedicina como um sistema de conhecimento baseado em teorias sobre os processos biológicos que entende a doença

6. A distinção entre os termos em inglês *heal* e *cure* é difícil de traduzir para o português. Entretanto, como apontado no texto, de maneira geral, o termo *heal* se refere à cura em uma perspectiva mais ampla, enquanto *cure* enfoca a resolução dos sintomas físicos, se aproximando da perspectiva biomédica. Ao longo do texto, utilizaremos "cura num sentido mais amplo" para nos referirmos a *heal/healing* e "cura" para nos referirmos a *cure/curing* (nota de tradução).

como um processo universal, independente do contexto e de valores e percepções culturais (Kleinman 1980). Concomitantemente, ele afirmou que é preciso prestar mais atenção na cura num sentido mais amplo, que constitui o mais básico de todos os processos de cuidado com a saúde.

Os sistemas xamânicos de saúde, assim como muitos outros sistemas que não estão baseados apenas em uma teoria sobre os processos biológicos, têm noções culturais específicas a respeito da enfermidade e de suas causas. Não podemos pressupor que todos os grupos indígenas compartilham as mesmas ideias sobre saúde, enfermidade e práticas xamânicas. Entretanto, as discussões etnológicas recentes têm nos ajudado a compreender certos princípios gerais ligados às concepções de corpo e aos processos de enfermidade presentes entre os povos indígenas das terras baixas da América do Sul. Nesse contexto, tanto as pessoas quanto os corpos são vistos como socialmente construídos e inseridos em redes de relações sociais que se estendem aos domínios visíveis e invisíveis (Santos-Granero 2012).

O conceito de predação constitui uma metáfora-chave para entender as percepções nativas sobre os processos de enfermidade, suas causas e seus significados (Fausto 2007). Entre os siona, a enfermidade é concebida como um processo de envelhecer e morrer, marcada por perda de peso, apodrecimento, escuridão e outras qualidades associadas à morte. Uma expressão comum para descrever ou caracterizar a enfermidade é a de que existe um objeto ou uma substância maligna dentro do corpo da vítima que está sugando seu sangue (e sua vida). As causas que dão início a esse processo podem incluir a violação de normas de higiene ou de prescrições envolvendo alimentação, caça, banho ou outras práticas cotidianas. Em um universo dotado de intencionalidade, algumas enfermidades são causadas por violações mais graves que podem desencadear ataques de seres visíveis e invisíveis, frequentemente motivados pelos conflitos sociais. O xamã pode ser o agressor usando seu próprio poder para mandar uma substância xamânica para a vítima ou contatando um *huati* invisível para entrar no seu corpo. Nesses casos, é necessário realizar um ritual para identificar a causa invisível específica que está agindo sobre a vítima e eliminá-la.

Em publicações anteriores, abordei a *práxis* dos itinerários terapêuticos, nos quais o grupo familiar inicialmente procura tratamentos capazes de aliviar sintomas que, a princípio, teriam uma causa comum e conhecida. Na maioria dos casos, o objetivo do tratamento visa aliviar os sintomas para que o paciente volte ao normal. Porém, se a enfermidade desafia os tratamentos comuns e o sofrimento persiste, a ansiedade e a preocupação com problemas mais sérios, ou mesmo com a morte, levantam questões que vão além da causa instrumental da enfermidade. Nesses

casos, é comum surgirem especulações sobre possíveis rupturas sociais ou espirituais que constituiriam a causa última, possibilitando explicar por que essa enfermidade desafia os tratamentos normais e por que aquele indivíduo particular está enfermo naquele momento específico. Assim, a cura em um sentido mais amplo se direciona para responder questões ontológicas mais abrangentes a respeito da natureza do sofrimento, e os siona evocam um universo dotado de intencionalidade (Viveiros de Castro 1996) para procurar entender o que realmente está acontecendo.

Um caso específico de enfermidade relevante para esta discussão durou mais de três anos. Durante meses, Ricardo, meu principal colaborador na pesquisa, reclamou de uma sensação estranha de coceira durante a noite, que não deixava sintomas físicos visíveis, mas prejudicava bastante seu sono. Ele tinha algumas suspeitas sobre a causa do seu sofrimento. De acordo com Ricardo, a coceira tinha começado depois de uma viagem para a sede do Summer Institute of Linguistics, onde ele encontrou indígenas de uma outra região da Colômbia, conhecida pelos seus poderosos xamãs. Quando voltou para casa, durante uma das suas caminhadas cotidianas até a roça, Ricardo sentiu "alguma coisa" caindo sobre sua cabeça. Ele passou a mão na cabeça para retirar o objeto, mas não encontrou nada. Depois de terminar seu trabalho na roça, Ricardo começou a sentir coceira em todo o corpo e atribuiu isso à poeira, à sujeira e ao suor que tinham se acumulado enquanto trabalhava sob o sol. Ricardo tomou banho e trocou de roupa, mas a partir daquela noite começou a sentir coceiras de forma recorrente. Enquanto a coceira causava apenas desconfortos e falta de sono, sem atrapalhar a realização das suas tarefas cotidianas, ele só reclamava da situação, perguntando aos eventuais visitantes da aldeia se conheciam algum remédio que pudesse ajudar. Entretanto, passado algum tempo, Ricardo começou a ter irrupções cutâneas mais severas que o impediram de continuar trabalhando. Isso fez com que ele começasse uma busca mais séria para se curar, tentando diversos tratamentos recomendados por vizinhos, curandeiros não indígenas, farmacêuticos e, por fim, pelo médico do posto de saúde, que diagnosticou o problema como "alergia do sol". Seus sintomas persistiram durante vários meses e finalmente foram aliviados com os remédios indicados pelo médico.

Entretanto, ao longo desses meses em que sua aflição resistiu aos tratamentos, Ricardo passou cada vez mais a especular que o evento no qual a substância invisível caiu sobre sua cabeça era sinal de feitiçaria. Como na percepção de Ricardo esse episódio indicava feitiçaria, ele argumentou que precisava ver seu cunhado Elias, um xamã kofan que morava a dois dias de distância. Ricardo expressou claramente que estava tentando curar os sintomas para poder viajar, para que Elias pudesse diagnosticar a verdadeira causa por trás da enfermidade e realizar a cura definitiva. Assim que a pele de Ricardo melhorou, ele fez a viagem, permanecendo

na casa de Elias por seis semanas. Seu cunhado administrou uma série de medicamentos fitoterápicos. Também realizou vários rituais com yagé, procurando encontrar a causa e entender a fonte do objeto invisível que tinha encostado na cabeça de Ricardo enquanto ele caminhava na trilha. Durante esses rituais, Elias descobriu que um xamã rival local que desejava causar danos ao conhecimento xamânico de Ricardo tinha enviado uma cobra para urinar na trilha em que Ricardo caminhava, causando a coceira e as eventuais irrupções cutâneas. Elias removeu o objeto maligno (*rau)* que estava causando a enfermidade e o mandou de volta para sua fonte original. Ricardo retornou curado e satisfeito com o tratamento xamânico que tinha recebido. Entretanto, é interessante notar que as coceiras noturnas nunca chegaram a cessar completamente. Anos mais tarde, quando eu voltei para a comunidade para uma nova visita, Ricardo continuava com esse mesmo problema. Entretanto, como a coceira tinha deixado de prejudicar suas atividades cotidianas, ele dava pouca atenção para esse problema.

O problema cutâneo de Ricardo e seu itinerário terapêutico demonstram a diferença entre a simples cura dos sintomas e uma cura mais ampla, uma distinção que estava muito clara para ele quando me explicou por que precisava de um ritual xamânico. Os objetivos de cura distintos presentes nos tratamentos escolhidos por Ricardo coincidem com as diferenças apontadas nas teorias sobre ritual que abordam o tema da eficácia instrumental e da eficácia simbólica (Douglas 1966, Mauss 1974). A primeira está ligada aos resultados materiais observáveis, já a segunda depende da *experiência de cura* do paciente, ou seja, do restabelecimento da sua sensação de bem-estar em um sentido mais amplo.

SÍMBOLOS E REPRESENTAÇÃO

A eficácia simbólica tem sido explicada de muitas maneiras diferentes. Lévi-Strauss (1967a; 1967b) escreveu dois artigos conhecidos que propõem uma teoria a respeito da eficácia dos símbolos. Em um deles, ele descreve um ritual xamânico kuna direcionado para o tratamento de uma mulher que estava passando por dificuldades no parto. O texto relata como o xamã empregou seus cantos míticos e conseguiu organizar a experiência caótica e dolorosa do paciente, produzindo um resultado positivo. Nos dois artigos, Lévi-Strauss argumenta que a tradição cultural compartilhada, o pensamento mítico estrutural e a fé no xamã, bem como o processo psicanalítico da abreação, contribuem para produzir a eficácia simbólica nas *performances* xamânicas. Por um lado, muitos(as) antropólogos(as) questionam a explicação estruturalista sugerida por Lévi-Strauss sobre como os cantos xamânicos geram uma estruturação inconsciente da experiência através da forma mítica (e não do conteúdo). Por outro, a

maioria dos teóricos, sejam ou não estruturalistas, estão de acordo com o argumento de que a eficácia simbólica causa uma transformação no nível inconsciente que cria um entendimento da situação e uma experiência de cura (Moerman 1979, Csordas 2008a).

Outra linha analítica sugere que os símbolos são eficazes porque traduzem valores compartilhados, são expressivos e induzem motivações. No seu famoso artigo sobre religião, Geertz (1966) afirmou que a ação simbólica recria as proposições sobre o mundo de tal maneira que as pessoas agem como se fossem reais. Nesse sentido, os símbolos são criados e recriados pela ação. Os rituais sagrados organizam o sofrimento existencial e a enfermidade dos participantes no nível fenomenológico e ontológico, promovendo uma transformação da experiência que perdura depois que o ritual acaba. Por meio do ritual, os símbolos modelam a maneira como os atores sociais veem, sentem e falam sobre o mundo (Ortner 2011), resultando em ação coerente com a realidade criada através do ritual.

Geertz enfocou principalmente os rituais sagrados, definindo religião como um sistema cultural e simbólico que se expressa mediante os rituais. Estes, por sua vez, têm impactos poderosos sobre seus participantes, estabelecendo disposições e motivações duradouras. Para Geertz (1966), a religião não oferece respostas sobre como eliminar o sofrimento, mas aborda questões centrais a respeito da natureza da vida e do sofrimento, ajudando a lidar com as perdas que fazem parte da existência. Diferentemente de Lévi-Strauss, ele não enfocou especificamente o tema da cura ritual. Young (1976), um pioneiro na antropologia médica, expandiu a teoria de Geertz sobre o poder da expressão simbólica para pensar os rituais de cura, argumentando que sua eficácia provém do fato de que o ritual confirma a realidade ontológica do grupo. Isso acontece especialmente nos casos que envolvem o desconhecido e o incognoscível, elementos que costumam ser centrais nas práticas de cura não ocidentais.

Outro autor que fez contribuições importantes para as teorias sobre eficácia simbólica desenvolvidas durante os anos 1950 e 1960 foi Victor Turner, que abordou o tema da cura ritual em um conhecido artigo sobre os ndembu (Turner 1964). Nesse trabalho, bem como em discussões subsequentes sobre teoria simbólica (Turner 1964; 1974; 1978; 2008), ele expandiu o enfoque nos significados psicológicos e sociais dos símbolos, procurando demonstrar que a cura ritual lida tanto com problemas individuais quanto com questões que afetam o grupo social mais amplo. Como Geertz, Turner se dedicou à qualidade dramática dos rituais sagrados, argumentando que a eficácia é uma transformação dos níveis psicológicos e fisiológicos por meio da manipulação de símbolos que representam o polo orético – o sensorial e emocional - com os do polo social – o ideológico-normativo – que trata das normas do grupo social. Nesse sentido, o ritual se direciona para

as interfaces entre os problemas pessoais e sociais, ou seja, ele envolve "[...] a manutenção e a transformação radical das estruturas humanas, tanto sociais quanto psíquicas" (Turner 1974, 15). Independentemente da orientação estruturalista ou interpretativa sobre o poder dos símbolos, a maioria dos teóricos desse tema compartilham a ideia de que a eficácia simbólica trata de uma transformação no nível inconsciente que cria a compreensão da situação e a experiência de cura (Csordas 2008a).

Esses autores reconheceram o caráter dramático das ações envolvidas nas *performances* rituais. Lévi-Strauss (1967a) se refere explicitamente à *performance* ritual como encenação (*enactment*), ou seja, como uma forma de reviver os eventos míticos, e não uma mera reprodução ou mímica desses eventos. O conceito de *communitas* proposto por Turner, pensado enquanto um estado temporário que transcende normas e laços sociais, destaca os aspectos experienciais do ritual que possibilitam a transformação através das manipulações simbólicas. Ele inicia *O processo ritual* (Turner 1974), seu livro mais famoso sobre o assunto, afirmando que pretende explorar a natureza emocional e imaginativa dos rituais sagrados, aspectos que geralmente são deixados de lado nas análises mais racionalistas acerca do tema. Em suas discussões posteriores sobre os polos fisiológicos e sociais dos símbolos rituais, Turner explica que o ritual "realmente funciona" quando as qualidades desses dois polos são trocadas por meio do drama presente na ação ritual.

> O drama da ação ritual – o canto, a dança, a festa, a vestimenta de roupas bizarras, a pintura corporal, o uso de álcool ou alucinógenos dentre outros, ocasiona uma troca entre esses pólos nos quais os referentes biológicos são enobrecidos e os referentes normativos são carregados de significado emocional. (Turner 2008, 49)

Em outras palavras, são os elementos performativos do ritual que fazem com que ele "realmente funcione" (Langdon 2020).

Cabe ressaltar que, embora esses autores reconheçam a importância dos aspectos performativos e dramáticos do ritual, todos enfatizam a experiência coletiva baseada em uma cultura compartilhada e em mecanismos psicológicos inconscientes que seriam acionados por meio da manipulação simbólica. Para Lévi-Strauss, existe um pensamento estrutural mítico compartilhado. O autor afirma que o complexo xamânico da eficácia ritual requer três elementos relacionados à experiência coletiva: o xamã e sua autoridade, o paciente e o público. Durante o ritual de cura, todos vivenciam entusiasmo e satisfação intelectual e emocional, produzindo apoio coletivo tanto para o xamã quanto para o paciente (Lévi-Strauss 1967a). Diferentemente de Lévi-Strauss, Turner não enfatizou a estrutura mítica

compartilhada, mas sim os aspectos "semânticos" ou interpretativos compartilhados da expressão simbólica.[7] Segundo a ele, às associações simbólicas do polo orético atuam em nível psicológico profundo, convertendo-se em operadores rituais através dos elementos performáticos: dança, música, bebidas etc.

As contribuições das teorias simbólicas clássicas para entender a cura ritual são importantes, mas apresentam duas limitações que devem ser levadas em conta quando examinamos os rituais xamânicos, sobretudo os rituais de cura xamânicos contemporâneos. A primeira se refere à natureza das representações compartilhadas e aos limites das representações coletivas. Nesse sentido, críticos de Lévi-Strauss apontam que, ao usar os dados de Nordenskiöld para analisar a sessão de cura kuna, o autor ignorou o fato de que o paciente não conseguia acompanhar a narrativa mítica presente nos cantos do xamã. Nesse caso, o uso de uma linguagem metafórica densa tornava o significado e a estrutura do mito incompreensíveis para o paciente. Nos contextos amazônicos, é comum que os participantes não entendam a linguagem xamânica, altamente metafórica, presente nos rituais. Em alguns casos, a dificuldade de compreender pode ser atribuída ao uso de uma linguagem arcaica e pouco familiar para não iniciados. Já em outras situações, é a densidade das metáforas que torna a linguagem xamânica incompreensível. Buchillet (1992) apontou que os xamãs Desana cantam tão baixo nas cerimônias de cura que ninguém consegue ouvi-los. Já em um exemplo distante da região amazônica, Prince descreveu um ritual de cura bem-sucedida que aconteceu em Lucknow, na Índia, diante do túmulo de um santo muçulmano, sem a participação de um curador (Prince 1980 apud Csordas 2008b).

Ouvi muitas narrativas siona afirmando que as enfermidades poderiam ser causadas em sonhos e curadas por meio deles – nesse caso, sem intervenção de um ritual. Entre os siona, as experiências oníricas e sua interpretação são análogas às experiências visionárias induzidas pelo yagé. Assim como os rituais xamânicos, os sonhos também servem para obter poder, descobrir as verdadeiras causas dos infortúnios e influenciar eventos. Ao sonhar, a pessoa viaja para o lugar dos sonhos, ëoru, que é habitado por seres denominados povo dos sonhos, ëo bain. Eles desempenham um papel semelhante ao povo do yagé, que acompanha os aprendizes xamânicos em suas experiências rituais. Esses seres que aparecem nos sonhos são aliados. Como acontece com o povo do yagé nas experiências com essa bebida, eles explicam para o sonhador o que está acontecendo e, em alguns casos, assumem um papel mais ativo para defendê-lo dos perigos. As experiências oníricas têm relação direta com os eventos que

7. Laderman e Roseman (1996, 2) usam a expressão "estruturas de representação" para se referir ao que estou denominando como fator interpretativo semântico na cura ritual.

acontecem “neste lado” da realidade. Ou seja, o que acontece no domínio dos sonhos afeta os eventos da realidade cotidiana. Desse modo, sonhos podem anunciar ou resultar em uma boa caça no dia seguinte, marcar o início de uma enfermidade ou, ainda, produzir sua cura, por exemplo.

Os sonhos também podem indicar a aquisição de poder ou conhecimento, como aconteceu com Ricardo depois de tomar um remédio que eu tinha indicado para aliviar seus sintomas gripais em 1971. No dia seguinte, Ricardo me contou que dormiu, viajou e viu uma grande cidade, com um jardim cheio de plantas terapêuticas. Uma mulher branca e alta, vestida de branco e coberta com desenhos de yagé, apareceu e o guiou pelo jardim, ensinando sobre as plantas. Esse sonho indica a aquisição de poder xamânico de maneira semelhante ao que acontece nas visões induzidas pelo yagé. O remédio que eu indiquei para Ricardo estimulou essa experiência onírica associada à obtenção de novos conhecimentos. É possível que eu seja retratada como uma detentora de conhecimentos, mas o motivo presente nesse sonho não é incomum. Ele reflete narrativas contadas por outros siona. Jardins, cidades e pessoas no céu aparecem como representações comuns nas descrições das viagens de yagé. Além disso, receber objetos ou plantas representa aquisição de poder.[8]

Ricardo me contou muitos outros sonhos, um deles particularmente importante para pensar sobre o poder simbólico da cura sem envolver rituais ou uso da ayahuasca. Durante duas semanas, Ricardo sofreu com uma febre alta e contínua que também causava vômitos. Tanto a febre quanto os vômitos começaram depois que ele teve um sonho ruim que indicava um ataque xamânico. Muitos rituais foram realizados durante esse período, mas nada ajudava a aliviar sua febre intensa e contínua. Até que em uma noite ele teve outro sonho.

> Eu estava morrendo, então tive outro sonho ruim.
> “O que vou fazer? Eu vou morrer”, pensei.
> Então pensei em Deus.
> “Oh, Deus, tenha piedade de mim.
> Faça com que eu sonhe coisas boas para poder melhorar”, pensei.
> Então, no lugar dos sonhos, eu estava descendo o rio.
> O povo dos sonhos também estava na canoa.
> Eu estava descendo e uma pessoa parecida com meu pai chegou.
> “Onde você está tentando ir?” ele perguntou.
> “Eu estou descendo o rio, pai”, eu disse.
> “Não, ainda não é hora de você ir”, ele disse.

8. Para exemplos dessas imagens, ver Langdon (2016).

"Vá embora desse lugar e volte", ele disse.
"Por que você está indo para este lugar? As pessoas não vêm aqui", ele disse.
Ele falou, e então imergiu sua *waira* de folhas[9] em uma cuia com água curativa, fazendo com que ficasse fresca.
Ele abanou a *waira* sobre mim, fazendo com que pingos de água fresca caíssem em cima de mim.
Ele abanou a *waira* e depois me assoprou.
"Você está sofrendo. Outras pessoas lhe causaram dano e você ficou doente".
"Você está sofrendo muito", ele me disse.
"Sim, assim eu estou sofrendo", eu disse.
"Retorne hoje desse lugar, criança, e não venha mais aqui", ele disse.
"Retorne e se banhe no espaço das flores curativas", ele disse.
"No espaço das flores que restauram a saúde", ele disse.
Então, no lugar dos sonhos, eu me banhei.
Eu me banhei no orvalho que caía das árvores que estavam naquele lugar.
Quando me banhei, meu corpo ficou fresco e a doença foi embora.
"Agora retorne, retorne e permaneça lá, criança", ele falou.
"Siga este caminho. Este é o único caminho certo, siga ele para casa",
ele falou e eu fui.
Eu estava chegando agora. Eu cheguei perto e vi minha casa.
Eu cheguei e neste lugar eu acordei.

Esse sonho aconteceu fora de um contexto ritual e não envolveu o uso de ayahuasca, entretanto ele está repleto de simbolismos centrais da cosmologia siona que representam suas preocupações com vida, morte e qualidades associadas. Nessa circunstância, doenças difíceis de curar geralmente levantam suspeitas sobre feitiçaria. As doenças são associadas às características de escuridão, podridão e calor, que, por sua vez, também são atribuídas à morte. A morte é uma viagem rio abaixo até o fim do mundo, um lugar que, de acordo com o pai de Ricardo, ainda não era para ele. Já a saúde é associada aos atributos opostos: luz ou claridade, frescor, juventude e força. A restauração da saúde por meio da qualidade do frescor, particularmente ao se banhar no orvalho de uma planta curativa, expressa vividamente o restabelecimento da saúde de Ricardo.

9. A *waira*, também conhecida como "bastão de limpeza", geralmente é constituída por uma espécie de buquê de ramos ou folhagens, utilizado para "curar" ou "limpar", sendo sacudido ritmicamente no compasso dos cantos rituais. Pode ser empregado tanto em pacientes quanto em remédios ou bebidas como o yagé.

Antes de retomar a discussão sobre ritual, gostaria de ressaltar um aspecto importante desse sonho de cura que não está ligado à sua mensagem simbólica, mas sim às sensações corporais de cura estimuladas por meio dos pingos de água fresca da *waitra* e do frescor do banho com orvalho. Esse sonho, portanto, constitui uma experiência tanto corporal quanto simbólica, indicando a importância da unidade da experiência.

Essa percepção da cura como uma experiência corporal e simbólica implica certas limitações para as abordagens que enfocam apenas a força interpretativa dos símbolos, embora isso não negue sua eficácia. Tambiah (1979) chamou a atenção para esse ponto na sua discussão sobre eficácia ritual. O autor combinou aspectos formais com o significado cultural (ou semântico), propondo uma abordagem performática do ritual que instiga a transformação da experiência. Se de fato as representações compartilhadas ou o pensamento mítico nem sempre explicam a eficácia dos rituais, as limitações de uma abordagem semântica se tornam ainda mais evidentes quando os participantes de um ritual têm representações e expectativas diversas. Por exemplo, os participantes dos rituais xamânicos contemporâneos vêm de contextos e lugares diversos, com cosmologias, conhecimentos e práticas distintos (Losonczy e Mesturini Cappo 2014, Platero e Rose 2022). A ausência de uma perspectiva compartilhada é cada vez mais comum com a expansão do neoxamanismo e o uso de psicoativos em contextos urbanos. O que caracteriza o neoxamanismo e outras práticas que fazem parte do movimento heterogêneo da "nova era" é que, na maioria dos casos, se trata de cosmologias em construção baseadas em noções ocidentais sobre o indivíduo e mitos pessoais, bem como em imagens de tradições coletivas não ocidentais (Maluf 2005).

Uma segunda limitação presente nas discussões propostas por Turner e Lévi-Strauss a respeito da eficácia semântica está ligada ao seu viés psicanalítico e ao foco na resolução de enfermidades psicossomáticas. Lévi-Strauss dialoga com a teoria psicanalítica, argumentando que ocorreria um processo de abreação entre o xamã e o paciente. Desse modo, quando a mulher em trabalho de parto consegue organizar sua realidade psicológica, seu corpo responde e ela consegue dar à luz. A discussão proposta por Turner acerca das trocas entre os referentes do polo fisiológico orético e os referentes do polo social também se relaciona com teorias psicanalíticas sobre motivações e desejos. Em uma discussão sobre a influência de Freud em sua teoria simbólica, Turner foi bastante explícito quanto à base psicanalítica do poder simbólico (Turner 1978). Somado a isso, a análise que ele fez sobre o processo de cura do chefe ndembu no texto clássico mencionado anteriormente enfatiza a natureza psicossomática dos problemas desse personagem e o descreve como "neurótico". Desse modo, as ansiedades neuróticas e os sentimentos de inadequação desse

chefe são resolvidos por meio do ritual de cura, com o apoio coletivo dos participantes.

O uso de teorias psicanalíticas para tentar explicar rituais de cura associados a enfermidades mentais foi bastante comum nos anos 1950 e 1960. Reflexões sobre o sucesso de sistemas de cura não ocidentais tendiam a enfatizar as "enfermidades mentais" nas sociedades tribais (Kiev 1964). Desde então, muitas mudanças aconteceram nas teorias e no olhar antropológico, contribuindo para compreender a eficácia de cura como uma experiência corporal unificada que pode acontecer em contextos nos quais as representações simbólicas compartilhadas não constituem um elemento-chave na força do ritual. Na conjuntura contemporânea globalizada, as teorias sobre *performance* e os paradigmas teóricos atuais a respeito do corpo nos ajudam a ir além da divisão cartesiana entre corpo e mente, bem como da premissa de que seria necessária uma cultura compartilhada para explicar a cura ritual. Ao enfocar o engajamento corporal e sensorial profundo, que pode acontecer mesmo quando os participantes do ritual não fazem parte do mesmo grupo social, os paradigmas da *performance* e do *embodiment*[10] superam as limitações presentes nas abordagens semânticas clássicas. A eficácia de cura é melhor entendida como uma experiência corporal unificada em contextos em que representações compartilhadas não são necessariamente elementos-chave na força do rito.

OS RITUAIS DE CURA COM YAGÉ ENTRE OS SIONA

Como outros grupos indígenas amazônicos que têm cosmologias xamânicas, os siona conduzem rituais com yagé para conhecer as entidades invisíveis que residem nos diferentes níveis do universo, bem como aquelas que vivem nos lados invisíveis da floresta e do rio. As entidades invisíveis estão por trás de todos os fenômenos naturais: clima, plantas, animais, características geográficas, estrelas, planetas etc. No que diz respeito à nossa discussão, elas também desempenham um papel importante enquanto causadoras de enfermidades sérias ou crônicas.

Os siona se referem aos domínios visível e invisível como dois lados da realidade: "este lado", que constitui a realidade ordinária, e o "outro lado", onde habitam os espíritos. Esses dois lados estão intrinsecamente relacionados, pois tudo que acontece "neste lado" tem uma contrapartida nas atividades dos espíritos que vivem do outro lado. Desse modo, o ritmo normal da vida cotidiana, as mudanças das estações, a presença de caça

10. O paradigma do *embodiment* ou corporeidade foi proposto por Csordas (2008b) e se inspira principalmente nas reflexões de Merleau-Ponty e Bourdieu. O conceito de corporeidade é bastante conhecido na antropologia atual e implica colapsar as dualidades entre mente e corpo, sujeito e objeto, levando em conta a realidade fenomenológica do corpo e a *práxis*.

e pesca e a manutenção da boa saúde dependem dessas entidades, que são invisíveis nas circunstâncias normais. Igualmente, todas as rupturas, tais como infortúnios, enfermidades e mortes, têm sua causa última no "outro lado". Esses dois lados da realidade não existem separadamente, mas sim em uma relação concomitante, o que gera a necessidade de "ver" o que não pode ser visto normalmente.

O contato com os seres sobrenaturais é necessário para garantir que a vida siga seu curso normal e para que as pessoas possam se defender nos casos de infortúnio. A ingestão de yagé constitui uma das principais ferramentas para fazer esse contato, pois através da experiência visionária gerada pela bebida é possível entrar no "outro lado". A preparação de yagé sempre inclui outros aditivos. e existem outras substâncias que estimulam visões e que podem ser ingeridas separadamente. Entretanto, o yagé é a principal substância utilizada pelos siona durante seus rituais, estabelecendo o padrão para usos de outros psicoativos.

O xamã é o especialista ritual, fazendo as mediações entre os humanos e os seres que vivem no outro lado. Ele negocia com os espíritos para assegurar o bem-estar da comunidade e o bom andamento da vida cotidiana. Assim, o xamã pede aos mestres dos animais que deixem suas "crianças" saírem de suas casas subterrâneas para serem caçadas, ou pode pedir ao sol e ao trovão que garantam um clima favorável para as atividades agrícolas, a caça, a pesca e a colheita. O xamã é capaz de enxergar o passado e o futuro. Com seu poder, ele pode curar as pessoas das enfermidades e das desordens de comportamento causadas pelas atividades das entidades que vivem no outro lado, como vimos no caso de Ricardo.

O xamã age como um guia, conduzindo os participantes do ritual através dos outros domínios do universo e os protegendo de espíritos maléficos. Os participantes desejam viajar com o xamã e ver as coisas que ele conhece, mas espíritos perigosos podem interferir, fazendo com que as pessoas se percam em um mundo de escuridão e morte em vez de chegar ao universo das cores e cenas magníficas mostrado pelo mestre xamã. Se o xamã que está conduzindo o ritual não perceber que a pessoa se perdeu e não a trouxer de volta para a realidade ordinária, ela pode ficar seriamente doente e até morrer (Langdon 1979).

O *status* de mestre xamã é obtido por meio de um longo processo de aprendizado, no qual o noviço passa da categoria de "apenas um homem" para "aquele que saiu" e finalmente, se for capaz, adquire o *status* de mestre xamã, também conhecido como "jaguar", "yageceiro" ou "vidente". Quando o noviço toma yagé, uma substância chamada *rau* começa a se acumular no seu corpo, possibilitando que ele viaje pelos mundos visionários e entre em contato com os espíritos. *Rau* significa mais do que apenas

uma substância presente no corpo. Trata-se de um símbolo polissêmico, central para entender o poder do xamã (Langdon 2017). O termo se refere ao "conhecimento" do xamã, bem como à quantidade de espíritos que ele conhece. Cada espírito tem sua própria visão e canto, que precisam ser dominados se o xamã quiser ser capaz de entrar em contato com eles. Quanto mais visões o xamã experiencia, mais cresce seu *rau*.

Existem vários mecanismos presentes no ritual que possibilitam direcionar a experiência. O objetivo do ritual com yagé entre os siona é permitir que todos os participantes experienciem o que Dobkin de Rios (1972) denominou como "visão estereotipada". São empregados diversos meios para garantir que isso aconteça: a escolha da viagem que será realizada; a escolha da classe de yagé que será preparado; o método de preparo; os cantos, encantamentos e danças do mestre xamã; e os desenhos de yagé reproduzidos nos objetos e vestimentas rituais.

O yagé sempre é ingerido com a intenção de entrar em contato com um espaço ou região específico, por exemplo viajar para a casa do mestre dos animais, para a casa de uma entidade maléfica que está causando enfermidades, para o sol ou para a lua etc. O xamã anuncia o objetivo do ritual com antecedência. Para propiciar as visões desejadas, ele e seus ajudantes, preparam a classe específica de yagé com aditivos específicos. Os siona reconhecem pelo menos doze classes de yagé diferentes. Elas são identificadas com base na natureza das visões que produzem, bem como em certas características morfológicas e nos estágios de desenvolvimento do cipó

No dia do ritual, os participantes limitam suas atividades de caça. Eles ficam perto de casa e se preparam: se banham, vestem roupas limpas, pintam suas faces e se adornam com colares e plantas cheirosas, visando atrair bons espíritos. Os siona afirmam que as vestimentas e os ornamentos emulam o povo cheiroso do yagé, seus aliados nos domínios invisíveis.

Ao cair da noite, eles se reúnem na floresta, na "casa do yagé" (ëco huë'e). Em um dos lados desse local, o xamã se senta diante de um banco onde estão o preparo do yagé e os objetos rituais, incluindo um copo no formato de cálice decorado com os desenhos de yagé, cuias pintadas, um bastão feito com penas de arara vermelha e a *waira* de folhas secas usada durante os cantos, mencionada no sonho de Ricardo. Ao lado desse banco, há um grande jarro decorado com desenhos de yagé, que contém a bebida que será consumida durante o ritual. Perto do crepúsculo, o xamã começa a "curar" o yagé que está no copo, cantando e sacudindo a *waira* de folhas para expulsar possíveis efeitos ruins da bebida. A seguir, ele "arranja" o yagé para que produza as visões desejadas. Essa etapa da cerimônia consiste em invocações dos espíritos que o xamã deseja ver, preparando

as expectativas dos participantes para a experiência. O xamã bebe o yagé primeiro para assegurar que a bebida vai produzir as visões desejadas. Quando ele começa a sentir os efeitos, ele canta sobre o que está vendo. Esse é o sinal para que seus assistentes tragam seu grande cocar e seu bastão de penas. O sol, que é o xamã primordial, usa um cocar semelhante na sua jornada cotidiana atravessando os céus e leva uma arara vermelha sentada no seu ombro. Nesse momento, os participantes do ritual pedem para ser servidos. O xamã canta sobre cada um dos copos de yagé antes de servir. Cada participante toma a bebida e volta para seu lugar para esperar as visões.

Assim que os participantes começam a sentir os efeitos do alucinógeno, os dois lados da realidade se fundem e suas experiências refletem a experiência do xamã, que canta descrevendo os lugares pelos quais está viajando. Ele descreve nos seus cantos os espíritos que está vendo, as formas geométricas que decoram faces, paredes, bancos, bem como as cores das visões. Desse modo, o xamã guia os participantes pelos vários domínios do universo. Ele também assovia e toca flauta de bambu. Os siona experienciam um mundo brilhante, no qual escutam os espíritos cantando e tocando seus instrumentos. Se o ritual envolver a cura de uma enfermidade, ele se torna uma *performance* dramática que recria a batalha xamânica que acontece no lado invisível, em que o xamã luta para devolver o objeto causador da enfermidade para sua origem. Os participantes assistem à *performance* do xamã cantando, tocando música na flauta (ou hoje em dia na gaita), correndo e gesticulando. Quando o xamã se direciona para o paciente, ele faz uma "limpeza" com a *waira* de folhas secas, assopra sobre o indivíduo e suga o objeto que estava causando a enfermidade (o *rau*). A seguir, o xamã examina o objeto para diagnosticar a causa da enfermidade e dar um prognóstico. Se o objeto for predominantemente preto ou escuro, isso significa que o paciente já está sendo consumido pela enfermidade e que a cura é improvável. Se o objeto for mais claro, simbolizando frescor e vida, então o ritual terá sucesso, possivelmente seguido com medicamentos. Também é possível ver o xamã "jogando o objeto de volta" para o lugar de onde tinha saído. Ele pode sair da casa do yagé e entrar na floresta ou eventualmente ir para outro lugar.

Quando os siona descrevem suas próprias experiências com o yagé, eles as retratam como ao mesmo tempo amedrontadores e maravilhosas e empregam uma linguagem muito mais expressiva do que essa descrição árida que eu fiz do ritual (Langdon, Laffay e Maniguaje-Yaiguaje 2021). Contar essas experiências em *performance* faz parte de sua tradição de literatura oral, assim como relatar suas experiências oníricas, como vimos na narrativa de Ricardo apresentada anteriormente. De um ponto de vista subjetivo, o caráter comum desses dois tipos de *performance*

(oral e ritual) é a produção de uma experiência em relevo corporalmente experimentada, e não apenas observada.

É evidente que não são apenas os símbolos rituais que ajudam a guiar os participantes e a transformar sua experiência subjetiva, isso também acontece por meio da experiência multissensorial dos instrumentos rítmicos, vestimentas, objetos decorados e dos cantos xamânicos que descrevem os espíritos, seus grafismos e cores. Não se pode ignorar que o DMT (N, N-Dimethyltryptamine) de yagé constitui um elemento poderoso nesse contexto, entretanto, como mencionamos anteriormente, nem sempre o paciente ingere a substância, sobretudo se estiver gravemente enfermo. Esse foi o caso de um dos primeiros rituais de cura de que participei no Putumayo. Estava pesquisando sobre os conceitos de saúde entre os indígenas do Vale de Sibundoy e acompanhei os últimos meses de uma mulher que estava morrendo devido a um câncer avançado ou a uma tuberculose glandular. Conheci essa mulher por meio do médico do posto de saúde local, que me disse que ela tinha ficado internada durante alguns meses no posto, mas precisava de tratamento especializado. Como eu tinha carro, levei a mulher e seu marido para o hospital regional, que ficava a algumas horas de viagem da aldeia. Quando os médicos viram as feridas abertas no estômago dela, disseram que não havia mais nada a fazer além de voltar para casa e esperar sua morte. Seu marido não pareceu perturbado com essa notícia. Quando voltamos para a aldeia, ele me disse que ia pedir para um xamã curar a mulher e descobrir o que realmente estava acontecendo. Eu tive o privilégio de ser convidada para participar desse ritual, que contou principalmente com a presença dos familiares mais próximos. Com exceção da paciente, todos tomamos yagé. Quando o ritual acabou, o xamã explicou que a enfermidade tinha sido causada por feitiçaria e que era tarde demais para curar a mulher. Foi somente depois disso que o marido dela aceitou o prognóstico negativo. Da próxima vez que visitei o casal, ele tinha construído um caixão de madeira que ficava ao lado da porta da casa esperando a morte da mulher.

Antes de retomar a discussão sobre *performance* e cura, gostaria de apresentar um fragmento de uma narrativa pessoal de Ricardo na qual ele descreve sua experiência subjetiva de cura. No início da sua adolescência, quando estava começando a tomar yagé, Ricardo teve uma experiência assustadora na floresta envolvendo um *huati*, um espírito maligno enviado por um xamã invejoso. Como consequência, ele desenvolveu uma febre extremamente alta e começou a vomitar um líquido negro com folhas podres, um sinal evidente de feitiçaria. A narrativa descreve os primeiros rituais de cura realizados pelo pai de Ricardo. Eles consistiram em sopros rituais e em limpezas com a *waira* de folhas. O pai de Ricardo também cantou sobre os fitoterápicos que o filho ia ingerir. Depois de duas sessões de cura, o vômito de Ricardo mudou para um líquido claro que parecia

água. Como aconteceu no episódio do problema cutâneo relatado, assim que os sintomas melhoraram, o pai de Ricardo conduziu um ritual de yagé para realizar uma cura mais completa. A narrativa começa nesse ritual de yagé, que é brevemente relatado por Ricardo. A seguir, ele descreve sua experiência subjetiva no segundo ritual, que também envolveu a ingestão do yagé.

> Então eles cozinharam yagé e meu irmão mais velho me carregou no colo.
> Ele me carregou até a casa do yagé e meu pai me assoprou para limpar a enfermidade.
> Ele soprou todo o malefício enviado pelos espíritos;
> Ele conversou com o espírito que me amedrontou;
> Ele enxergou tudo que estava acontecendo, entoou cantos de yagé e assoprou sobre mim.
> Quando ele assoprou, eu comecei a melhorar. Naquela ocasião, eu recuperei minha saúde.
> O tempo passou. Novamente eles cozinharam outra casa de yagé.
> Eles cozinharam e eu pensei: "Desta vez eu vou beber".
> Meu pai entoou muitos cânticos.
> Ele cantou e me curou. Quando ele acabou, eu disse: "Pai, me dê yagé para beber".
> "Você quer beber?", ele disse.
> "Eu quero beber", eu disse.
> Eu falei e ele começou a cantar sobre o yagé.
> Ele terminou de curar a bebida, assoprou e disse: "Beba, criança,
> beba uma bocada cheia, beba e veja, beba", ele disse.
> Então eu bebi uma bocada.
> Eu bebi e o yagé chegou.
> Quando ele veio, apenas insetos negros apareceram, dessa maneira o yagé veio até mim.
> Quando ele veio, primeiramente eu só vi escuridão. Oh! O yagé me mostrou apenas homens negros e seu mundo da escuridão.
> Dessa maneira o yagé veio até mim. O povo dos espíritos vertiginosos, o povo dos espíritos vertiginosos do yagé chegou até mim. Oh! Eles tentaram me amarrar com cordas de tucum.
> Eles tentaram e eu me defendi.
> Eu trabalhei para me defender, então o povo dos espíritos vertiginosos mostrou suas línguas.
> E eles vieram gritando na minha direção.

Enquanto eles vieram, eu estava morrendo e não lembrava mais nada deste lado. Eles vieram e eu estava morrendo neste lado.
Eu estava morrendo quando meu pai saiu para a floresta cantando.
Ele saiu e voltou.
Ele chegou e eu não lembrava de mais nada deste mundo.
Eu perdi a consciência. “Oh meu irmão mais novo está morrendo”,
disse meu irmão mais velho enquanto se aproximou.
“Papagaio cantando?”, me chamou por meu nome de yagé.
Eu não estava pensando em nada.
Eu não respondi e ele entoou um cântico dos espíritos.
Eu não conseguia engolir o remédio que ele fez.
Ele pegou uma faca e forçou meus dentes a se abrirem. Eles fizeram uma colher de folhas e derramaram o líquido dentro da minha boca.
A água entrou fluindo, devagar e refrescante.
Enquanto a água estava fluindo, meu pai começou a assoprar o *rau*.
Quando ele assoprou eu vi o *juinja bain*, o povo do céu que se parece conosco.
Elas vieram pessoalmente até mim, descendo pelo espelho que meu pai estava segurando em suas mãos.
Ele assoprou em cima do grande espelho.
Meu pai cantou aos espíritos e eles desceram pelo grande espelho,
E com esse espelho eu vi meu pai cantando e assoprando para me curar.
Ele viu o lugar da vertigem, entoou muitos cantos do yagé, com a linguagem dos espíritos ele estava curando.
Ele curou, e eu vi todas as pessoas quando elas desceram até o meu pai,
descendo e cantando para este lugar. Ao ver isso, eu retornei para este lado.
“Não há mais enfermidade”, ele disse enquanto curava,
e rapidamente eu retornei para este lado com saúde.

PERFORMANCE E CURA

A narrativa acima está repleta de índices da cosmologia xamânica que costuma ser invocada quando as pessoas estão sofrendo de enfermidades súbitas e violentas, bem como em outros rituais. Os elementos associados à escuridão e ao apodrecimento são as forças escuras e malignas que vêm dos *huati* e causam enfermidades e morte. Da mesma maneira, a claridade,

o frescor e a luz remetem a poderes curativos. Aqui eu gostaria de ir além da interpretação das mensagens simbólicas, destacando os aspectos que caracterizam a abordagem performática. Há vários elementos que nos ajudam a entender como, quando aplicada à cura, essa abordagem possibilita ir além das limitações das teorias estruturais interpretativas sobre a eficácia ritual, bem como de sua dependência dos processos psicanalíticos (Laderman e Roseman 1996). A abordagem performática busca compreender a cura em contextos nos quais o corpo é engajado em sua totalidade, independente de significados simbólicos compartilhados ou de uma dualidade cartesiana entre corpo e mente.

Experiência intensificada: a *performance* tem uma qualidade emergente da experiência imediata, uma característica temporária e singular que resulta dos recursos estéticos comunicativos, da competência individual e dos objetivos dos participantes em uma situação particular (Bauman 1977). Nesse sentido, o xamã invoca uma perspectiva que facilita o processo de cura ao empregar diversos recursos estéticos – os cantos, as danças, o toque do tambor – visando criar uma experiência intensificada e engajar o sensorial e o corpo dos participantes. No caso específico dos siona, o xamã batalha com os seres do outro lado, correndo para lá e para cá, extraindo a enfermidade do corpo do paciente. A doença é objetificada no objeto extraído, que é devolvido para o lugar de onde veio. Os siona muitas vezes me relataram que viam o xamã como um jaguar que rosnava enquanto corria para lá e para cá.

Estímulos multissensoriais: as teorias clássicas sobre ritual reconhecem a importância dos estímulos sensoriais, mas a abordagem performática os considera centrais para o debate. Percussão, música, sons, ritmos e danças contribuem profundamente para criar e modelar a realidade experimentada. Isso pode resultar em sinestesia, um fenômeno que acontece quando vários estímulos sensoriais simultâneos criam uma experiência unificada na qual esses estímulos se misturam (Sullivan 1986). Certamente o uso de substâncias enteogênicas, como é o caso das misturas com o *Banisteriopsis*, também contribui para gerar essas experiências, entretanto a sinestesia não é um fenômeno exclusivo das experiências alucinógenas.

Expectativa colaborativa dos participantes: o artigo clássico de Schieffelin (1985) sobre uma sessão de cura demonstra claramente como o significado e a experiência emergem das interações durante a *performance*. Ele mostra que são as expectativas coletivas presentes entre todos os participantes que criam a experiência com o mundo invisível. Os rituais de cura siona são estruturados de diversas maneiras para gerar expectativas em relação à experiência. Em primeiro lugar, a escolha da classe de yagé que será consumida durante o ritual define os domínios do universo que serão explorados. Essa escolha é reforçada quando o xamã invoca os espíritos

cantando sobre o cálice de yagé, um momento do ritual denominado como "arranjar" ou "curar" o yagé. O xamã faz isso antes de ingerir a bebida e repete a invocação antes de servir o yagé para cada um dos participantes. Ele também canta sobre os fitoterápicos, "curando" esses medicamentos para que tenham poder. A relação entre o ato de cantar e a introdução de poder na substância a ser consumida pode ser pensada como um ato de fala que tem poder performático, como sugerido por Austin (1965). Desse modo, as etapas do ritual, os cânticos e as outras estratégias performáticas são guias para tornar a perspectiva do mundo invisível uma realidade experimentada.

Somado a isso, podemos afirmar que os participantes colaboram com a emergência da experiência ao acompanhar e identificar o que está acontecendo. Percebi isso claramente em uma ocasião na qual coloquei para tocar uma fita de uma sessão xamânica realizada por um kichwa xamã do rio Napo no Equador.[11] Os siona, com os outros grupos indígenas (kichwa, shuar, kofan e secoya), compõem uma rede xamânica e compartilham várias características comuns nos seus ritos de cura, incluindo instrumentos musicais, uso da ayahuasca, *waitra* de folhas que é sacudida ritmicamente para limpar os pacientes, técnicas respiratórias e o ato de assoprar, danças e cantos. Quando eu coloquei a fita dessa sessão de cura para tocar, Ricardo escutou com atenção e explicou para sua esposa o andamento do ritual, desde o preparo inicial do yagé até as viagens do xamã pelos domínios invisíveis. Como ele não conhecia a língua na qual os cantos estavam sendo entoados, Ricardo acompanhou o xamã na sua viagem ao mundo invisível por meio dos elementos performáticos, a música e os ritmos.

Engajamento corporal, emocional e sensorial: Csordas (2008a). discutiu o poder retórico dos rituais de cura como uma experiência corporal ou corporificada, argumentando que o poder persuasivo do ritual ativa processos endógenos de cura. As narrativas de Ricardo, tanto sobre seu sonho quanto a respeito do ritual de yagé, evidenciam muitas imagens que falam das suas experiências corporais. A enfermidade é quente e podre. A cura entra no corpo como uma substância refrescante. A descrição de Ricardo sobre sua experiência – a luz do espelho que reflete a descida dos espíritos, os cantos de seu pai e a sensação de frescor – demonstra a fusão da experiência corporal e imagética.

Com base no conceito de corporeidade proposto por Csordas (2008b), Laderman e Roseman (1996) examinaram diversas formas de cura xamânica partindo da perspectiva da experiência corporificada e do poder persuasivo

11. *Soul vine shaman* (xamã da alma do cipó), uma gravação produzida e distribuída por Neelon Crawford. O livreto que acompanha a gravação foi feito por Whitten et al (1979).

da *performance* ritual. Os autores se dedicam particularmente à questão da cura, argumentando que a análise performática possibilita deslocar o enfoque da estrutura das representações (o que denominei como "abordagem interpretativa ou semântica") para a prática, enfatizando a intensidade da experiência que é corporalmente informada na experiência ritual. Para que a cura possa acontecer é preciso envolver a experiência sensorial, não apenas através das representações simbólicas, mas também por meio das qualidades estéticas, incluindo a poética, os sons, movimentos, cheiros e cores. A eficácia de cura cria uma experiência corporificada que se torna poderosamente engajada por meio da *performance*.

É importante reconhecer que um aspecto particularmente poderoso de muitos rituais xamânicos, embora não de todos, é o uso de substâncias enteogênicas, ou do que Winkelman (2000) denominou como psicointegradores. As práticas xamânicas empregam uma série de técnicas corporais, sensoriais e químicas para estimular fenômenos neurofenomenológicos conhecidos como estados alterados de consciência (Goodman 1990). Somado a isso, existem vários estudos em neurofisiologia, em psiconeuroimunologia e em outros campos de pesquisa que afirmam existir uma base neurofenomenológica da experiência simbólica humana (Laughlin et al 1990). Pouco antes de morrer, Turner (1987) tentou estabelecer conexões entre jogo/brincadeira (*play*), *performance*, ritual e estruturas da mente. Eu certamente não tenho capacidade para me aprofundar nessa área de conhecimento extremamente especializada, que inclui pesquisas sobre rituais xamânicos e experiências culturais, mas que também dialoga com diversos outros campos ligados às neurociências.

Entretanto, de acordo com Winkelman, é preciso reconhecer que o uso de substâncias psicointegradoras constitui uma técnica poderosa para intensificar outros elementos presentes nas *performances* rituais, gerando um engajamento corporal que possibilita a transformação da experiência e cria uma nova realidade ou uma nova perspectiva corporificada. A cura não é apenas um processo cognitivo. No que diz respeito às *performances* rituais, pode-se afirmar que o uso dessas substâncias é uma contribuição significativa para a eficácia ritual ou, nas palavras de Turner, para fazer com que o ritual "realmente funcione".

COMENTÁRIOS FINAIS

Procurei destacar vários pontos ao longo deste artigo. O primeiro envolve uma distinção entre uma perspectiva instrumental da cura (*cure*) e uma percepção mais ampla ou holística da cura (*heal*). Como vimos, a primeira se limita ao modelo biológico da doença, no qual a cura pode ser objetivamente observada a partir do mundo material e constitui o resultado

instrumental das práticas terapêuticas. Já a cura em uma perspectiva mais ampla constitui uma experiência corporificada na qual a pessoa enferma é transferida para uma nova realidade fenomenológica. A cura integral redireciona a atenção e a experiência. Como afirmado por muitos autores, envolve um nível superior e mais holístico da experiência, que, no caso de muitos ritos, visões e sonhos entre os indígenas, inclui a unidade do sujeito, o ecossistema, o cosmos e a história (Wright 1998). A maioria dos autores citados neste trabalho abordam a cura como uma restauração do bem-estar nos níveis psicobiológico, social e espiritual. Nesse sentido, o artigo pioneiro de Young (1976) é relevante ao mostrar que a maioria das práticas rituais têm sucesso porque confirmam proposições ontológicas e existenciais a respeito do mundo.

Ao discutir as limitações da abordagem semântica do rito, não pretendi rejeitar a importância das contribuições da antropologia simbólica para a compreensão da eficácia ritual. Entretanto, procurei mostrar certas limitações presentes nas abordagens estruturalista e semântica, bem como no viés psicanalítico que direcionou seus olhares sobre os símbolos compartilhados. Tanto Lévi-Strauss quanto Turner apontam para a questão do engajamento corporal, mas foram outros autores (Tambiah 1979, Schieffelin 1985, Sullivan 1986, Laderman e Roseman 1996) que consideraram a emergência da experiência e os aspectos sensoriais e estéticos centrais na análise sobre a cura ritual.

Grande parte da minha discussão está baseada nas minhas experiências com rituais de cura xamânicos tradicionais. Entretanto, essas questões também são relevantes para abordar a cura e os rituais no mundo contemporâneo, em que as técnicas xamânicas são combinadas com outras práticas terapêuticas em novos contextos, nos quais não podemos pressupor que existem símbolos compartilhados ou cosmologias normativas. É possível que novas cosmologias surjam a partir da experiência performática, porém muitos participantes dos rituais contemporâneos procuram terapias exóticas com uma lógica semântica que eles não compartilham e, muitas vezes, sequer entendem. Os modelos teóricos clássicos baseados em símbolos compartilhados são insuficientes para explicar a popularidade das técnicas xamânicas nas religiões e práticas que fazem parte do movimento da nova era. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que as substâncias psicointegradoras não são o único fator que contribui para produzir a eficácia ritual, existem muitas evidências de curas rituais que acontecem sem o uso dessas substâncias.

Desse modo, não é a "substância em si" que cura, mas ela contribui para produzir a eficácia performática que resulta na transformação da experiência. Aqui definimos a cura a partir de uma perspectiva mais ampla, enquanto uma experiência fenomenológica e corporificada. Entretanto, a

experiência da cura não necessariamente impede a morte do paciente. Um exemplo foi o caso do ecologista que mencionado em uma nota de rodapé: depois de passar por uma cura xamânica, ele se sentiu melhor e começou a dormir melhor, mas morreu poucos meses mais tarde (Pereira 1989). Nem todas as curas são eficazes de acordo com a definição biomédica. Além disso, os rituais podem falhar em produzir a cura de acordo com as duas definições desse conceito, mas essa é outra discussão.

Para finalizar, gostaria de concluir este artigo com um importante paradoxo observado pelo poeta argentino Almafuerte: "Todos los incurables tienen cura cinco segundos antes de la muerte" (https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/las-mejores-frases-del-poeta-almafuerte-al-cumplirse-un-nuevo-aniversario-de-su-muerte-nid28022021/.[12]

TRADUÇÃO
Isabel Santana de Rose.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ackerknecht, Edwin. 1942. Problems of primitive medicine. *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 11, no. 3: 503-521.

Apud Peláez, Ismael Eduardo. 2020. *Ayahuasca: between cognition and culture: perspectives from an interdisciplinary and reflexive ethnography*. Tarragona: URV.

Austin, John Langsaw. 1965. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.

Bauman, Richard. l977. *Verbal art as performance*. Rowley: Newbury House Publishers Inc.

Bernardino-Costa, Joaze (org.). 2011. *Hoasca, ciência, sociedade e meio ambiente*. São Paulo: Mercado das Letras.

Brabec de Mori, Bernd. 2021. The power of social attribution: perspectives on the healing efficacy of ayahuasca. *Frontiers of Psychology*, vol. 12: 748131.

Buchillet, Dominique. 1992. Nobody is there to hear. Desana therapeutic incantations. In *Portals of power: shamanism in South America*, ed. Esther Jean Matteson Langdon e Gerhard Baer, 211-230. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Csordas, Thomas J. 2008a. A retórica da transformação no ritual de cura. In *Corpo/significado/cura*, 29-100. Porto Alegre: Editora Ufrgs.

Csordas, Thomas J. 2008b. A corporeidade como um paradigma para a antropologia. In *Corpo/significado/cura*, 101-146. Porto Alegre: Editora Ufrgs.

Curare. 2019. *Aesthetics of healing: working with the senses in therapeutic contexts*. vol. 42, no. 3+4.

Dawsey, John C. 2005. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, vol. 13: 163-176.

12. "Cura" em espanhol também pode significar o sacerdote católico que chegaria para fazer os últimos sacramentos.

Dobkin de Rios, Marlene. 1972. *Visionary vine: psychedelic healing in the Peruvian Amazon.* San Francisco: Chandler.

Douglas, Mary. 1966. *Purity and danger*. London: Routledge and Kegan.

Fausto, Carlos. 2007. Eating animals and humans in Amazonia. *Current Anthropology*, vol. 48: 517-518.

Frazer, James. 1890/1980. *The golden bough: a study in magic and religion*. London: Macmillan.

Geertz, Clifford. 1966. Religion as a cultural system. In *Anthropological approaches to the study of religion*, ed. Michael Banton, 1-46. London: Tavistock Publications.

Geertz, Clifford. 2000. The uses of diversity. In *Available light: anthropological reflections on philosophical topics*, 68-87. Princeton: Princeton University Press.

Good, Byron J. 1994. *Medicine, rationality and experience*. New York: Cambridge University Press.

Goodman, Felicitas D. 1990. *Where the spirits ride the wind: trance journeys and other ecstatic experiences.* Bloomington: University of Indiana Press.

Grob, Charles S. e Jim Grigsby (ed.). 2021. *Handbook of medical hallucinogens*. New York: Guilford Press.

Groisman, Alberto. 2000. *Santo Daime in the Netherlands: an anthropological study of a new world religion in a European setting*. Tese de doutorado, University of London, London.

Ingold, Tim. 2015. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro: Vozes.

Kiev, Ari. 1964. *Magic, faith and healing*. New York: The Free Press.

Kleinman, Arthur. 1978. The failure of western medicine. *Human Nature*, vol. 11: 63-70.

Kleinman, Arthur. 1980. *Patients and healers in the context of culture*. Berkeley: University of California Press.

Kleinman, Arthur e Lilias H. Sung. 1979. Why do indigenous practitioners successfully heal? *Social Science and Medicine*, vol. 13, no. 1: 7-26.

Kopenawa, Davi e Bruce Albert. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Labate, Beatriz Caiuby, Rafael Guimarães dos Santos e Isabel Santana de Rose. 2008. *Religiões ayahuasqueiras: um balanço bibliográfico*. Campinas: Mercado das Letras.

Labate, Beatriz Caiuby e Clancy Cavnar (ed.). 2014. *Ayahuasca shamanism in the Amazon and beyond*. New York: Oxford University Press

Laderman, Carol e Marina Roseman (ed.). 1996. *The performance of healing*. New York: Routledge.

Langdon, Esther Jean. 1979. Yagé among the siona: cultural patterns and visions. In *Spirits, shamans and stars: perspectives from South America*, ed. David L. Browman e Ronald A. Schwarz, 63-82. The Hague: Mouton Publishers.

Langdon, Esther Jean. 2013. La eficacia simbólica de los rituales: del ritual a la performance**.** In *Ayahuasca y salud*, ed. Beatriz Caiuby Labate e José Carlos Bouso, 80-119. Barcelona: Los Libros de La Liebre de Marzo.

Langdon, Esther Jean. 2016. A visit to the second heaven: a siona narrative of the yagé experience. In *Ayahuasca reader: encounters with the Amazon's sacred vine*, ed. Luis Eduardo Luna e Steven F. White, 46-59. Santa Fe: Synergetic Press.

Langdon, Esther Jean. 2017. From rau to sacred plants: transfigurations of shamanic agency among the siona Indians of Colombia. *Social Compass*, vol. 64, no. 3: 343-359.

Langdon, Esther Jean. 2020. Performance e preocupações pós-modernas na antropologia. In *Campo de forças: olhares antropológicos em dança e performance*, ed. Laure Garrabé e Maria Acselrad, 135-149. Belém: UFPA.

Langdon, Esther Jean. 2022. Visit to the house of the jaguars: narratives about extraordinary experiences. In *Langage, interprétation, représentation: perspectives pluriculturelles, transhistoriques et interdisciplinaires* (Langage et pensée, 17), ed. Fionn Bennett, Céline Denat e Patrick Wotling, 39-61. Reims: Éditions et Presses Universitaires de Reims.

Langdon, Esther Jean, Tom Laffay e Pablo Maniguaje-Yaiguaje. 2021. Substâncias e práticas xamânicas contemporâneas entre os siona do Putumayo: a poética e a política de uma visão contemporânea. *Platô: Drogas & Políticas*, vol. 5, no. 5: 29-54.

Laughlin, Jr. Charles D., John McManus, e Eugene G. d'Aquili 1990. *Brain, Symbol e Experience.* Boston: Shambhala, New Science Library.

Lévi-Strauss, Claude. 1967a. The sorcerer and his magic. In *Structural anthropology*, vol. 1, 161-181. New York: Doubleday and Co.

Lévi-Strauss, Claude. 1967b. The effectiveness of symbols. In *Structural anthropology*, vol. 1, 181-201. New York: Doubleday and Co.

Losonczy, Anne-Marie e Silvia Mesturini Cappo. 2010. Itinéraires du chamanisme ayahuasquero entre Europe et Amériques. *Autrement*, vol. 4, no. 56: 93-110.

Losonczy, Anne-Marie e Silvia Mesturini Cappo. 2014. Ritualized misunderstanding: between uncertainty, agreement and rupture. In *Ayahuasca shamanism in the Amazon and beyond*, ed. Beatriz Caiuby Labate e Clancy Cavnar, 106-128. New York: Oxford University Press.

Maluf, Sônia Weidner. 2005. Criação de si e reinvenção do mundo: pessoa e cosmologia nas novas culturas espirituais no sul do Brasil. *Antropologia em Primeira Mão*, vol. 81: 4-34.

Mauss, Marcel. 1974. Esboço de uma teoria geral da magia. In *Sociologia e antropologia*, vol. 1, 37-172. São Paulo: EPU, Edusp.

Métraux, Alfred. 1944. Le shamanisme chez les Indiens de l'Amérique du sud tropicale. *Acta Americana*: 320-341.

Moerman, Daniel E. 1979. Anthropology of symbolic healing. *Current Anthropology*, vol. 20, no. 1: 59-80.

Ortner, Sherry B. 2011. Teoria na antropologia desde os anos 60. *Mana*, vol. 17, no. 2: 419-466.

Pereira, Renato Barbosa Rodríguez. 1989. Xamanismo e medicina. *Ciências Hoje*, vol. 9, no. 50: 40-47.

Platero, Lígia Duque e Isabel Santana de Rose. 2022. "Forest medicines," kinship alliances and equivocations in the contemporary dialogues between Santo Daime and the Yawanawá. *Anthropology of Consciousness*, vol. 33: 279-306.

Rivers, William Halse Rivers. 1924. *Medicine, magic and religion*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Roseman, Leor, Katrin H. Preller, Evgenia Fotiou e Michael James Winkelman. 2022. Editorial: psychedelic sociality: pharmacological and extrapharmacological perspectives. *Frontiers of Pharmacology*, vol. 13: 1-5.

Santos-Granero, Fernando. 2012. Beinghood and people-making in native Amazonia: a constructional approach with a perspectival coda. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 2, no. 1: 181-211.

Schieffelin, Edward L. 1985. Performance and the cultural construction of reality. *American Ethnologist*, vol. 12, no. 4: 707-24.

St. John, Graham (ed.). 2008. *Victor Turner and contemporary cultural performance*. New York: Berghahn Books.

Sullivan, Lawrence E. 1986. Sound and senses: toward a hermeneutics of performance. *History of Religions*, vol. 26, no. 1: 1-33.

Sullivan, Lawrence E. 1989. Introduction: the quest for well-being and the questioning of medicine. In *Healing and restoring: health and medicine in the world's religious traditions*, 1-8. New York: MacMillan.

Tambiah, Stanley Jeyaraja. 1979. A performative approach to ritual. *Proceedings of the British Academy*, vol. 65: 113-169.

Tunubalá Yalanda, Julio César. 2022. *El deber mayor: ontología de las shuras parteras guardianas de la sabiduría ancestral de los pishau, el pueblo de los sueños, cauca (Colombia).* Tese de mestrado, Universidad de los Andes, Bogotá.

Turner, Victor. 1964. A Ndembu doctor in practice. In *Magic, faith and healing*, ed. Ari Kiev, 230-263. New York: The Free Press.

Turner, Victor. 1974. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura.* Petrópolis: Vozes.

Turner, Victor. 1978. Encounter with Freud: the making of a comparative symbologist. In *The making of psychological anthropology*, ed. George D. Spindler, 558-583. Berkeley: University of California Press.

Turner, Victor. 1987. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

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

Viveiros de Castro, Eduardo. 1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, vol. 2, no. 2: 115-144.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2018. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.* Rio de Janeiro: Ubu.

Whitten, Norman, William Belzner, María Aguinda Mamallacta e Julian Santi Vargas. 1979. *Soul vine shaman* (Sacha Runa Research Foundation Occasional Paper, no. 5). Urbana: Sacha Runa Research Foundation.

Winkelman, Michael. 2000. *Shamanism: the neural ecology of consciousness and healing.* Westport: Bergin and Garvey.

Wright, Robin. 1998. Cosmos, self and history in Baniwa religion: for those unborn. Austin: University of Texas Press.

Young, Allen. 1976. Some implications of medical beliefs and practices for social anthropology. *American Anthropologist*, vol. 78, no. 1: 5-24.

Esther Jean Langdon é doutora em antropologia pela Tulane University (1974), coordenadora do INCT Brasil Plural, pesquisadora 1B do CNPq e professora aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc). Durante sua carreira, se dedicou à pesquisa da relação entre cosmologia xamânica, rituais, *performance* e narrativa e cotidiano. Seus interesses também incluem políticas de saúde, relação dos indígenas com o Estado e reconfiguração das práticas de saúde e do xamanismo diante das políticas culturais. Atualmente, está engajada no retorno de material etnográfico em colaboração com os esforços dos siona para a revitalização da sua cultura e língua materna. http://orcid.org/0000-0002-5883-3000. estherjeanbr@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.\

Recebido em: 13/10/2022
Reapresentado em: 21/03/2023
Aprovado em: 20/04/2023

A ANTROPOLOGIA INQUIETA DE VICTOR TURNER

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.194543

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-5415-3091
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20051-070 – ppgsa@ifcs.ufrj.br

RESUMO
A partir de uma visão geral da formação e obra de Victor Witter Turner e de sua recepção pela antropologia brasileira iniciada nos anos 1970, o artigo focaliza o livro *Schism and Continuity in an African Society*, de 1957, resultante da pesquisa realizada pelo casal Turner na primeira metade dos anos 1950 entre os Ndembu, habitantes do noroeste da atual Zâmbia. Argumenta-se que o impulso propulsor da criativa inquietude que caracteriza a obra de Turner pode ser apreendido por meio de uma leitura etnográfica do conceito de drama social, em meio ao qual a noção de ritual emerge como potente contracorrente narrativa. O foco nessa noção permite indicar desdobramentos conceituais futuros do autor nos quais a etnografia dos Ndembu veio dialogar com temas como a brancura da baleia do romance *Moby Dick* de Herman Melville, as sagas nórdicas, as peregrinações católicas, as ordens franciscanas, o movimento *hippie* e as performances teatrais.

PALAVRAS-CHAVE
Victor Turner; Drama; Ritual; Performance; Etnografia.

ABSTRACT
Based on an overview on Victor Witter Turner's theoretical background and production and a brief discussion on its reception by Brazilian anthropologists since the 1970s, this paper focuses on Turner' first book *Schism and Continuity in an African Society*. Published in 1957, it resulted from research carried out by Victor and Edith Turner in the first half of the 1950s among the Ndembu, inhabitants of the northwest of present-day Zambia. The text argues that the driving creative restlessness characteristic of Turner's work can be understood by

an ethnographic reading of the concept of social drama, from which the notion of ritual emerges as a powerful narrative countercurrent. The focus on this notion allows this analysis to provide a glimpse into the author's future conceptual developments, when the ethnography of the Ndembu dialogues with themes such as the whiteness of the whale in Herman Melville's *Moby Dick*, the Nordic sagas, the pilgrimages Catholic Churches, Franciscan Orders, the Hippie Movement and Theater Performances.

KEYWORDS
Victor Turner; Drama; Ritual; Performance; Ethnography.

Victor Witter Turner (1920-1983) é autor de uma obra vasta e multifacetada que acompanha parte significativa da história da antropologia no século XX e repercute mundialmente desde então. Seus livros abrangem um amplo arco temporal. Iniciado nos anos 1950, no cerne da antropologia social britânica de meados daquele século, seu percurso intelectual prossegue no ambiente contracultural norte-americano dos anos 1960 e, entre o final dos anos 1970 e o início dos 1980, redireciona-se para o teatro experimental no contexto do interesse pós-moderno pela performance, do qual ele mesmo se via como um precursor.

Entre um ponto e outro, são muitas as formulações inovadoras e os trânsitos entre Europa, África e Américas. O impacto de suas ideias chegou à antropologia feita no Brasil no início dos anos 1970, graças a Roberto DaMatta, apresentado ao pensamento de Turner no curso de aperfeiçoamento em antropologia social realizado em 1963 e 1964 na Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachusetts (EUA). DaMatta interessou-se profundamente pela ideia do ritual como uma dimensão decisiva da vida social, e seu contato com Turner aprofundou-se no mestrado e doutoramento, realizados entre 1967 e 1971 na mesma universidade. A convite de DaMatta, então professor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Victor Turner veio ao Rio em 1981. Desse contato próximo resultaram os artigos "Carnival in Rio" (V. Turner 1987a) (em diálogo com Roberto DaMatta 1973; 1979), e "Social Dramas in Brazilian Umbanda" (V. Turner 1987b) (em diálogo com Yvonne Maggie 1975). Desde então, em suas diferentes fases e facetas, a obra de Victor Turner repercute amplamente entre nós.[1]

Neste texto, longe de qualquer abordagem exaustiva de tão vasto conjunto, retomo de modo esquemático o fio de argumentos detalhados e aprofundados em meu livro *Drama, Ritual e Performance: a Antropologia*

1. A marcante repercussão do pensamento do autor em nosso país pode ser atestada não só pelos casos exemplares de DaMatta (1979; 2000) e de Maggie (1975), como também pelo trabalho subsequente de muitos antropólogos, como Leopoldi (1978); Vogel, Mello e Barros (1998); Cavalcanti (2006; 2022); Silva (2005); Dawsey (2005a; 2005b); Steil (1996), entre outros tantos. Conheci a obra de Victor Turner nos cursos realizados com Roberto DaMatta em 1978.

de Victor Turner (Cavalcanti 2020).[2] Tomo por base as apresentações orais realizadas em duas oportunidades particularmente felizes em meio aos duros desafios da pandemia. A primeira foi a aula "A antropologia de Victor Turner", ministrada em abril de 2021 no curso *on-line* Teorias & Histórias da Antropologia, no PPGAS da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). A segunda foi a conferência "Kavula!: Drama, Ritual e Performance na Obra de Victor Turner", proferida em dezembro do mesmo ano no evento comemorativo dos 20 anos do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) da Universidade de São Paulo (USP).[3]

Depois de breves comentários sobre a obra e o contexto de formação de Turner, retomo o fio central do argumento então apresentado: o impulso propulsor da criativa inquietude dessa obra fulgura em seu livro de estreia, *Schism and Continuity in an African Society*, de 1957 (V. Turner 1957/1996),[4] abrigado pelo conceito guarda-chuva de ritual, e pode ser capturado por uma leitura etnográfica do conceito de drama social. De modo liminar, a noção de ritual emerge nesse livro como uma potente contracorrente narrativa, que permite ligar e religar de modo orgânico conceitos forjados em diferentes etapas da trajetória do autor. Em *Cisma e Continuidade* se anunciam inovações que, em desalinho com os caminhos mais conhecidos do estrutural-funcionalismo então em voga, prenunciam percursos subsequentes. A etnografia de Victor Turner realizada entre os Ndembu,[5] no noroeste da atual Zâmbia, dialogará com temas ocidentais tão distintos como a baleia branca do romance de Herman Melville (1992), as sagas nórdicas, as peregrinações católicas, as ordens franciscanas, o movimento *hippie* e as performances teatrais.[6]

Quatro livros de Victor Turner e um ensaio de sua autoria foram traduzidos para o português. Em 1974, a coleção "Antropologia Social" da editora Vozes, dirigida por Luiz de Castro Faria e Roberto DaMatta, publicou *O Processo Ritual* (V. Turner 1969/1974). Em 2005 e em 2008, a editora da Universidade Federal Fluminense (UFF) publicou *Floresta de Símbolos: Aspectos do Ritual Ndembu* (com apresentação de Roberto DaMatta) e *Dramas, Campos e*

2. O leitor interessado encontrará nesse livro um quadro geral da obra de Victor Turner e a análise de três de suas marcantes contribuições ao pensamento antropológico: os conceitos de drama social, símbolo ritual e performance. Em apêndice encontram-se também as entrevistas realizadas com Roberto DaMatta e Yvonne Maggie que falam de sua interlocução com Victor Turner e sobre a recepção dessa obra nos anos 1970. O livro recebeu resenhas de Everardo Rocha e William Corbo (2021) e de John Dawsey (2021).
3. Meu obrigada, respectivamente, a Susana Durão e a John Dawsey pelos estimulantes convites.
4. De modo a facilitar a leitura, no que se segue refiro-me a esse livro pelo título traduzido ao português, *Cisma e Continuidade numa Sociedade Africana*, ou mais simplesmente *Cisma e Continuidade*.
5. Seguindo a regra gramatical portuguesa relativa aos gentílicos, pluralizo a palavra ndembus. Utilizo Ndembu com maiúscula quando o termo se refere a esse povo como uma coletividade que se percebe distinta dos demais.
6. Para esse último aspecto, ver Schechener (1987; 2001). Sobre a carreira e publicações de V. Turner, ver Manning (1990).

Metáforas: Ação Simbólica na Sociedade Humana. O ensaio "Dewey, Dilthey e Drama", publicado postumamente em Turner e Bruner (V. Turner 1986), foi traduzido pelo 13º número de *Cadernos de Campo*, de 2005. Em 2017, a editora da UFRJ publicou *Do ritual ao Teatro: a Seriedade Humana de Brincar*. *Schism and Continuity in an African Society*, de 1957 (V. Turner 1957/1996), não foi traduzido até o momento.

O afastamento de Victor Turner dos terrenos clássicos da antropologia foi muito valorizado no contexto da virada antropológica pós-moderna (Engelke 2004). Suas formulações iniciais, entretanto, mantêm incontestável fecundidade. Vale a pena revisitar a abordagem do ritual que emerge diretamente da experiência vivida por Victor Turner entre os Ndembu nos anos 1950. Mais tarde, dispersa e fragmentada nos muitos ensaios e artigos que vieram a compor sua obra, essa intensa pesquisa de campo articulada e narrada em *Cisma e Continuidade* deteria especial interesse.

O ESTUDO DOS RITUAIS

O estudo dos rituais e o interesse de Victor Turner pela força de ação e atração dos símbolos remete às formulações de Émile Durkheim elaboradas em *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (Durkheim 1912/1996): o ritual é apreendido como o centro ativo, dinâmico e criativo da vida social, atuando por meio da simbolização.[7] Entretanto, não se encontra na obra de Turner uma teoria sistemática do ritual. Algumas definições propostas por ele são muito restritivas e mesmo conservadoras[8] ou demasiado amplas e não fazem justiça a seu próprio pensamento, cheio de *insights* conceituais. O que Turner elabora de modo mais sistemático nos primeiros capítulos de *Floresta dos Símbolos* é uma teoria do símbolo ritual. Contudo, os variados aspectos de sua obra religam-se sempre, de algum modo, ao tema matriz do ritual, que funciona como um elemento propulsor de seus rumos intelectuais e existenciais (Grimes 1990).

Ritual atravessa a obra de Turner como uma espécie de eixo centrífugo em torno do qual giram conceitos fragmentários que iluminam a força da ação e atração dos símbolos e o lugar do sujeito na experiência dos

7. Veja-se em especial o capítulo VII do livro II de *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (Durkheim, 1912/1996). No viés da argumentação de Durkheim, não há dualidade entre a ordem social e sua representação simbólica: a ordem social é construída e apreendida pela consciência por meio do simbolismo das representações. Ou seja, o conceito de representação em Durkheim não é mimético.
8. Um exemplo marcante dessa incongruência teórica, que costuma confundir muito a leitura dos estudantes, emerge logo no início do mesmo capítulo em que Victor Turner elabora de modo brilhante e ousado sua teoria do símbolo ritual. Ritual é ali definido de modo empobrecedor como "o comportamento formal prescrito para ocasiões não devotadas à rotina tecnológica, tendo como referência a crença em seres ou poderes místicos" (V. Turner 2005, 49).

processos sociais. Em seu livro de estreia (V. Turner 1957/1996), destaca-se o conceito de drama social com suas conhecidas fases a expressarem e organizarem rupturas e/ou reorganizações nas relações sociais. Em meio à fase de regeneração, como veremos, a realização de rituais se fazia marcante. A natureza processual do desenrolar dos dramas em etapas bem definidas é, por sinal, homóloga à dos ritos de passagem conceituados por Van Gennep (1909/1969), cuja etapa liminar logo interessaria particularmente a Turner pela pujança da ação dos símbolos rituais em sua duração (V. Turner 2005). O mesmo impulso prosseguiria com a extensão e metamorfose da liminaridade para os ressonantes temas da *communitas* – aquele estado extraordinário da vida social em que hierarquias e distinções sociais características da estrutura social das diferentes comunidades são transcendidas pela experiência de laços humanos essenciais e genéricos da antiestrutura (V. Turner 2008, V. Turner e E. Turner 1978).[9] Nesse momento da carreira de Turner, destaca-se também o enfoque processual do ritual que organiza as análises de rituais de cura e aflição em que se expressam simbolicamente tensões e conflitos da vida social, bem como de ritos de passagem masculinos ou femininos (V. Turner 1962; 1968; 1986; 2008) e de romarias católicas (V. Turner e E. Turner 1978). Suas conceituações foram vistas como contribuições centrais à antropologia das religiões (De Boeck e Devisch 1994, Deflem 1991, Weber 1995).

Ao ritual associou-se também ao interesse pelas noções de performance e de experiência (Dawsey 2005a; 2013, St. John, 2008a; 2008b), articuladas e esboçadas em seus últimos e/ou póstumos trabalhos (V. Turner 1982; 1985; 1986; 1987c; 1987d). Tais elaborações realimentaram o diálogo entre a antropologia e as artes cênicas e narrativas, configurando a área interdisciplinar dos estudos de performances. Essa aproximação elaborada ao final de sua vida entre performance/drama ritual e performance/drama teatral retomou, de certo modo, a pletora conceitual do drama social, que marcou sua estreia no cenário da antropologia mundial.

Em razão de tantas interligações, é importante apreender as ideias de Victor Turner em movimento por entre seus textos, os quais se espraiam por diversos assuntos e muitos campos da antropologia: religião; narrativas e literatura; festas e rituais (no sentido etnográfico de ocasiões extraordinárias, em franco contraste com atividades cotidianas); poder e política; formas expressivas e performances; cura, saúde e corporalidade, entre outros. Historiadores, dramaturgos e estudiosos das artes e das performances interessaram-se pela obra de Turner, aproveitando-a e elaborando-a de modos próprios.

9. Os conceitos de liminaridade e de *communitas* ainda se desdobrariam naquele de liminóide, distinto do liminar. A esse respeito, ver Dawsey (2021).

A amplitude do impacto de sua obra parece derivar do fato de que, mesmo desenvolvido de modo fragmentário, ou talvez justamente por isso, o tema do ritual traz aquilo que a distingue de modo notável: a compassiva empatia que transborda em seu estilo narrativo e resulta da apreensão do sentido da vivência experimentada pelos sujeitos da ação social. Desde seu livro inaugural, Turner apreende como ninguém a experiência socialmente compartilhada como vivência subjetivada e, com isso, faz emergir o lugar da afetividade na vida social, pelo qual a antropologia atual tanto se interessa. Essa afetividade é entendida como a vida emocional em sentido amplo, aquela dimensão do vivido situada para além da expressão social das emoções e sentimentos, que está aquém ou além da linguagem verbal mais consciente (Green 1973).[10]

As análises dos símbolos em ação ritual propostas por Turner abrem espaço para as dimensões latentes ou inconscientes da experiência social tal como experimentadas pelos sujeitos e também para o indizível, ou seja, aquilo para o que sempre faltam palavras para expressar. Talvez por isso, além de seu grande interesse pela psicanálise de Freud, Jung e Bettelheim, ele tenha se convertido ao catolicismo no final dos anos 1960 e algumas de suas formulações mais tardias revistam-se de um certo misticismo. Talvez por isso ele tenha se entregado tão apaixonadamente à aproximação entre dramas e rituais sociais e dramas e performances teatrais. Sua antropologia buscou, de certo modo, contemplar o indizível e estender os limites do dizível.

CONTEXTO E FORMAÇÃO INTELECTUAIS

A noção de experiência, particularmente relevante na obra de Turner, tem raízes na tradição antropológica consagrada por Bronislaw Malinowski. *Argonautas do Pacífico Ocidental* (Malinowski 1922/1976), como sabemos, associou de modo inextricável a narrativa etnográfica à vivência de uma experiência de imersão no "campo", por conta da ênfase dada ao compartilhamento pelo pesquisador do fluxo da vida social tal como vivida cotidianamente pelos nativos. Subjaz a esse paradigma a ideia de Dilthey (2010) – a cujo estudo Turner se dedicaria no final de sua vida (V. Turner 1986) – de que a vida só pode ser apreendida de dentro da própria vida.

Na chamada antropologia social britânica, contexto de formação de Turner entre os anos 1940-1950, a noção de experiência ressoava fortemente nos trabalhos de Evans-Pritchard (1956; 2005; 2014) sobre os Nuer e os Azande,

10. Esse aspecto do trabalho de Turner foi decisivo para a apreensão da produção ritual da rivalidade no Bumbá de Parintins, Amazonas (Cavalcanti 2018; 2022). A visão do ritual como processo orgânico desdobrado no tempo, por sua vez, organizou a etnografia do carnaval em Cavalcanti (2006).

nos de Meyer Fortes (1945; 1949; 1987; 2014) sobre os Tallensi, no de Godfrey Lienhardt (1961) sobre os Dinka (que se chama justamente *Divinity and Experience*), nos de Max Gluckman (1961; 1963; 1974), Audrey Richards (1956/1982), Monica Wilson (1954/2014; 1957) – a quem, por sinal, Turner dedica *Floresta de Símbolos* – e Hilda Kuper (1944/2014), entre outros.[11] Em meio à dinâmica das relações sociais enfocadas, os rituais, com sua fisicalidade e materialidade simbólica, imiscuíam-se nas experiências de campo dos pesquisadores e se impunham como que por si.

Já na obra de estreia de Victor Turner (1957/1996), dois elementos associados à noção de experiência tornam sua antropologia – com o lugar central nela ocupado pelo ritual – muito singular. O primeiro é a abertura para a presença etnográfica dos sujeitos da ação que transforma a experiência vivida coletivamente em vivência subjetivada: há no exame da ação social pessoas que analisam, conversam e refletem, interferindo no curso do desenrolar das interações sociais. Essa abordagem, embora não explicitada conceitualmente, emerge na narrativa etnográfica, e a ela parece subjazer a importante distinção feita por Wilhelm Dilthey entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*) (Dilthey 2010). Como veremos, a análise e a narrativa antropológica dos dramas vividos pelos ndembus em *Cisma e Continuidade* se enchem da vivacidade e densidade humanas de personagens que perduram em nossa memória como se fossem nossos conhecidos. O segundo é o *páthos* do estilo narrativo compassivo de Victor Turner que emerge nesse livro e comparece em outros textos. Sua leitura parece fazer da antropologia um lugar possível de vivência de uma espécie de *communitas* ao iluminar o sofrimento, a finitude, as impossibilidades e tensões da vida entre diferentes culturas e sociedades humanas.

OS NDEMBU E OS DRAMAS SOCIAIS

A pesquisa de campo entre os Ndembu foi realizada por Victor Turner, sempre com a ativa participação de sua esposa Edith Turner (1987), entre 1950 e 1954, sob os auspícios do Instituto Rhodes-Livingstone e sob a orientação de Max Gluckman, na antiga Rodésia do Norte, atual Zâmbia.[12] Os Lunda-Ndembu teriam vindo do Congo, após a dissolução do reinado do grande chefe congolês Mwantiyanvwa, cerca de 200 anos antes, ou seja, em meados do século XVIII. Em seu movimento migratório, eles parecem ter perdido qualquer autoridade central e organização militar,

11. No caminho de minhas pesquisas sobre Victor Turner, dei-me conta da carência de textos clássicos sobre o estudo dos rituais disponíveis para os alunos de graduação e organizei a coletânea *Ritual e Performance: 4 Estudos Clássicos* (Cavalcanti, 2014), em que traduzi textos de Evans-Pritchard, Meyer Fortes, Hilda Kuper e Monica Wilson. Para a recontextualização das pesquisas então realizadas no continente africano, ver Schumaker (2001).
12. A pesquisa ocorreu entre dezembro de 1950 e fevereiro de 1952 e entre maio de 1953 e junho de 1954.

fragmentando-se em pequenos e virtualmente independentes reinados. Quando o casal Turner se estabeleceu no distrito de Mwinilunga (considerado o mais tradicional), logo constatou a ausência na prática de qualquer poder político central organizado. O distrito tinha então 18 mil habitantes, e Edith e Victor basearam suas pesquisas na aldeia Mukanza, nome ficcional atribuído pelo autor à aldeia Kajima. Eles encontraram os Ndembu organizados em aldeias que abrigavam em média 12 cabanas, espalhadas por cerca de 11 mil km² de uma floresta cortada por riachos e rios que correm para o grande rio Zambezi. Eram caçadores e cultivadores da cassava e do milho (para comida e cerveja) em plantações localizadas nas margens dos riachos.[13]

A simplicidade e a monotonia da vida econômica e doméstica contrastavam com a complexidade do simbolismo de uma intensa vida ritual, na qual se forjava, como argumenta Turner, o sentido de unidade entre os Ndembu. Tal unidade, segundo o autor, não seria política, mas moral, instaurada por meio dos símbolos acionados nos muitos rituais que pontuavam a vida social. Essa intensa presença dos rituais na vida ndembu é situada por Turner dentro da dinâmica social encontrada em suas aldeias, governada pela tensão latente entre os valores compartilhados e explicitados pelos aldeãos e a prática social observada pelo pesquisador. Sempre latente e por vezes manifesta na conduta do dia a dia dos aldeãos, essa tensão será apreendida como derivada dos princípios estruturais conflitantes que organizam a vida social ndembu. O conceito de drama social que fulgura no livro emerge dessa tensão observada na experiência direta de convívio e apreendida teoricamente por meio do conceito de estrutura social (Radcliffe-Brown 2013).

Turner conta que o ideal de uma aldeia ndembu era perdurar no tempo. Para tanto, era preciso garantir a transmissão da chefia entre os adultos sêniores das diferentes gerações ativas de forma consensual, tarefa particularmente difícil, pois a vacância da chefia ocasionada pela morte de um chefe significava a emergência de conflito potencial entre os sêniores que ambicionavam tal posição. Até aí tudo parece não diferir muito de outros contextos sociais. Porém, por razões estruturais particulares, esse

13. Entre os anos 1980 e 1990, James Pritchet (2001) pesquisou a mesma região, valorizando comparativamente os dados então obtidos por Turner. Ele enfocou a questão da mudança social numa região afetada, de modo central ou periférico, pelas guerras que precederam as independências das antigas colônias e os inúmeros conflitos e problemas que se sucederam e transformaram fundamentalmente a natureza dos relacionamentos das sociedades africanas no mundo. Diante da notável constatação de que os Lunda-Ndembu falavam de si como um povo que havia sabido manter suas tradições, sua pesquisa revela os processos de memória e o manejo de escolhas que articularam as transformações à construção de continuidades culturais. "Os Lunda demonstraram uma notável capacidade de experimentar e modificar todos os seus sistemas em resposta tanto a pressões externas como a suas aspirações internas" (Pritchet 2001, 35, tradução livre).

conflito era vivido pelos ndembu de modo agudo e irremediável, o que dificultava a realização do ideal de longa duração de uma aldeia.

Em 64 aldeias levantadas na mostra quantitativa empreendida por Turner, apenas uma perdurava havia 12 gerações. A média de duração de uma aldeia seria de seis gerações e, nos anos 1950, a aldeia Mukanza estaria íntegra havia nove gerações.

As razões do conflito entre valor ideal e realidade social que envolvia todos os ndembus foram identificadas por Turner na combinação da regra da matrilinearidade com a regra de casamento virilocal. A base residencial das aldeias se organizava a partir do princípio da matrilinearidade, ou seja, os direitos de herança eram transmitidos à nova geração pelos ascendentes femininos da linhagem.[14] No entanto, a regra virilocal de casamento fazia com que as mulheres, ao se casarem, fossem morar na aldeia da matrilinhagem do marido. Disso resultava que parentes masculinos matrilinearmente relacionados, para ficarem juntos e assegurarem a coesão da vida aldeã, precisavam importar mulheres e exportar irmãs. Deslocando-se para a aldeia da matrilinhagem do marido, e nela criando seus filhos, as mulheres com sua prole eram, entretanto, permanentemente alvo do desejo de seus irmãos de retorno à aldeia em que haviam nascido e crescido. Com isso criavam-se grupos de apoio a um de seus irmãos, sênior da matrilinhagem da aldeia que tivesse aspirações à chefia. Por essa razão, o grupo de *siblings* uterinos foi visto por Turner como a unidade social primeira a ameaçar uma aldeia de rompimento. Não é à toa que Turner nos diz que a taxa de divórcio era alta entre os ndembus e que era intensa a circulação individual entre aldeias, embasada não só por laços de parentesco como pelos laços pessoais criados nas redes traçadas pelas constantes atividades rituais.

Essa tendência latente ao conflito que potencialmente levaria à ruptura da aliança entre linhagens e ao fracionamento de uma aldeia seria contrabalançada pelos seguintes mecanismos: se o casamento virilocal durasse, o que era o caso da aldeia Mukanza, os filhos criados na aldeia do pai fundiam-se com os parentes da mãe e do pai em uma geração genealógica que atravessava a família matricêntrica, unindo primos cruzados e primos paralelos. A ligação era, então, assegurada pelos casamentos entre primos cruzados ou pelos casamentos entre gerações alternadas. A situação da aldeia Mukanza era típica dessa busca de equilíbrio, pois seu chefe Mukanza Kabinda, da matrilinhagem Nyachintang'a, dominante na aldeia, teria como principal esposa Nyamukola, duas gerações abaixo e membro da matrilinhagem Malabu. O casamento selava, assim, de modo

14. Turner observa que a amnésia estrutural começaria tipicamente acima dos ancestrais significativos para os vivos da matrilinhagem da aldeia.

emblemático, a aliança entre as duas matrilinhagens que conformavam a unidade da aldeia.

Tudo isso, entretanto, era posto constantemente em cheque. Esse conflito entre os valores que orientavam o ideal de duração das aldeias e a realidade de seu fracionamento, bem mais frequente do que o almejado, fazia emergir o fecundo conceito de drama social. Instaurava, também, a natureza dramática que organiza a própria narrativa de *Cisma e Continuidade*. De forma latente ou manifesta, a pergunta sobre até quando e como a aldeia Mukanza fracionará é mantida por Turner em suspense ao longo do livro. Em um de seus momentos-chave, ele comenta:

> Em certas ocasiões durante o meu trabalho de campo, tomei conhecimento de forte distúrbio na vida social do grupo particular que eu estava estudando na época. Todo o grupo podia estar radicalmente dividido em duas facções conflitantes; as partes em disputa podiam abarcar alguns, mas não todos seus membros; ou as disputas podiam ser meramente de cunho interpessoal. Em suma, o distúrbio possuía um grau variável de inclusão. Depois de algum tempo eu comecei a perceber um padrão nessas erupções de conflito: Eu observei fases em seu desenvolvimento que pareciam suceder-se umas às outras em uma sequência mais ou menos regular. Essas irrupções, que eu chamo de 'dramas sociais', tem 'forma processual'. Eu dividi provisoriamente o processo social que constitui o drama social em quatro fases principais: [...]. (V. Turner 1957/1996, 91)

Tais fases são: (1) quebra; (2) crise; (3) ação regenerativa; e (4) reintegração ou reconhecimento do cisma. Com base nessa percepção, Turner formula a natureza dramatúrgica do processo social em curso, tomando por referência a tragédia clássica:

> A situação em uma aldeia ndembu pode ser vista como muito próxima daquela encontrada no drama grego no qual o espectador testemunha o caráter inexorável do indivíduo humano diante do Destino: mas nesse caso o destino são as necessidades do processo social. (V. Turner 1957/1996, 94)

A EMERGÊNCIA DO RITUAL EM MEIO AO DRAMA SOCIAL

Clifford Geertz (1997) indicou como a analogia entre a vida social e o drama/teatro estava desde muito disponível nas ciências sociais, tanto na teoria ritual do drama nos estudos clássicos (Harrison 1908) quanto

na ideia da vida como um teatro com o desempenho relativamente consciente de papéis por atores sociais, tal como densamente elaborada por Erving Goffman (1985). No entanto, Geertz (1997) destaca que, com Victor Turner, a ideia de drama surgiu como uma metáfora conceitual aplicada de modo extensivo e sistemático, não incidental, de forma genuinamente dramatúrgica: trata-se de fazer e não de fingir, trata-se da possibilidade de transformação da experiência em novas direções.

Cinco dos dramas narrados por Turner interligam-se e neles emerge o notável personagem Sandombu, um dos adultos sêniores integrantes da linhagem Nyachintang'a, a mesma do chefe Mukanza Kabinda. Desde o primeiro drama narrado, o personagem parece aspirar à chefia, acusando ou sendo acusado de feitiçaria e afastando-se e reaproximando-se da vida aldeã. Destaco aqui o drama social V (157-168), narrado e analisado no capítulo V – em que o adulto sênior Sandombu acusa de feitiçaria sua sogra Nyamukola (integrante da linhagem Malabu), esposa do chefe Mukanza Kabinda (da linhagem Nyachintang'a). Vale observar que a fase de regeneração desse drama, em que se enfoca o ritual Chihamba, é abordada em detalhes por Victor Turner (1957/1996) no capítulo X de seu livro. Ora tal ritual, organizado pelo próprio Sandombu, teve como principal paciente/adepta sua sogra, Nyamukola.

Antes de abordarmos Chihamba, vale destacar a riqueza conceitual do drama social. Max Gluckman (1957/1996; 1990) acolheu a tese de Turner elogiosamente e saudou com veemência a natureza processual do drama e o valor da ideia de que o vínculo social se dava não apesar do conflito, mas através dos conflitos. Outras dimensões conceituais, entretanto, merecem ser destacadas e configuram o conceito de drama social como uma verdadeira pletora dos novos caminhos analíticos abertos por Turner em seu percurso antropológico.

Destaco quatro outras dimensões. A primeira é a tensão entre conflito latente *versus* sua expressão manifesta por meio de sentimentos que, experimentados individualmente, vão sendo elaborados coletivamente ao longo da sequência das fases dramáticas. A segunda é a expansão e a natureza pública e progressiva da crise relacional que faz eclodir o drama. Esse processo faz emergir gradualmente a natureza reflexiva da conduta dos principais atores, indicando a subjetivação dos valores ndembu propiciada pela explicitação e elaboração verbalizada das tensões em curso. A terceira dimensão a ser enfatizada é a natureza narrativa do drama: a sequência de ações é sempre narrada direta ou indiretamente pelo pesquisador em uma estratégia propriamente dramatúrgica. Os dramas não são, afinal, a apreensão direta de uma realidade, mas transposições narrativas de natureza ficcional – tal como Susan Langer (1953/2003) apreendeu a *poesis* do drama. Trata-se de um processo social observado, relatado em

suas diferentes versões segundo os pontos de vista dos principais atores sociais participantes, tornados personagens. Tudo é então analisado pelo pesquisador, que ordena a sequência das ações finalmente ordenadas dramaturgicamente na narrativa autoral. Essa estratégia autoral fica particularmente nítida quando nós, leitores, nos surpreendemos ao saber, graças ao prefácio de Turner à edição de 1968 de *Cisma e Continuidade*, que a fissão tão esperada da aldeia Mukanza não veio a ocorrer. O autor conta então que, ao contrário do que havia suposto durante a escrita de seu livro, Mukanza Kabinda foi chefe longevo e seu casamento com Nyamukola foi duradouro. Ele morreu em 1967 e foi sucedido sem maiores conflitos por Kasonda, sênior da sublinhagem Nyaghintan'ga e sobrinho materno de Mukanza. Uma quarta dimensão, que conduz ao desfecho do argumento central deste texto, é o lugar estratégico da simbolização/ação ritual na fase de regeneração do drama, abordada com a análise do ritual Chihamba no capítulo X, intitulado "A Função Politicamente Integrativa do Ritual". Nesse capítulo crítico encontra-se o exame dos símbolos em ação ritual, dispondo de ambivalência e dimensões inconscientes, bem como o grande interesse do autor pela corporalidade e pela dimensão de revelação, *communitas* e performance presente no ritual.

CHIHAMBA E KAVULA

Os ritos de aflição são ritos de cura destinados a reequilibrar a saúde física e mental dos pacientes/adeptos, pois, como na psicanálise, entre os Ndembu todos os pacientes são potenciais curadores. Trata-se de transformar a perturbação em poder curativo. A participação no rito, em vista da almejada cura, torna o paciente necessariamente um adepto apto a tornar-se gradualmente um conhecedor dos segredos do ritual. Tudo se passa dentro da visão de mundo dos ndembus, que associa infortúnios, doenças e aflições à ação de espíritos de ancestrais mortos.

Turner considerou tais rituais decisivos para compreender o sentimento de pertencimento dos ndembus a um só povo, distinto dos demais vizinhos com os quais não deixavam de travar inúmeros contatos. Numa formulação sintética, ele afirma: "A unidade primordial dos ndembus se expressa na composição das assembleias rituais" (V. Turner 1957/1996, 290). Como assinalaria Gluckman em seu elogioso prefácio datado de 1956, trata-se da constituição de uma "comunidade de sofrimento" (M. Gluckman 1957/1996, XIX).

O princípio dos ritos de cura é "trazer o ancestral ofendido de volta à memória" (V. Turner 1957/1996, 295). Chihamba, o principal rito de aflição dos ndembus, era considerado "muito pesado"; "um espírito que se manifesta no Chihamba pode matar a pessoa afligida"; "uma espécie de

compêndio de todos os infortúnios que podem acontecer a alguém" (V. Turner 1957/1996, 303 e 304).

O casal Turner assistiu a 31 performances de 15 tipos de ritos de aflição, e o autor detalha o Chihamba que presenciou em seu segundo período de permanência entre os ndembus, em 1953 e 1954. Esse processo ritual abarcava várias fases e tinha como principal promotor Sandombu e como principal doente Nyamukola, a esposa de Mukanza Kabinda, acusada no drama V de feitiçaria por seu genro, Sandombu, e adoecida diante da pressão que sofrera. Nesse ritual, Turner registrou a presença de 71 adeptos/candidatos oriundos de 20 aldeias diferentes, pertencentes, por sua vez, a sete regiões diferentes. O número de espectadores nas fases públicas teria chegado a 400 pessoas em uma das noites.

A hierarquia do ritual distinguia os adeptos seniores que conduziam a sequência das etapas a seu devido termo e os pacientes-iniciantes a serem curados. A almejada cura era posta em curso por meio da rememoração e nominação do espírito ancestral que afligia cada paciente.[15] Não foram os mecanismos divinatórios que chamaram a atenção de Turner nesse capítulo X, mas sim o estranho personagem-artefato Kavula, um espírito de existência independente. Seu nome deriva de um termo antigo usado para designar tanto o relâmpago destruidor como a chuva fertilizadora da mandioca e de outros grãos cultivados. Ele articula os temas da destruição e da morte àqueles da renovação e da cura, transitando entre um e outro domínio semântico.

Na etapa regenerativa do Chihamba, encenado por um dos adeptos seniores disfarçados, Kavula atuava como um palhaço. Com voz gutural, ele escarnecia e falava indecências para os candidatos/pacientes na casa do principal paciente/parente tratado no ritual. Falava impropérios e, por meio de estranhas perguntas, atribuía a cada um dos pacientes/iniciantes um nome-ritual exclusivo. Na noite seguinte, Kavula, agora tratado como o ancestral originário dos Ndembu (Mwantiyanvwa), humilhava os neófitos, que rastejavam diante dele em louvor. Em seguida, porém, cada um dos neófitos, instruído por um dos adeptos seniores, ao alcançar Kavula – então uma imagem branca em um altar coberto de folhas – devia levantar-se e "matar Kavula", i.e., bater em sua cabeça com um chocalho especial e exclusivo. A "morte" de Kavula removia finalmente a doença e, ao instaurar a saúde e a fertilidade (V. Turner 1957/1996, 304), correspondia à aquisição da capacidade de cura pelo paciente/adepto.

15. *Revelation and Divination* (V. Turner 1975) aborda esse tema. O livro é, por sinal, dedicado a Muchona, o curandeiro enfocado no belo capítulo VI de *Floresta de Símbolos* (V. Turner 1967/2005), "Muchona, a Vespa: Intérprete da Religião".

Ao condensar em si a autoridade ancestral a um só tempo benevolente e opressiva, Kavula emerge na exegese de Victor Turner (1967/2005) trazendo, de modo latente, os principais eixos da teoria do símbolo em ação ritual elaborada no primeiro capítulo de *Floresta de Símbolos*: dinâmica e eficácia, multivocalidade, condensação e a diferenciação entre expressão manifesta e conteúdo latente, associada à apreensão da ambivalência afetiva.

O exame do ritual Chihamba foi retomado por Turner em dois textos escritos em 1962 e 1961 – respectivamente, "Chihamba, the White Spirit" e "Some Notes on the Symbolism of Chihamba", publicados mais tarde em *Revelation and Divination* (V. Turner 1975). Quando reunimos essas diversas aparições do Chihamba na obra de Turner, revelam-se a natureza multivocal e o papel de condensação teórica contido em seus detalhamentos etnográficos. Na introdução desse livro, Turner narra como a "majestade da simbologia freudiana do inconsciente" havia emergido para ele como um paradigma central quando lera, *A Interpretação dos Sonhos* (Freud 1900/1997), durante o campo entre os ndembu. Além disso, Chihamba – ritual de aflição promovido na fase regenerativa de um drama social – associa-se ao sentido de totalidade dos ndembus, entendido agora não mais em sua dimensão sociológica. Tendo por foco o sofrimento e a doença experienciados e tratados coletivamente, Chihamba promove o estado antiestrutural de *communitas* entre os ndembus. Ao mesmo tempo, tendo por foco almejado a cura individual, Chihamba emerge também, especialmente por meio do personagem-símbolo Kavula, como expressão da possibilidade da conexão direta e una dos sujeitos com o fluxo da experiência ritual. Desse enfoque, podemos desdobrar tanto o interesse metafísico e religioso de Victor Turner quanto seu grande interesse pela *performance*, vista como a culminância de um processo vivido. Kavula! Victor Turner, inquieto ancestral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 2006. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3a ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 2014. Introdução. In *Ritual e performance: 4 estudos clássicos*, ed. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, 9-19 Rio de Janeiro: 7Letras.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 2018. O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no bumbá de Parintins, Amazonas. *Mana: estudos de antropologia social*. vol. 24, no1: 9-38.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 2020. *Drama, ritual e performance: a antropologia de Victor Turner*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 2022. *Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins, Amazonas*. Manaus: UEA Autografia.

DaMatta, Roberto. 1973. *Ensaios de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes.

DaMatta, Roberto. 1979. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar.

DaMatta, Roberto. 2000. Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. *Mana: estudos de antropologia social*, vol. 6, no. 1): 7-29.

Dawsey, John. 2005a. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, vol. 13, no. 13: 163-176.

Dawsey, John. 2005b. O teatro dos boias-frias: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, vol. 11, no. 24: 15-34.

Dawsey, John. 2013. Tonatzin: Victor Turner, Walter Benjamin e antropologia da experiência. *Sociologia & Antropologia*, vol. 3, no. 6: 379-410.

Dawsey, John. 2021. Victor Witter Turner, Kavula! *Sociologia & Antropologia*, vol. 11, no. 3: 1107-1011.

De Boeck, Filip and Rene Devisch. 1994. Ndembu, Lunda and Yaka divination compared: from representation and social engeneering to embodiment and worldmaking. *Journal des Réligions Africaines*, vol. 24, no. 2: 1-23.

Deflem, Mathieu. 1991. Ritual, anti-structure, and religion: a discussion of Victor Turner's processual symbolic analysis. *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 30, no. 1: 1-25.

Dilthey, Wilhelm. 2010. *Filosofia e educação*. São Paulo: Edusp.

Durkheim, Émile. 1912/1996. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes.

Engelke, Mathew. 2004. The endless conversation: fieldwork, writing, and the marriage of Victor Turner and Edith Turner. In *Significant others: interpersonal and professional commitments in anthropology*, ed. Richard Handler, 6-49. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.

Evans-Pritchard, Edward Evan. 1956. *Nuer religion*. Oxford: Oxford University Press.

Evans-Pritchard, Edward Evan. 2005. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Evans-Pritchard, Edward Evan. 2014. A dança. In *Ritual e performance: 4 estudos clássicos*, ed. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, 21-38. Rio de Janeiro: 7Letras.

Fortes, Meyer. 1945. *The dynamics of clanship among the Tallensi*. Oxford: Oxford University Press.

Fortes, Meyer. 1949. *The web of clanship among the Tallensi*. Oxford: Oxford University Press.

Fortes, Meyer. 1987. *Religion, morality and the person: essays on Tallensi religion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fortes, Meyer. 2014. Festivais, rituais e coesão social no interior da Costa do Ouro. In *Ritual e performance: 4 estudos clássicos*, ed. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, 39-58. Rio de Janeiro: 7Letras.

Freud, Sigmund. 1900/1997. *The interpretation of dreams*. New York: Avon Books.

Geertz, Clifford. 1997. *O saber local*. Petrópolis: Vozes.

Gluckman, Max. Prefácio. 1957/1996. In *Schism and continuity in an African society*, ed. Victor Witter Turner, XV-XX. Manchester: Manchester University Press.

Gluckman, Max. 1961. Les rites de passage. In *Essays on the ritual of social relations*, ed. Max Gluckman, 1-52. Manchester: Manchester University Press.

Gluckman, Max. 1963. *Order and rebellion in tribal Africa*. London: Cohen & West.

Gluckman, Max. 1974. Ritos de rebelião. *Cadernos de Antropologia*, no. 4.

Gluckman, Max. 1990. O material etnográfico na antropologia social inglesa. In *Desvendando máscaras sociais*, org. Alba Zaluar, 64-76. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Goffman, Erving. 1985. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.

Green, André. 1973. *Le discours vivant*. Paris: Presses Universitaires de France.

Grimes, Ronald L. 1990. Victor Turner's definition, theory and sense of ritual. In *Victor Turner and the construction of cultural criticism: between literature and anthropology*, ed. Kathleen Ashley, 141-146. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Harrison, Jane Ellen. 1908. *Prolegomena to the study of Greek religion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kuper, Hilda. 1944/2014. Um ritual de realeza entre os Suazi. In *Ritual e performance: 4 estudos clássicos*, ed. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, 59-102. Rio de Janeiro: 7Letras.

Langer, Susanne. 1953/2003. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva.

Leopoldi, José Sávio. 1978. Escola de samba, ritual e sociedade. Petrópolis: Vozes.

Lienhardt, Godfrey. 1961. *Divinity and experience: the religion of the Dinka*. Oxford: Oxford University Press.

Maggie, Yvonne. 1975. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar.

Malinowski, Bronislaw. 1922/1976. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural.

Manning, Frank E. 1990. Victor Turner's career and publication. In *Victor Turner and the construction of cultural criticism: between literature and anthropology*, ed. Kathleen Ashley, 170-177. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Melville, Herman. 1992. *Moby-Dick or the whale*. New York: Penguin Books.

Pritchett, James A. 2001. *The Lunda-Ndembu: style, change and social transformation in South Central Africa*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. 2013. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Petrópolis: Vozes.

Richards, Audrey. 1956/1982. *Chisungu: a girl's initiation ceremony among the Bemba of Zambia*. Londres: Routledge.

Rocha, Everardo e William Corbo. 2021. Resenha de *Drama, ritual e performance: a antropologia de Victor Turner*, de Maria Laura Cavalcanti. *Mana*, vol. 27, no. 3.

Schechener, Richard. 1987. Preface: Victor Turner's last adventure. In *The anthropology of performance*, ed. Victor Turner, 7-20. Nova York: PAJ.

Schechener, Richard. 2001. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de Campo*, vol. 20, no. 20: 213-236.

Schumaker, Lyn. 2001. *Africanizing anthropology*. Durham: Duke University Press.

Silva, Rubens Alves. 2005. Entre 'artes' e 'ciências': as noções de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, vol. 11, no. 24: 35-65.

Steil, Carlos. 1996. *O sertão das romarias: um estudo antropológico do santuário de Bom Jesus da Lapa, Bahia*. Petrópolis: Vozes.

St. John, Graham. 2008a. Introduction. In *Victor Turner and contemporary cultural performance*, ed. Graham St. John, 1-37. New York: Bergham Books.

St. John, Graham. 2008b. *Victor Turner and contemporary cultural performance*. New York: Bergham Books.

Turner, Edith. 1987. *The spirit and the drum: a memoir of Africa*. Tucson, AZ: Arizona University Press.

Turner, Victor W. 1957/1996. *Schism and continuity in an African society*. Manchester: Manchester University Press.

Turner, Victor W. 1962. Three symbols of passage in Ndembu circumcision ritual: an interpretation. In *Essays on the ritual of social relations*, org. Daryll Forde, Meyer Fortes, Max Gluckman, Victor W. Turner, 124-173. Manchester: Manchester University Press.

Turner, Victor W. 1967/2005. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF.

Turner, Victor W. 1968. *The drums of affliction: a study of religious processes among the Ndembu of Zambia*. Oxford: Oxford University Press.

Turner, Victor W. 1969/1974. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.

Turner, Victor W. 1975. *Revelation and divination in Ndembu ritual*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Turner, Victor W. and Edith Turner. 1978. *Image and pilgrimage in christian culture*. New York: Columbia University Press.

Turner, Victor W. 1982. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ.

Turner, Victor W. 1985. *On the edge of the bush: the anthropology of experience*. Tucson, AZ: Arizona University Press.

Turner, Victor W. 1986. Dewey, Dilthey and Drama: an essay in the anthropology of experience. In *The anthropology of experience*, ed. Victor W. Turner and Edward M. Bruner, 33-44. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Turner, Victor W. 1987a. Carnival in Rio: dyonysian drama in an industrializing society. In *The anthropology of performance*, ed. Victor W. Turner, 123-138. New York: PAJ.

Turner, Victor W. 1987b. Social dramas in Brazilian umbanda: the dialetics of meaning. In *The anthropology of performance*, ed. Victor W. Turner, 33-71. New York: PAJ.

Turner, Victor W. 1987c. *The anthropology of performance*. New York: PAJ.

Turner, Victor W. 1987d. The anthropology of performance. In *The anthropology of performance*, ed. Victor W. Turner, 72-98. New York: PAJ.

Turner, Victor W. 2005. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência. Trad. Herbert Rodrigues. *Cadernos de Campo*, vol. 13, no. 13: 177-185.

Turner, Victor W. 2008. *Drama, campos e metáforas*. Niterói: EdUFF.

Turner, Victor. 2017. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana do brincar*. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

Van Gennep, Arnold. 1909/1969. *The rites of passage*. Chicago, IL: Chicago University Press.

Vogel, Arno, Marco Antonio Mello e José Felipe Barros. 1998. *Galinha d'Angola: iniciação e identidade na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas.

Weber, Donald. 1995. From limen to border: a meditation on the legacy of Victor Turner. *American Quarterly*, vol. 47, no. 3: 525-536.

Wilson, Monica. 1954/2014. Ritual e simbolismo entre os Nyakyusa. In *Ritual e performance: 4 estudos clássicos*, ed. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, 103-122. Rio de Janeiro: 7Letras,

Wilson, Monica. 1957. *Rituals of kinship among the Nyakusa*. Oxford: Oxford University Press.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti é Mestre e Doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e professora titular na UFRJ, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA). Coordena o Núcleo de Estudos Ritual e Sociabilidades Urbanas (Risu) no PPGSA/UFRJ. E-mail: cavalcanti.laura@gmail.com / www.marialauracavalcanti.com.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 19/09/2022
Reapresentado em: 25/10/2022
Aprovado em: 11/11/2022

ARTE E POLÍTICA: O ARTIVISMO COMO LINGUAGEM E AÇÃO TRANSFORMADORA DO MUNDO?[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.202989

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

PAULO RAPOSO
ORCID
http://orcid.org/0000-0003-0857-9785
Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, LX, Portugal, 1649-026 – geral@iscte.pt

1. Este texto foi construído, entre outras fontes, a partir dos diálogos vertidos na mesa de conversa *Arte e política: o artivismo como linguagem e ação transformadora do mundo*, para os 20 anos do NaPedra – Sismologia da Performance, que ocorreu de 22 de Novembro a 10 de Dezembro de 2021. A Mesa decorreu no dia 30 de Novembro de 2021, com a coordenação de Paulo Raposo, professor do Instituto Universitário de Lisboa e investigador do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), e Vi Grunvald, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS e presidenta do Prêmio Pierre Verger (2022-2023), e contou com as falas de Luana Raiter (Doutora em Artes Cênicas pela UDESC, diretora e atriz do grupo de performance ativista de rua – ERRO Grupo de Florianópolis), Julianna Rosa de Souza (Criadora do site da Rede Quilombo, mulher negra, bissexual, periférica, nascida em Florianópolis, doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), integrante do Núcleo de Estudos Negros de Santa Catarina e pesquisadora no Observatório de Mulheres Negras na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)), Gustavo Bonfiglioli (Mestrando em Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), comunicador e consultor, artivista não-binário do coletivo Revolta da Lâmpada de São Paulo), Celia Asturizaga Chura (advogada e artista independente boliviana, mulher indígena e defensora dos direitos dos povos originários) e teve a moderação de Carolina de Camargo Abreu (antropóloga, videasta da Universidade de São Paulo (USP) e integrante do NaPedra). Agradeço a todes os instigantes contributos que forneceram para este debate e que procuro ampliar neste artigo. Este artigo foi financiado pela FCT, no âmbito do plano estratégico do CRIA (UID/04038/2020).

RESUMO

Num presente descrito como de crise e incerteza, diferentes pessoas e grupos se questionam e buscam respostas sobre como habitar um mundo que se desfaz nas mãos do extrativismo, do produtivismo, do progresso e da insatisfação consumista. Propõem-se horizontes alternativos a esta necropolítica global em que se estabeleçam novos encontros e formas de estar-com-outros. E, neste ínterim, a arte é assumida como um dispositivo concreto "para adiar o fim do mundo", para a vida e para outros mundos possíveis. Que ideia de futuro impulsiona projetos e performances artísticas, coletivas ou em solilóquios? Que novos significados nas práticas artísticas contemporâneas ligam pessoas e mundos, criam ecologias e ambientes para intervenções e formulam desejos na formação de novas comunidades políticas? Como a política, a arte é uma questão de vida ou de morte, mas talvez por argumentos opostos. Poderá a arte mudar o destino, enquanto estética da confrontação?

PALAVRAS-CHAVE
Arte; Política; Artivismo; Dissidências; Estética da confrontação.

ABSTRACT

In a present described as one of crisis and uncertainty, different people and groups question themselves and seek answers about how to inhabit a world that is crumbling at the hands of extractivism, productivism, progress and consumerist dissatisfaction. Alternative horizons are proposed to this global necropolitics, where new encounters and ways of being-with-others can be established. And, in the meantime, art(ivism) is assumed as a concrete device "to postpone the end of the world," for life and for other possible worlds. What idea of future stimulate artistic projects and performances, collective or in soliloquies? What new meanings in contemporary art practices connect people and worlds, create ecologies and environments for interventions, and formulate desires in the generation of new political communities? Like politics, art is a matter of life and death, but perhaps by opposing arguments. Can it change destiny as an aesthetic of confrontation?

KEYWORDS
Art; Politics; Artivism; Dissent; Aesthetics of confrontation.

DISCLAIMER

Não resisto a abrir este texto manifestando a minha entusiástica emoção em poder partilhar com outros e outras colegas um dossiê comemorativo dos 20 anos do NaPedra, tampouco a dizer que o NaPedra foi um dos primeiros espaços acadêmicos, artísticos e militantes – porque eu interpreto assim, naquela trilogia, a potência do NaPedra – que acolheu com interesse e parceria o meu trabalho de pesquisa e reflexão. Sinto também a necessidade de dizer que John Dawsey foi um dos colegas mais afetuosos e hospitaleiros, o mais atento e cuidadoso, mais estimulante e instigante que pude conhecer no meio acadêmico e que me permitiu conhecer tantos outros pesquisadores e pesquisadoras deste coletivo e desse imenso Brasil. Desde os meus primeiros momentos de troca e diálogo com a produção teórica e crítica da Abya Yala, o NaPedra e John foram e são seguramente parceiros privilegiados desta eterna roda de capoeira que é a antropologia da performance. Vivemos tempos difíceis e expectantes no Brasil no momento em que escrevo este texto, mas também de enorme esperança. Porque é daqui, e do Sul global em geral, que têm chegado os

mais esperançosos e atentos olhares e reflexões. É aqui que se conhece, faz muito tempo, como adiar o fim do mundo. Sempre se conheceu, aliás. Esse fim do mundo que o mundo "civilizado" e imperial cunhou pela mão invisível do capitalismo e sob o lema obscuro do progresso. E o NaPedra tem sabido ser justamente um lugar seguro de (re)existência/resistência e de criatividade para pensar e agir no mundo. Um lugar para outros mundos possíveis. Um lugar em que me sinto verdadeiramente em casa.

Axé NaPedra e muitas voltas ao Sol para noix!

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DA ARTE

> A arte deve tornar o mundo insuportável, mostrando a que ponto o mundo, na realidade, o é; e é ao mostrar como ele é insuportável que se pode dar aos outros a energia e a inspiração para o tornar mais suportável, mais belo (Louis e Loach 2022, 83).

Quero começar por evocar aqui duas vinhetas ligadas a polêmicos eventos artísticos, de relevância internacional e de geografias distintas. Histórias que talvez ajudem a clarificar como arte e política são encruzilhadas do mesmo devir. Uma delas provém do Trópico de Capricórnio, no Brasil, e outro do coração da "Velha Europa", na Alemanha. Refiro-me aos eventos *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, realizado em Porto Alegre, em 2017, e à mais recente edição da Documenta 2022, em Kassel.[2]

A exposição *Queermuseu* foi encerrada no domingo, 10 de setembro de 2017, no espaço Santander Cultural em Porto Alegre por iniciativa do patrocinador principal – um banco europeu com forte presença na América do Sul – depois de permanecer aberta durante cerca de um mês. A mostra, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, reunia 270 trabalhos de 85 artistas que abordavam, sobretudo, temáticas LGBT, questões de gênero e de diversidade sexual. As obras – que percorrem o período histórico de meados do século XX até os dias de hoje – pertenciam a artistas amplamente reconhecidos no mundo da arte brasileira e a outros menos conhecidos. Todavia, a exposição foi alvo de inusitadas manifestações nas redes sociais e na própria galeria por parte de movimentos religiosos fundamentalistas e

2. Agradeço à Laura Burocco, minha colega e amiga, investigadora do CRIA, que me deu a conhecer este caso com detalhe e que esteve presente no evento. Agradeço também a Scott Head, meu colega e amigo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) que, tendo colaborado comigo no seu período de pós-doutoramento em Lisboa (2021-2022), partilhou comigo várias conversas, debates e parcerias de escrita que neste texto encontram reverberação.

pelo partido Movimento Brasil Livre[3] (MBL), que praticava um ciberativismo de extrema-direita muito agressivo e que havia estado particularmente ativo no rescaldo das chamadas Jornadas ou Protestos de Junho[4]. Estas vozes da direita conservadora pediam agora o encerramento da exposição *Queermuseu* por razões que tangenciavam a argumentação de arte degenerada e de ideologicamente perigosa que, como afirmavam, as obras daquela exposição continham.[5]

Numa nota pública inicial publicada em página do Facebook, o banco promotor da exposição – Santander – justifica que as obras alvo de críticas eram "justamente para nos fazer refletir sobre os desafios que devemos enfrentar em relação a questões de gênero, diversidade, violência entre outros" (Souza e Zamperetti 2017, 260), mas, uns dias depois, a nota foi eliminada sob a enorme pressão nas redes sociais do poder político municipal e de protestos de grupos religiosos e ultraconservadores, a maioria dos quais se queixava de que algumas das obras promoviam blasfêmia contra símbolos religiosos e também apologia à zoofilia e pedofilia. A direção do Santander e da galeria decidiram encerrar a exposição emitindo uma nova nota, em que se lia:

Ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição *Queermuseu* desrespeitam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana (Santander Brasil 2017).

O banco Santander resolveu, então, encerrar a mostra que deveria ficar em cartaz até 8 de outubro. A nota publicada ainda está hoje acessível no

3. O MBL, situado à direita do espectro político, foi criado em novembro de 2014 e foi um dos principais responsáveis pela organização de protestos contra o governo da ex-presidenta Dilma Rousseff que ocorreram em diversas capitais do Brasil em 15 de março, 12 de abril, 16 de agosto e 13 de dezembro de 2015 e 13 de março de 2016, ao lado dos grupos Revoltados Online e Vem Pra Rua.

4. Sobre este tema muitos artigos e reflexões se foram somando, seja na mídia, seja na academia. Um dos livros mais instigantes sobre ele, e que muito me inspirou, é a obra coletiva, editada em 2013 pela Boitempo, *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, que com textos de diversos autores procura refletir sobre como os protestos de rua do Movimento Passe Livre (MPL) fizeram emergir "uma série de agendas mal resolvidas, contradições e paradoxos", como explica no prefácio Raquel Rolnik. Estes mesmos protestos acabam trazendo à superfície um outro movimento populista e nacionalista que, com manifestações de rua e agendas políticas nos bastidores das instituições do Estado e do Poder Judicial, daria forma ao processo de destituição da então presidenta Dilma Rousseff, à perseguição e posterior prisão do atual presidente Lula da Silva e à ascensão ao poder do político de extrema-direita conservadora Jair Bolsonaro. Neste processo de agitação social, o MBL de jovens universitários, empresários e ciberativistas ultraliberais teve um papel fundamental.

5. Conferir youtuber de filiação próxima do MBL, com 2,63 milhões de subscritores e com mais de 400 mil visualizações, argumenta sobre o que chama uma "agenda doutrinária de esquerda": https://www.youtube.com/watch?v=FiSNvXJYmP4. Mais detalhes sobre o posicionamento critico à exposição podem ser vistos em diversas noticiais da época na *Folha de S.Paulo*, *O Globo*, *El País Brasil* e nesta publicada pela *Veja*: https://veja.abril.com.br/coluna/rio-grande-do-sul/nao-vejo-censura-diz-coordenadora-do-mbl-sobre-fim-de-mostra/.

perfil de Facebook da instituição bancária.[6] Curiosamente a exposição foi deslocada alguns meses depois para o Rio de Janeiro por iniciativa do Museu de Arte do Rio (MAR). Todavia, o prefeito local, o ultraconservador evangélico Marcelo Crivella, interpôs uma ação para suspender a mostra, conseguindo-a por algum tempo, mas, após uma ação de recurso na Justiça e maior campanha de financiamento coletivo no Brasil, que reuniu cerca de 1 milhão de reais, a exposição finalmente abriu no Parque Laje, em 18 de agosto de 2018, com acesso gratuito e organização da Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro e da Escola de Artes Visuais.

Como nos recordava Édouard Louis e Ken Loach (2022), a arte deve tornar o mundo insuportável para nos revelar, afinal, quanto o mundo em que vivemos, o mundo real, é igualmente insuportável. A proposta da *queermuseu*, entendo-a com esse propósito. Despertar o olhar de um público díspar e geral para a dissidência de corpas e de sexualidades, objetos de incontáveis discriminações ou mesmo criminalizações, que partilham, todavia, o mundo em que todes vivemos e, em paralelo, para que essas corpas se apoderem de uma energia e inspiração que possibilitem tornar mais suportável e bela a sua vivência.[7]

O segundo caso que gostaria de recordar é bem mais recente, mas revisita também um contexto de censura desta feita produzida por agentes do aparelho de Estado, patrocinadores e organizadores de um evento artístico internacional de ampla ressonância, com claro impacto na esfera pública. No passado 11 de Setembro de 2022, o coletivo artístico indonésio *ruangrupa*[8], curadores convidados para a exposição *Documenta XV*, realizada em Kassel, na Alemanha, a cada cinco anos, reagiu ao comunicado público de um – assim designado – comité científico de consultores, formado por

6. Disponível em: https://www.facebook.com/santanderbrasil/posts/10154720373470588/.
7. No Brasil, durante o governo Bolsonaro, uma iniciativa legislativa entrou em vigor em vários estados e cidades com vista a banir do ensino o que apelidavam por "ideologia de género" (e por extensão, o movimento "escola sem partido"). Parlamentos municipais e estaduais de todo o Brasil e os membros mais conservadores e da bancada evangélica do Congresso Nacional usaram ferramentas políticas para enfraquecer ou proibir a educação sexual e sobre gênero no país nos últimos anos. Estas conclusões podem ser lidas no relatório publicado pela Human Rights Watch, em maio de 2022, disponível neste link: https://www.hrw.org/sites/default/files/media_2022/05/brazil_lgbt0522pt_web.pdf. Este posicionamento restritivo visava banir do currículo educativo brasileiro qualquer discussão ou educação sobre género e sexualidade. Neste sentido, a exposição *queermuseu*, ao expor corpos – ou melhor, corpas – dissidentes e sexualidades plurais, explicitava um confronto evidente com estes pressupostos conservadores e restritivos que se reclamavam de não ideológicos, neutros e emblemáticos da "normalidade" familiar, sexual e de binarismo de género. Por essa razão, o uso neste artigo de termos não-binários e plurais, como corpas e todes, pretende justamente valorizar este índice de resistência a estas iniciativas de repressão legal.
8. Como se pode ler no site deste coletivo: "ruangrupa foi nomeado como curador da exposição de arte documental mundial em Kassel, Alemanha. A grande exposição terá lugar de 18 de Junho a 25 de Setembro de 2022. Nunca antes um curador de arte indonésio - ou, de facto, asiático - tinha alcançado um feito tão elevado como o ruangrupa. A Documenta é considerada pelos cidadãos do mundo da arte como um dos mais prestigiados eventos artísticos globais de alta qualidade" (tradução nossa). Disponível em: https://ruangrupa.id/. Acesso em: 19 set. 2022.

uma cientista política, uma socióloga, uma psicóloga, um jurista e um historiador, especialistas em questões semitas e judias e que foi emitido no dia anterior[9] em função de meses de pressão mediática e pública sobre um suposto viés radical e ideologicamente questionável que a curadoria daquela exposição estaria a revelar.

Assim, a reação daquele coletivo de artistas e ativistas indonésios decorria de um clima de deslegitimização e perseguição curatorial, baseada numa acusação de racismo, discriminação racial, antisemitismo, antizionismo e anti-Israel. Tal acusação teria sido instigada por governantes israelitas que há algum tempo vinham afirmando que a curadoria estava a ser marcada por artistas e coletivos que participavam do chamado BDS – boicote, desinvestimento e sanções ao Estado de Israel – e veio a assumir proporções inusitadas aquando da exibição de uma obra – Justiça Popular[10], um mural, tríptico em tela, de autoria de um outro coletivo indonésio, Taring Padi[11], na inauguração daquele evento, a 18 de Junho de 2022. Esta pressão acabou por se tornar insustentável para a diretora do evento, Sabine Schormann, que se demitiu do cargo após posicionamento público muito crítico face àquele mural por parte da Ministra da Cultura alemã, do Diretor do Instituto Anne Frank e de outros agentes políticos germânicos. A curadoria da *Documenta XV* foi também referida em vários mídia e no *milieu* da arte contemporânea pelo seu vanguardismo radical, pelo questionamento crítico ao mundo e aos mercados da arte contemporânea e pelo seu engajamento e provocação relativa às práticas artísticas e à produção de arte.

Todavia, para o coletivo de curadores, o mural é parte de uma campanha contra o militarismo e a violência que a Indonésia vivenciou durante os 32 anos da ditadura militar de Suharto, cujo legado continua a ter impacto hoje. Afirmaram, ainda, em diversos comunicados, entrevistas e notas públicas, não haver qualquer intenção de relacioná-lo com o antissemitismo e consideraram-se desolados que detalhes no outdoor tenham sido compreendidos de modo diferente de seu propósito original. Acabam mesmo pedindo desculpas pela mágoa causada neste contexto e dizendo que a obra coberta se tornará "um monumento de luto pela impossibilidade de diálogo neste momento" e "este monumento, esperamos, será o ponto de partida de um novo diálogo".[12] Mas esse diálogo não se veio a produzir e, pelo contrário, o ar tronou-se irrespirável, culminando na criação da

9. Disponível em: https://www.documenta.de/en/press#press/3047-press-release-from--the-undersigned-members-of-the-scientific-advisory-panel-of-documenta-fifteen.
10. Cf. notícia do jornal espanhol *El País* (on-line): https://elpais.com/cultura/2022-06-22/polemica-antisemita-en-la-documenta-cubren-con-tela-negra-un-mural-que-incluye-figuras-ofensivas-para-los-judios.html.
11. Cf.: https://www.taringpadi.com/.
12. Estas frases podem ser lidas em várias noticias de diversos mídias durante o período de funcionamento da *Documenta XV* (entre 18 de Junho e 18 de Setembro de 2022).

referida comissão científica de consultores e no seu comunicado extremamente crítico. E nem mesmo o reconhecimento por parte do coletivo indonésio de que a utilização caricatural de um modelo de personagem no mural com traços atribuíveis aos judeus – estratégia usada também pela propaganda nazista – e a sigla SS, no contexto alemão, não teria sido uma decisão feliz, reconhecendo a necessidade de refletir sobre essa importação acrítica de modelos sem questionamento e sabendo que aquele outdoor tem uma história muito particular relacionada com a critica ao apoio "ocidental" ao regime ditatorial de Suharto, na Indonésia, há mais de 30 anos.

Entretanto, o título da nota de resposta do *ruangrupa* ilustra bem o doloroso e tenso processo e a assertividade da reação ao julgamento público da sua curadoria pelo designado comité científico de consultores: "Estamos irritados, estamos tristes, estamos cansados, estamos unidos".[13] Laura Burocco, investigadora de arte contemporânea e de indústrias culturais, que esteve presente na exposição, explicava com clareza este processo num recente artigo publicado no periódico italiano on-line *Il Manifesto*:

O escrutínio asfixiante a que a equipa curatorial foi submetida durante meses faz lembrar a forma como o corpo da Sra. Sarah Baartman foi ultrajantemente "analisado" no século XIX. Um "freak show" contemporâneo do mundo da arte no coração de um dos países europeus mais ativos (especialmente economicamente) na promoção da indústria cultural no continente africano e da onda decolonial no continente europeu. Documenta mostra de forma explícita as relações de poder que os processos decoloniais europeus querem ocultar. Revela o neocolonialismo de muitas destas experiências (Burocco 2022).[14]

Começar com estas duas sequências censórias contra exposições de arte que claramente estabelecem diálogos com questões políticas, uma a do *queermuseu*, potenciada por rumores e ameaças oriundos da esfera pública conservadora e religiosa e de *hackeamento* ciberativista de extrema-direita, outra a da *Documenta XV*, respaldada por iniciativas de poder instituído e por comités "científicos" que produzem impactos significativos na esfera pública, servia principalmente para dar conta de como os campos da arte e da política são sistematicamente povoados por inúmeras narrativas díspares e contraditórias.

13. Cf. https://lumbung.space/pen/pen.lumbung.space/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united/ (acesso 19/09/2022)
14. No original: "L'asfissiante scrutinio a cui il team curatoriale da mesi viene sottoposto ricorda la forma con cui il corpo della signora Sarah Baartman veniva oltraggiosamente «analizzato» nel XIX secolo. Un contemporaneo «freak show» del mondo dell'arte nel cuore di uno dei paesi europei più attivo (soprattutto economicamente) nel promuovere l'industria culturale nel continente africano, e l'onda decoloniale in quello europeo. Documenta mostra in forma esplicita le relazioni di potere che i processi decoloniali europei vogliono nascondere. Palesa il neo-colonialismo di molte di queste esperienze".

No primeiro caso, os discursos de ódio e as narrativas moralizadoras reagem violentamente à intenção provocadora de uma curadoria artística que pretendia dar visibilidade a expressões, sentimentos e significados dissidentes sobre os corpos, o gênero e a sexualidade. Paradoxalmente ou não, a visibilidade deste ímpeto provocativo e radical acaba relevando efeitos contraditórios: por um lado, aposta na crescente aceitação de alguns setores sociais da pluralidade sexual e, até mesmo, na possibilidade de consumo de alguns de seus produtos culturais; por outro, instiga setores tradicionais e conservadores a recrudescerem seus ataques, dando lugar a campanhas de retomada dos valores tradicionais da família e de moralização de costumes que podem, inclusive, assumir manifestações de extrema agressividade.

Convém não esquecer, ainda, que no atual contexto político do Brasil, o chamado bolsonarismo, a normalização dos discursos de ódio que se verbalizam e publicitam "às claras" sobre certos tipos de dissidências – em particular esse tipo de corpas não conformes aos modelos hegemónicos – constituem-se como mais uma consequência da exploração do campo da arte – dita degenerada e radical – como foco de uma performatividade discursiva que, simultaneamente, esconde e sustenta um programa económico e político ultraliberal. Paradoxalmente uma vez mais, este discurso moralizante e castrador classifica estas propostas artísticas de ideológicas, logo políticas, e pensando a política como algo manipulador, perverso e desviante – baseados justamente nesta vaga de modelos populistas antipolíticos – e não como uma agência e potência de subjetividades diversas que, na verdade, não se desejam reconhecer, aceitar e com elas coabitar.

No segundo caso, quase podemos pensar num processo perverso de tentativa de mercadorização, higienização e domesticação de discursos radicais, convidando as margens para os centros – seja a nível do acolhimento de projetos de geografias pós-coloniais e distantes ou de modelos e potências criativas radicais – para docilizar suas radicalizações. No contexto da arte contemporânea europeia, temos assistido à incorporação de muitas das críticas produzidas pelos estudos culturais pós-coloniais e decoloniais das últimas décadas, que procuram desmontar o olhar colonial europeu e desconstruir as suas narrativas mais problemáticas. Esse processo, porém, parece ainda estar muito distante de se concluir – vide a polémica e o dissenso geral relativo às questões da reparação histórica no campo museológico, à devolução de objetos e de documentos ou às manifestações contra monumentos de homenagem a colonialistas e racistas e a atos coloniais. Esta suposta pacificação e apropriação de olhares, práticas e obras não europeias, com base num certo multiculturalismo acrítico e a-histórico ou num discurso essencialista e universalista sobre direitos humanos, todavia, acaba não sendo viável nem confortável para nenhuma

das partes interessadas, vindo ao de cima os tiques autoritários e neocoloniais de uma narrativa eurocêntrica – neste caso, germanocêntrica – sobre projetos, práticas e coletivos não europeus e não norte-americanos que, por sua vez apostando em processos de decisão e de design de projeto em assembleias, horizontais e críticos, a partir por exemplo do modelo *lumbung*[15] que os artistas indonésios trouxeram para a *Documenta XV*, provocam demasiadas brechas, fissuras, ruídos e provocações no ainda convencional *art world* europeu contemporâneo. Diria novamente, reutilizando a ideia de Claire Bishop (2012), que estes infernos artificias de confronto não se apaziguam nem se submetem aos modelos relacionais e de partilha do sensível que aludia Nicolas Bourriaud (1998) e Jacques Ranciére (2010). Ou se preferirmos, como nos sugere Denise Ferreira da Silva (2020), pensando as obras de arte a partir de uma perspetiva anticolonial que busca desmantelar e contra-atacar a violência epistêmica e hegemónica ocidental, "uma obra de arte anticolonial questiona cada modo, cada forma de apresentação, transformando-a num confronto – que é a apresentação como recusa da representação" (Silva 2020, 291). Apresentar ao invés, ou melhor, evitando representar, porém assumindo, junto com Erika Fischer-Lichte (2019), que a natureza do performativo das obras de arte se traduz numa metamorfose de todos aqueles e aquelas que nelas participam, artistas e espectadores, que numa coprodução perfomativa de materialidade provocam e possibilitam a emergência de processos de transformação – ideia que recorda também o instigante argumento de Richard Schechner (2011) sobre processos de transformação e transporte de performers e espectadores.

Além disso, algumas alianças, pensadas no Norte global como inaceitáveis, e decorrentes desse enorme contingente de artistas do Sul global convidados para aquela exposição foram facto inédito até então, e sendo que muitos deles suportam manifestos e posicionamentos críticos a certos contextos, países e modelos "ocidentais" – no caso em concreto, o movimento BDS[16] contra o imperialismo colonial de Israel face ao povo palestiniano –, tudo isso somado terá concorrido para criar um ambiente

15. *Lumbung* é uma palavra da língua indonésia que significa: celeiro de arroz. Mas *Lumbung* também pode significar amizade, trabalhar bem em conjunto, partilhando coisas ou cuidar de todas as pessoas de um grupo. O modelo *lumbung* refere-se, no contexto do coletivo artístico indonésio escolhido para a curadoria geral da Expo Documenta 2022, aos modelos comunitários, coletivos e horizontais de discussão e de tomada de decisão em assembleia. Este modelo foi aplicado ao processo de decisão e discussão nesta importante Exposição em Kassel na Alemanha, onde se formulou a ideia de que aquele evento seria como um "celeiro de arroz" reunindo diversos artistas contemporâneos que trabalhariam em conjunto, pensariam e decidiriam em assembleia, trocando e partilhando entre si. Veja-se o site do evento e a conferencia *Let there be lumbung* onde se explica a essência deste modelo: https://documenta-fifteen.de/en/news/let-there-be-lumbung-talks-about-lumbung-practices-and-lumbung-beyond-documenta-fifteen/ (acesso 4 Dezembro 2022)
16. BDS é o acrónimo do Movimento "Boycott, Divestment, Sanctions" (Boicote, Desinvestimento e Sanções) que se propõe a travar diversas formas de apoio, cooperação e reconhecimento internacional ao Estado de Israel, dada a sua política genocida face ao povo palestiniano. O site do movimento está disponível em: https://bdsmovement.net/.

insustentável, um clima de tensão e um constante escrutínio de todo e qualquer gesto curatorial, de todas e quaisquer declarações dos participantes e, sobretudo, dos curadores indonésios. No final, a censura impôs-se, e um comité não casualmente designado "científico"[17] respaldou narrativas universalistas, pseudo-humanistas e antirracistas. E a ingerência do aparelho de Estado no mundo da arte tornou-se afinal evidente, com a frase lapidar que acabou por vingar, proferida pela ministra da cultura alemã, mas reiterada por muitos outros protagonistas: "a liberdade artística bate em seus limites".

PERFORMANCES PARA ADIAR O FIM DO MUNDO

> O problema não é mais conhecer o mundo, mas transformá-lo.
> (Karl Marx na sua XI tese sobre Feuerbach)

Em outro lugar (Raposo 2015; 2022) desenvolvi a ideia de que a imaginação criativa enquanto processo é uma agência sobre o mundo, criativa, mas que restaura comportamentos (Schechner 1981) em infinitas novas possibilidades. O que nos define como *homo performans* fazendo mundo é essa capacidade criativa e, em paralelo, o que nos define como *homo politicus* é a nossa capacidade de intervir no mundo. Acredito que "[...] criar e atuar estão intimamente ligadas no nosso cotidiano e escapam às malhas supostamente cerradas e às fronteiras aparentemente intransponíveis do mundo da arte e da política [...]" (Raposo 2022, 4). Essa porosidade entre o campo da arte e da política faz-se muito evidente num conjunto alargado de práticas que designámos, à falta de melhor termo, por artivismo (Raposo 2015)[18].

Em 30 de novembro de 2021, na mesa redonda *Arte e política: o artivismo como linguagem e ação transformadora do mundo*[19] para os 20 anos do NaPedra – Sismologia da Performance, 22 de Novembro e 10 de Dezembro 2021 – Vi Grunvald, minha parceira de coordenação desta mesa e de

17. Uma vez mais exprimindo e exibindo essa dicotomização ontológica entre "ocidente" científico e humanista e o resto do mundo primitivo, bárbaro e selvagem. Acrescenta-se que as produções artísticas procuram tantas vezes suprimir essa dicotomia, ressalvando as mútuas influências, a partilha e troca de conceitos, formas e temas e, em alguns casos, também a vampirização e apropriação entre arte "ocidental" e "não ocidental".
18. Artivismo pode ser pensado como um neologismo complexo e polisemântico que recobre uma vasta gama de práticas artísticas com foco político. "A utilização de inúmeras linguagens e plataformas para explicitar, comentar e expressar visões do mundo e de produzir pensamento crítico, multiplica o espectro do *artivismo* a partir do qual é possível intervir poética e performativamente e construir espaços de comunicação e de opinião no campo político - arte de rua, ações diretas, performances, vídeo-art, rádio, *culture jamming*, *hacktivism*, *subvertising*, arte urbana, manifestos e manifestações ou desobediência civil, entre outras" (Raposo 2015, 5).
19. E que pode ser visionada na integra no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=sX7O10uJW0g.

tantas outras iniciativas e projetos, lançou a conversa por meio de um poema de Elisa Lucinda – *No Elevador do Filho de Deus* [20] – mulher, negra, artista e brasileira que, ironicamente, portando uma sátira do cotidiano, nos transporta para a ideia de que existe uma interseção vital entre arte e cotidiano, entre a sua poesia e a sua cidadania:

> A gente tem que morrer tantas vezes durante a vida
> Que eu já tô ficando craque em ressurreição
> Bobeou eu tô morrendo
> Na minha extrema pulsão
> Na minha extrema-unção
> Na minha extrema menção
> de acordar viva todo dia (Grunvald e Raposo 2021).

Neste poema, a poetisa, articulando metaforicamente a ideia de morte e ressureição com a dureza cotidiana da resistência e da sobrevivência de certas corpas, alude ao que podemos também chamar, acompanhando o pensamento de Ailton Krenak, de consciência da certeza:

> A janela da arte, em diferentes lugares e contextos do mundo, é uma espécie de surto dessa consciência da certeza, essa que vive a angústia da certeza. Eu acho que ela tem um surto de vez em quando, e ela corre para o mundo da criação, o mundo da invenção, o mundo da arte, que é quando ela não tem certeza. É quando ela está surtada. Porque quando ela está organizada, quando está sóbria, quando está produzindo, ela não se permite essa licença. Tanto é que o mundo do trabalho é claramente demarcado do mundo da criação. O mundo do trabalho está cada vez mais consolidado como o lugar da reprodução, da repetição. O mundo do trabalho é você fazer milhões de peças iguais, milhões de prédios de janelas iguais. Toda a tralha tecnológica que a gente compartilha no mundo hoje é produzida em escala. Não é para ser criada, é para ser reproduzida. A criação se dá em saltos. Tem uma criação aqui, depois tem uma criação em algum outro tempo. O mundo do trabalho é mortificante (Cesarino 2017).

Talvez, então, Elisa Lucinda nos esteja dizendo justamente que certas vidas, sob o efeito de uma reprodução cotidiana da exclusão, da violência e da discriminação, precisam surtar, deprimir e esconder, precisam morrer para renascer de novo reforçadas e renovadas. A arte pode ser esse lugar de surto, de recolha, de criação que alimenta o sopro da vida e enfrenta

20. Para escutar e ler a letra do poema, declamado pela própria autora, veja-se este link: https://www.youtube.com/watch?v=GacBfjDxnz8.

a política da morte diária, a necropolítica de que falava Mbembe (2018) e Safatle (2020b) e, por isso, tem sido alvo também de inúmeras campanhas de apagamento, censura e criminalização.

Talvez também o famoso gesto de Tuíra Kayapó[21], mulher indígena, que levantou uma faca sobre o rosto do engenheiro responsável pela implementação do projeto hidroelétrico de Belo Monte, em pleno território indígena, tenha sido já uma manifestação desse surto performático, dessa angústia consciente da certeza, que combina um gesto político com atitude estética, uma potência gestual que se plasma neste caso com gestualidades rituais.

Como nos recordava Jeremy Macclancy (1997), a utilização de estruturas de linguagem e comunicação artísticas para fazer passar mensagens políticas não era uma estratégia muito convencional no panorama europeu e ocidental, e de alguma maneira ela emergiu como linguagem possível (e até desconcertante) para grupos, coletivos ou corpas que dificilmente garantiam presença e acesso aos lugares em que a fala política se desenvolvia:

> Em 28 de Agosto de 1963, um grupo de aborígenes Yirrkala do nordeste de Arnhem Land apresentou uma petição ao Parlamento australiano. Nela pediam ao governo que reconsiderasse a sua decisão de permitir que uma empresa mineira explorasse as suas terras de origem. Nessa altura, o seu apelo formal não era, por si só, invulgar. O que era invulgar era que a petição fosse enquadrada como uma pintura de casca de árvore, mostrando os desenhos do clã de todas as áreas ameaçadas pelos planos da empresa. Contra um pano de fundo de blocos de cor cruzada e triangular, uma série de pássaros, lagartos, peixes, tartarugas, cobras e outros animais circundavam as palavras dactilografadas do papel (Macclancy 1997, 1, tradução nossa).[22]

Procuremos então percorrer sumariamente as falas das pessoas convidadas para compor a mesa-redonda organizada por mim e por Vi Grunvald

21. Para mais detalhes ver: https://amazoniareal.com.br/o-governo-nao-ira-nos-dividir-diz-lider-tuira-kayapo/ (acesso 19/09/2022). Outro gesto significativamente ressoante foi o da performance política de Ailton Krenak em 1987 na Assembleia Constituinte brasileira, discursando de terno branco enquanto pintava sua cara de tinta preta de jenipapo enquanto reclamava e exigia direitos e respeito para os povos indígenas – ver aqui: https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/162846 (acesso 19/09/2022)

22. No original: "On August 28 1963 a group of Yirrkala Aborigines from northeast Arnhem Land presented a petition to the Australian Parliament. In it they called for the government to reconsider their decision to allow a mining company to exploit their homelands. By those times their formal plea was not in itself unusual. What was unusual was that the petition was framed as a bark painting, showing the clan designs of all the areas endangered by the company's plans. Against a background of cross-hatching and triangular blocks of colour, a series of birds, lizards, fish, turtles, snakes, and other animals surrounded the typewritten words of the paper".

para os 20 anos do NaPedra, pensando como todas elas, singularmente, são relatos e reflexões sobre poéticas e performances que desafiam o destino criando utopias. São declarações políticas que utilizam dispositivos estéticos para pensar situações de crise, ruptura, mudança, transição e transformação. E o painel poderá talvez constituir-se como um enorme tecido, plural e diverso, por vezes ressalvando proximidades, em outras singularidades, mas em todo o caso um imenso tear tecido a muitas mãos....

Julianna Rosa de Souza, criadora do site da Rede Quilombo, mulher negra, bissexual, periférica, nascida em Florianópolis, doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), integrante do Núcleo de Estudos Negros de Santa Catarina e pesquisadora no Observatório de Mulheres Negras na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), curiosamente, na sua intervenção na mencionada roda de fala, nos traz um outro aspeto relevante e que se conecta com o que acabamos de relevar anteriormente: a resistência a um modo "correto" de uso de idiomas e linguagens que os povos e grupos colonizados foram obrigados a incorporar. Na leitura de um outro poema de uma poetisa brasileira de *slam poetry*, Luz Ribeiro, que Julianna declama no início de sua fala com enorme intensidade, a dada altura escutamos:

> Eu tenho uma língua solta, que não me deixa esquecer que cada palavra para mim é resquício da colonização. Cada verbo que aprendia a conjugar foi ensinado com a missão de me afastar de quem veio antes. [...] Não me peçam para falar bem! Não me peçam para falar bem! Parce que... parce que... je ne parle pas bien! Parce que je ne parle pas bien, je ne parle pas bien, je ne parle pas bien! Eu não falo bem de nada do que vocês me ensinaram! (Grunvald e Raposo 2021)[23]

Mas de imediato Julianna acrescenta que não falar a língua dominante não significa manter-se em silêncio. Pelo contrário,

> [...] O silêncio, ele vai ao encontro de um pacto. Esse pacto da branquitude. Significa que se a gente não fala, se a gente não coloca os nossos corpos a gente continua a perpetuar essa lacuna histórica de ausências, de invisibilidade... então falar é algo essencial, primordial [...] ser, estar, sentir, viver, colocar os nossos afetos, performar vai justamente nesse lugar de transgredir com uma lógica que está impondo um jeito de ser, um jeito de se vestir, um corpo, uma maneira

23. Para escutar o poema declamado pela autora, Luz Ribeiro, para o ONErpm e Slam das Minas, acessar o link: https://www.youtube.com/watch?v=tZFOMInjSlg.

de se portar, uma maneira de se falar... uma maneira de discordar... (Grunvald e Raposo 2021).[24]

Julianna reforça esta ideia com a noção de que a tensionalidade e a intensidade da fala, da raiva e do protesto são distribuídas e significadas de modo distinto, racialmente falando. Assim, à mulher branca – e em particular na academia ou nos espaços de fala legitimados pelo poder – é permitida a raiva e a transgressão porque isso significa capacidade de intervenção e eficácia representativa, mas no que toca à mulher negra em protesto, a raiva é emoção descontrolada, irracional e sem sentido. A distribuição da violência da fala é obviamente distribuída diferencialmente de acordo com a cor da pele, gênero ou de outros marcadores sociais. Mas Julianna acrescenta, ainda, que no contexto das culturas afro-brasileiras, as linguagens expressivas do canto, da dança, da música, da política e do ritual se interseccionam, se interpenetram sem se constituírem como esferas diferenciadoras de fronteiras intransponíveis, e talvez por isso encerra sua fala com uma canção sobre a condição e a potência da mulher negra no Brasil

Celia Asturizaga Chura, conhecida por Cece, advogada e artista independente boliviana, mulher indígena e defensora dos direitos dos povos originários, inicia a sua fala nesta mesa também com uma canção. Uma canção Aymara, sobre e cantada por mulheres indígenas com quem colabora e que posteriormente se converteu num hino político de um partido, no qual Cece acabou sendo eleita. Celia nos traz, inicialmente, um questionamento muito interessante sobre como na América Latina as leis e as normativas que protegem direitos de povos originários, mulheres e outros grupos subalternizados são frequentemente apresentadas com enorme gaudio e destaque, mas acabam nunca sendo efetivamente consolidadas ou aplicadas. Esse tema tinha sido também aflorado por Julianna a respeito das normativas de inserção da história e cultura afrodescendente nas escolas do Brasil desde 2013, mas sem efetivação substancial.

No caso da organização de mulheres Aymara de que Celia é uma das grandes dinamizadoras, na Bolívia, o tema da violência sobre a mulher e do feminicídio é um dos assuntos mais relevantes e mais transpostos para ações performáticas de rua, de palco ou pela internet. Essas questões, ainda que discutidas nas academias e nos parlamentos, como dizia, "nunca chegam a nós, a maioria das mulheres" e em particular, nas comunidades indígenas, Aymara, por exemplo, com a qual trabalha Celia. Por meio de performances teatrais, procuram justamente debater este tema – entre outros –, chegando assim às comunidades indígenas,

24. Para escutar e ver toda a fala de Julianna Rosa de Souza, seguir o seguinte link (a partir do minuto 36'55"): https://www.youtube.com/watch?v=sX7O10uJW0g.

mais pobres e mais afastadas dos grandes círculos de produção e poder político, mas não se consideram artistas de teatro, não detêm cursos ou formação em artes cênicas; são mulheres do campo: camponesas, pastoras, feirantes e comerciantes ambulantes, mães de muitos filhos. A discussão sobre gênero, patriarcado e machismo é evocada não apenas como produto da era colonial, mas também discutida no interior das próprias culturas indígenas, procurando "romper com os medos internos acumulados de geração em geração", e que impede a mulher aymara de falar dos seus sonhos, desvendando tabus. Porém, aqui o poder da fala desbloqueada dessas mulheres é pela voz emocionada de Cece, o que é muito duro e doloroso, porque se baseia em vidas e estórias de enormes violências – no interior do grupo de mulheres deste coletivo havia jovens filhas de violações de patrões sobre as suas mães, outras falavam das avós assassinadas por seus maridos e outras situações terríveis de abusos.

Aqui o paradoxo e, simultaneamente, o desconcertante poder dessas performances e desses processos de rompimento do medo e da tomada da palavra é que elas emergem como pequenas vitórias, pequenas batalhas contra a morte, contra a necropolítica. São performances políticas de dimensão bem localizada, mas intensamente contundentes e que refletem e reagem a estruturas de opressão e dominação seculares, coloniais e culturais, mesmo quando certos políticos indígenas ou com bandeiras indígenas vencem eleições, pois formam governos que, afinal, acabam por continuar perpetuando regimes de opressão machista e patriarcal, usando a imagem do "Indígena" e da "mulher indígena" como trunfos dos seus jogos políticos.

Para Cece, estas performances que organiza com as suas companheiras aymara da área rural são mais do que "marketing político", são compromissos "por vida", como poderia ser recordado por Ailton Krenak nas suas muitas falas e livros, em que reclama o cuidado do mundo e de todos os seres nele existentes como um ato de "bem viver". Como sugerem Duncombe e Lambert (2021), o que o ativismo artístico justamente permite é cultivar e exprimir a criatividade que todos e todas nós possuímos e de que participamos enquanto seres no mundo. Talvez por isso mesmo o coletivo a que pertence atualmente de mulheres indígenas urbanas tomou a designação de "Mama Huaco" – recordando e inspirando-se na mulher guerreira da mitologia Inca, que resiste e se opõe a todo e qualquer poder opressor.

Cece termina sua fala mostrando como o papel do tecido e da tecelagem entre os povos originários das montanhas andinas foi central nas suas práticas culturais e na sua história. Mas também estas mulheres Aymara contemporâneas se consideram como fios de lã de muitas cores. Nas suas performances, usam o tecido como forma de reivindicar a sua história,

seus direitos, seus sonhos e suas aspirações. As suas performances são como um tecido que tece retalhos das suas histórias destroçadas, queimadas, cortadas e que estão "armando" (tecendo) entre todas. Seus anseios são que as suas filhas ou netas possam terminar este tecido, este pano, em que possam ficar estas histórias e que, sobretudo, seja um tecido que elas possam continuar a tecer....[25]

Seguimos na mesa-redonda com a reflexão de Gustrava Bonfiglioli, mestrando em Antropologia no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), comunicador e consultor e artivista não-binário do coletivo Revolta da Lâmpada de São Paulo, sobre o qual está pesquisando. Este coletivo será talvez o que mais transparece esta íntima ligação entre arte e política, entre formas performativas de fazer política e de pensar subjetividades em espaço público. A Revolta da Lâmpada[26] foi criada quatro anos após o ataque violento por grupos homofóbicos e nazistas contra um jovem na Avenida Paulista por ser percecionado como homem gay, em 14 de novembro de 2010. O uso de lâmpadas florescentes naquela agressão às corpas não conformes ao modelo heteronormativo está na origem do nome deste coletivo – aliás, as pessoas que o integram preferem chamar de coletiva, no feminino –, que procura, assim, incorporar todo o tipo de dissidência identitária e de subjetividade, ainda que com experiências análogas, sentida por diferentes pessoas na sociedade brasileira: dissidências de gênero e sexualidade, racialidade, de serologia, de corpo, de idade, de lugar de origem etc. Gustrava, tal como Cece, apela à metáfora têxtil para dar conta dessas linhas que são as corpas da coletiva, provenientes de muitos lugares, com cores distintas, de texturas e espessuras singulares, mas que nesse lugar de encontro que é a Revolta da Lâmpada buscam essa trama possível entre experiências de dissidência diferentes.

Gustrava nos revela, a partir dessa metáfora têxtil, que a sua pesquisa potenciou, por meio de uma conversa epistolar que decidiu lançar às suas parceiras de coletiva, alguns temas e tópicos que se tornaram centrais e unificadores para este grupo: corpo livre e fervo também é luta. É num contexto de cortejos ou blocos performativos artivistas que misturam várias linguagens artísticas que essas ideias são explicitadas e que as corpas dissidentes em aliança se visibilizam pela rua. E o que Gustrava busca fazer com sua pesquisa é justamente fazer transitar para dentro da academia este debate, este questionamento que a coletiva artivista vem fazendo desde 2014 e torná-lo sujeito de reflexão científica e crítica: "*hackear* esse lugar para produzir conhecimento sobre coletividades

25. Para escutar e ver toda a fala de Celia Asturizaga Chura, seguir o seguinte link (a partir de 1:5'20"): https://www.youtube.com/watch?v=sX7O10uJW0g.
26. Cf. o perfil de Facebook deste coletivo: https://pt-br.facebook.com/arevoltadalampada/.

intersecionais dentro da academia", como referia a dada altura na roda de fala (Grunvald e Raposo, 2021).[27]

A Revolta da Lâmpada sendo simultaneamente um coletivo de artistas e um movimento social – mesmo que tenuamente organizado e sob pertenças mais ou menos temporárias e efémeras – lança-se também, e por isso um questionamento, para o campo das artes e dos movimentos sociais; e procura assim um "entendimento mais prismático" que dê conta da complexidade, dos encontros e das experiências tão diversas de marginalização e de discriminação, de subjetividades tão plurais e de desejos e anseios políticos de amplo espectro. Nesse sentido, buscam desbinarizar a discussão e o posicionamento que tradicionalmente os movimentos sociais e a arte política possam evidenciar, expondo brechas e fissuras que esses gestos e atitudes revelam – excluindo por secionar e não intersecionar subjetividades – mas, ao mesmo tempo, promovendo alianças com ativismo institucional para complexificar essas mesmas categorias produtoras de rupturas e de singularidades e potenciando politicas públicas mais representativas das complexidades de corpas e de sujeitos que habitam nossos mundos:

> [...] ao mesmo tempo que a gente rejeita a instituição a gente exige do movimento institucional a política pública... então, como navegar entre esses vários binários é uma experiência muito forte da Revolta da Lâmpada [...] a gente pensa a política a partir do dissenso. Porque como o ativismo institucional sempre teve ali na outra ponta, querendo buscar consensos a qualquer custo, mesmo que isso atropele algumas nuances e complexidades que atropelam vidas, a gente pensa política a partir do dissenso, mas é claro que também são necessários acordos [...]. Esses tensionamentos entre produto e processo, entre consenso e dissenso, eles fazem parte desta experiência coletiva intersecional e não existe resposta (Grunvald e Raposo 2021).

Porém, ainda que nesta insustentável condição de (leveza ou peso?) da arte, esta instável sensação de produção artivista para fazer "*feel good*" (bem-estar) ou "*feel bad*" (incomodar) – para tomar de empréstimo a discussão promovida por Claire Bishop (2012) –, a proposta apresentada por Gustrava faz acionar mecanismos propositivos de vida, de complexidade de vidas, desbinarizantes. Porque para a Revolta fervo também é luta, luta que não pretende apenas visibilizar a mazela, a dor, a vitimização dessas corpas, mas, a partir dessa dor e dessas mazelas, poder "sambar

27. Para escutar e ver toda a fala de Gustrava Bonfiglioli, seguir o seguinte link (a partir de 1:20'20"): https://www.youtube.com/watch?v=sX7O10uJW0g.

na cara" de figuras como Bolsonaro ou Trump, poder responder às políticas de morte com potências de vida. E por isso, num questionamento perene, esta coletiva está equacionando e se equacionando em que momento usar categorias fechadas ou abertas, mais artísticas ou mais de movimento social; em que momento se abre ou fecha na política pública para navegar entre dualismos e antinomias, o que por si só, como conclui Gustrava, já tem sido um grande "fazer artístico", uma vez que: "Arte pode mudar o destino, pode rejeitar o destino que nos foi imposto, pode negar o destino como uma linha de chegada, pode fabricar novos destinos a partir das ruínas do presente, pode fabricar a vida a partir da morte, pode transacionar o destino!" (Grunvald e Raposo 2021).

Como nos recorda Roger Sansi (2020), para o filósofo Jacques Rancière, a política é a definição de uma esfera particular de experiência, de objetos apresentados como comuns e pertencentes a uma decisão comum, e de assuntos reconhecidos como capazes de designar estes objetos e de apresentar argumentos sobre eles. Mesmo que insista no dissenso em vez do consenso, para o filósofo dissenso tem a função de produzir novas distribuições do sensível, permitindo aos sujeitos políticos emergir, representarem-se, gerando novos coletivos de enunciação (Rancière 2010). A Revolta da Lâmpada pode ser pensada, afinal, como uma dessas coletiva de enunciação.

Por fim, Luana Raiter, doutora em Artes Cênicas pela UDESC, diretora e atriz do grupo de performance ativista de rua ERRO Grupo, de Florianópolis, e mulher branca, mãe de dois filhos, nos convoca para pensar e aprofundar um outro segmento dessa questão da arte como política e da política como arte, nomeadamente a dimensão de ocupação do espaço urbano. Tal como a Revolta da Lâmpada, o ERRO Grupo[28] utiliza o espaço público como elemento central para suas performances, mas como diz o antropólogo catalão Manuel Delgado, num artigo recente sobre este coletivo ao periódico *El País*, não é o mesmo teatro na rua ou teatro de rua:

> O teatro na rua é um tipo de arte dramática cuja ação tem lugar ali, em lugares de livre acesso, seja uma rua, uma praça, um corredor de estação ou um vagão de metrô, adaptados como espaços de palco. Ora bem, o teatro de rua, no sentido mais literal e também mais radical, seria uma forma de arte ativista para a qual a via pública não é um conjunto de proscénios passivos, mas que vê nele qualidades potenciais para abrigar todo o tipo de rupturas e fendas, sinais da vulnerabilidade de um sistema sociopolítico que refuta

28. O website deste coletivo está disponível em: http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/.

> e escarnece e cujas expressões estão presentes, na atividade diária destes chamados espaços públicos (Delgado 2018).

Luana nos explicita claramente como o propósito do ERRO Grupo é esse: de se constituir na rua, de ensaiar na rua, de se apresentar na rua ou, talvez melhor dizendo, até com a rua, uma vez que buscam interromper percursos, trajetórias e contextos de sociabilidade, de trabalho, de informalidade, de regulação, etc. de sujeitos em circulação na rua, "apanhados", digamos assim, pelo momento criativo e teatralizante que os elementos do ERRO propõem ou então, simultaneamente, tomados como dispositivos e gatilhos para acionar gestos teatrais ao coletivo. Essa parece ser a essência da proposta que os dramaturgos deste coletivo, Luana Raiter e Pedro Bennaton, lançaram para um conjunto de parceiros e parceiras em 2001 usando os espaços públicos como campo de atuação, mas, sobretudo, como espaços de intervenção no cotidiano. Assim, Luana começa dizendo que:

> O ERRO trabalha na rua [...] se formou na rua e a gente tenta trabalhar com a hibridização das linguagens e com algo que me tocou aí também no poema da Vi [de Elisa Lucinda] que fala sobre esses mundos que têm que morrer... como há coisas que precisam morrer no mundo e que isso também é um ato de criação... a destruição também é um ato de criação. E recentemente teve uma palestra da Suely Rolnik [...] em que ela fala sobre adiantar o fim do mundo, fazendo uma referência a Krenak e seu livro Adiar o fim do Mundo. Adiantar o fim deste mundo, ou seja, há mundos que precisam vir e esse precisa acabar. [...] O ERRO sempre trouxe, sempre teve essa ansiedade de trazer para as pessoas no ambiente urbano essa possibilidade de outros modos de convivência, outras relações possíveis com o espaço, outros modos de pensar a vida, outras utopias (Grunvald e Raposo 2021).[29]

O ERRO, continua Luana, busca então essa possibilidade de criar outros mundos e, referindo-se ao artigo *A utopia e a idiotice*, de Roger Sansi (2020), muitas vezes o coletivo é confundido com essa condição de idiotice ou de loucura por buscar utopias quando, na verdade, assumir essa busca do sonho (n)os faz estar mais acordados, mais lúcidos, mais reais do que a apatia dormente e reinante do cotidiano. Essa potência criativa de sonhar, imaginar e pensar novos mundos é, na verdade, a busca pelo fim do pesadelo que é o cotidiano de morte que vem tomando as nossas vidas. E Luana, confessando algo que nunca havia feito em público, afirma que provém de uma família em que o suicídio é muito presente

29. Para escutar e ver toda a fala de Luana Raiter, seguir o seguinte link (a partir de 1:33'00"): https://www.youtube.com/watch?v=sX7O10uJW0g.

– seu pai e irmão se suicidaram – e que essa percepção da desilusão, da impotência e da inexistência de sonho com que se agarrar à vida, terá sido justamente a potência que a alimentou a pensar e fazer teatro desta forma. Um teatro que trouxesse experiências para as pessoas e em que pudéssemos vislumbrar saídas. Ou pelo menos tentar. Juntos.

Neste sentido, esta proposta teatral poderia bem se equiparar à definição de micro-utopias do cotidiano[30] de Nicolas Bourriaud (1998). Ou, ainda mais apropriadamente, eu diria que poderíamos aqui sugerir que o uso utópico que ERRO Grupo se propõe a experimentar nas suas performances de rua se pode enquadrar naquilo que Blanes, Flynn, Maskens e Tinius (2016) definem como a emergência de espaços particulares como interstícios, espaços de experimentação da socialidade.

Aquele *juntos* nos transporta ainda a uma outra dimensão da discussão: a das práticas de participação ou práticas artísticas participativas. Luana precisamente investigou também para o seu doutorado este tema, a partir de outros exemplos do caso do ERRO Grupo. A busca por novas formas de relacionamento intersubjetivo na cidade, ainda que não mude o destino, faz da arte teatral de rua um espaço de experimentação onde o performer, junto com a audiência provisória que atravessa a performance, pode não apenas alterar o script da história, como podem também mesmo ser dono dessa mudança – seguindo de perto, aliás, a proposta de Richard Schechner e o seu modelo de teatro ambiental. Diz-nos Luana:

> Não é mais um deslize, eu errei, eu tive de improvisar. Não! É: eu quero improvisar! Eu quero tentar isso de outra forma. E quando a gente leva para a rua ações que estão misturadas com o fluxo urbano, com a vida cotidiana das pessoas e faz provocações para que essas pessoas possam sentir-se em presença, e agora não falando mais da presença do teatro, mas em presença com o outro... porque acho muitas vezes a gente passa anuladamente no nosso dia-a-dia, como os nossos trajetos cotidianos, que ele pode também resgatar esse sentimento, que ele pode ser dono das mudanças que ocorrem (Grunvald e Raposo 2021).

30. Nicolas Bourriaud (1998) propõe o conceito de microutopias cotidianas para conceptualizar certas características distintas das práticas artísticas, que descreve como esforços coletivos, relacionais e contextualizados, centrando-se nas inter-relações concretas entre artistas e membros do público.

Luana, conclui por fim, sorrindo, porque o riso[31] é parte indispensável da sua proposta teatral, dizendo que não sabe mais o que faz o ERRO: se teatro ou se política. Ao que Vi Grunvald responde certeiramente que: "Não saber o que a gente faz, do meu ponto de vista, é fundamental para continuar a fazer a coisa certa, porque se a gente estiver com muita certeza sobre o que a gente está fazendo, significa que qualquer coisa está errada!" (Grunvald e Raposo 2021).[32]

ALGUMAS CONCLUSÕES PROVISÓRIAS E IMPRECISAS

Os tempos parecem não estar propícios a imaginar transformações particularmente revolucionárias. Ou talvez, pelo contrário, as tensões crescentes entre visões e propostas de mundo que se antagonizam de forma explicita e "às claras" no cotidiano e, claro, também no contexto da arte contemporânea, talvez possam vir a produzir mudanças radicais. Não tenho, porém, resposta para esta indagação.

Acredito, na verdade, que o tempo presente nos tem dado a conhecer, sobretudo, desastres económicos e crises financeiras mais ou menos globais, inconcebíveis e indignas assimetrias sociais, um crescimento do populismo e das ideologias neofascistas ou nacionalistas ou dos discursos de ódio e pelas mais diversas fobias contra grupos ou sujeitos minoritários ou dissidentes. Um tempo marcado ainda pelo triste cenário de ver milhões de pessoas forçadas a migrar ou a se refugiarem e de muito poucas acumularem fortunas em paraísos fiscais e a viverem em bolhas de luxo e riqueza, pela emergência de fundamentalismos religiosos de diversos tipos e, talvez mais grave ainda, pela multiplicação de catástrofes ambientais e sanitárias sem precedente. Em suma, a emergência de um mundo extremamente polarizado – aquilo que a expressão 99% acabou por equacionar ou o que Judith Butler e Athena Athanasiou (2013) chamaram de processo de despossessão: de terras, de direitos, de trabalho, de comida, de abrigo, proteção, segurança etc.

Que potencial resta, então, para a transformação deste inferno? E de que modo a arte pode ter algum protagonismo? Pode a arte anular o destino? E que reações a contra fluxo isso pode estar a gerar?

"Não há novidade radical. A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a

31. Adiante na mesa-redonda, Vi Grunvald recorda sobre este tópico que tem um riso extremamente potente – quando alguém *ri com a gente* – e um riso discriminatório – quando alguém *ri da gente*. A potência de muitos destes coletivos é a de conseguirem justamente a participação de audiências num riso com elas.
32. Para escutar o debate que se seguiu às falas na mesa-redonda seguir link a partir de 1:41'22": https://www.youtube.com/watch?v=sX7O10uJW0g.

inteligibilidade dos acontecimentos. Para mim, [isso] é um dado permanente" (Longman e Viana 2010). Estas eram as reflexões de Jacques Rancière em entrevista à revista *Cult*, em 2010, a propósito das chamadas "primaveras árabes" e dos movimentos de indignação que varriam a Europa e os Estados Unidos da América (EUA) e que se estenderam depois à América do Sul e a outros pontos do globo. Reflexões que somadas às palavras do poeta modernista italiano Giuseppe Ungaretti, entrevistado por Pasolini no seu documentário *Comizi d'Amore*, de 1965, revelam uma espécie de perenidade desta dimensão transgressora da arte. Dizia Ungaretti: "Sou um poeta e como tal eu começo a transgredir todas as leis fazendo poesia!" (Pasolini 1965).

Diria que uma certa forma de prática e engajamento artístico parece ter vindo a ocupar um espaço que aparentemente estaria reservado, sobretudo, ao combate político tradicional, ao debate da esfera pública, ao confronto nas ruas e nas arenas sindicais ou parlamentares. E que esse pulsar engajado da arte, essa virada social e política como alguns lhe chamam (Kester 2011, Malzacher 2015, Martin 2013, Sansi 2014), ainda que não seja uma novidade, resulta também da emergência de novos sujeitos políticos nascidos ou criados por esta nova configuração de subjetividades, resultantes de tempos de precariedade, de subalternidade e de opressão, bem como das formas neoliberais do novo capitalismo digital global.

Esse novo sujeito não é mais – ou apenas – o proletário emergente em antagonismo com a burguesia industrial de que falava Karl Marx, nem a classe média com consciência de classe ou com aspirações de consumo de que falava Nestor Garcia Canclini, mas antes um conjunto de oprimidos de largo espectro nascidos em cenário de capitalismo global e herdeiros das lutas identitárias do último quartel do século XX – a saber: as mulheres, os negros e negras, os e as indígenas, os homossexuais e as lésbicas, as pessoas trans e todas outras formas de desconstrução de gênero e de sexualidade, o morador das periferias ou de zonas marginalizadas, o migrante e o refugiado e a juventude precária. Em síntese, um novo sujeito político contemporâneo. E esse sujeito polimórfico, distintivo, muitas vezes até paradoxal e contraditório, tem vindo a criar formas e práticas de engajamento político que passam por experimentações artísticas e criativas. Mas, simultaneamente, e em simetria tensional, estamos assistindo também a uma virada conservadora, populista, fascizante, moralizante e "curadora" ou "terapêutica" que se constituiu para enfrentar essas propostas artísticas consideradas (novamente) "degeneradas". E essa virada, além de se revelar como uma reação de estruturas de poder conservadoras, também vai beber a sua energia e efervescência de outro tipo de despossuídos: o pensionista de baixa renda, o desempregado ou lúmpen resultado da terceirização da sociedade e da retração industrial, a classe média empobrecida, os pobres fervorosamente evangélicos ou

fundamentalistas cristãos, sobretudo brancos (mas não apenas), os veteranos de guerras (em particular as coloniais) etc. que encontram agora no emergente pensamento populista, neofascista, nacionalista, racista, xenófobo, conservador e moralista o seu espaço de visibilidade.

É precisamente uma particular fixação na retórica moral evangélica e no conservadorismo cristão que se mescla com o vigilante miliciano e o atento curador da indisciplina e dos contumazes devassos que resulta neste embate entre sujeitos políticos emergentes da contemporaneidade. A figuração atual deste sujeito reacionário retoma, no caso brasileiro, o chamado período das "senhoras de Santana" – donas de casa paulistanas do bairro com o mesmo nome que, na década de 1980, se consideravam as defensoras da moral, protestando contra a discussão pública da sexualidade em programas televisivos, como os da sexóloga Marta Suplicy, ou das novelas da Globo, e reclamando e exigindo censura política. Num movimento de re-performance, os performers evangélicos e conservadores cristãos do presente questionam, por meio de formas de protesto singulares e paradoxalmente semelhantes aos dos movimentos radicais e de ideologia progressista, reagindo violenta e performativamente contra sujeitos e debates políticos contemporâneos como a chamada "ideologia de gênero"[33] ou as performances e as exposições de arte em que temas como a sexualidade, corpo ou religião possam ser criticamente apresentados. Eis um exemplo dos discursos deste novo pensamento conservador e puritano:

> Tenho a convicção de que o diabo está testando a Igreja para identificar o limite que estamos dispostos a aceitar de imoralidade, perversidade e desonestidade em nossa sociedade. As exposições de "arte" nos diversos locais apresentando aberrações sociais divulgadas pelas mídias nada mais são do que: até onde e quando vamos ultrapassar Sodoma e Gomorra?! (Conti 2017)[34]

Curiosamente, vemos até mesmo estas táticas narrativas artísticas emergir nas formas de protesto político contemporâneas da extrema-direita, em que o assalto ao Capitólio nos EUA, após a derrota eleitoral de Trump, se traduziu talvez no seu expoente máximo. Como sugeriu Richard

33. Veja-se a este título a forma como Judith Butler foi recebida recentemente no Brasil ou como um movimento de vigilância e de delação varreu as universidades e escolas públicas no Brasil.
34. Texto elaborado após polémica em torno da performance "La Bête" de Wagner Schwartz na abertura da 35° Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em Setembro 2017, revisitando trabalhos da conceituada artista Lygia Clark, e onde este artista viria a ser acusado de pedofilia, sujeito a centenas de ameaças de morte, saída forçada do país e pesado sofrimento psicológico. O processo transitou em tribunal, sendo o artista e o museu absolvidos de todas acusações. A primeira entrevista a Eliane Brum do artista sobre este assunto, um ano depois da violenta campanha de difamação, está disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html.

Schechner[35], a dimensão dos protestos de cidadania contemporânea nos permite falar de uma espécie de ativismo performativo (*performance activism*), classificando-o como um novo terceiro mundo de pessoas que se relacionam fundamentalmente numa base performativa, e não apenas ideológica. Isto é, enquanto os ativismos políticos dos séculos XIX e XX, segundo o autor, teriam sido fundamentalmente de base ideológica, muito focados nos direitos políticos e nas desigualdades económicas, o ativismo contemporâneo parece ser radicalmente relacional – por exemplo, um processo social colaborativo de descoberta e criação de novas ideias, novos papéis, novas relações e novas atividades. E claramente isso tem vindo a abrir espaço para práticas artísticas ligadas a esse tipo de ideias, propostas, sujeitos e subjetividades, o que poderíamos relacionar com o que Rancière chamou de distribuição do sensível. Por um lado, no campo artístico e dos novos movimentos sociais, vislumbramos essa potência da vida com as propostas de arte colaborativa, com o engajamento de artistas em causas particulares, com uma arte que enfoca as questões, fraturantes, mas absolutamente necessárias, das feministas, da comunidade LGBTQIA+, da negritude, da racialização ou de contornos decoloniais com incidência em grupos e sujeitos afrodescendentes, negros ou indígenas, ou ainda que enfoca temáticas ligadas à precarização de jovens, migrantes, refugiades ou moradores das periferias urbanas. Por outro, no campo das reações conservadoras e fascizantes com perseguições, censura, violência e discriminação – não necessariamente de Estado, mas perpetradas por milícias ad hoc –, assistimos a esse desejo necrófilo do ato de matar que vigora em tantos lugares.

O que nos leva a pensar, finalmente, como sugeriu bem recentemente André Lepecki ao comentar o trabalho artístico de Eleonora Fabião, *Nós aqui, entre o céu e a terra* (Fabião e Lepecki 2022), a necessidade de transformação das estratégias relacionais, de distribuição do sensível, nos antagonismos microutópicos estéticos e éticos, para assumir com caráter de urgência táticas de resistência ativa e de proliferação de políticas da vida por parte das artes e dos movimentos sociais, face a estes fantasmas necropolíticos bem reais, a este "Estado suicidário" (Safatle 2020a) e a esta política da morte que paira no ar... Também por isso é absolutamente necessário continuar a semear a vida, a adiar o fim do mundo ou a deixar morrer este mundo velho para que outro(s) mundo(s) se torne(m) possível(is). E isso, tal como Lepecki mencionava, é a tarefa da arte do presente: suspender e criar o extraordinário, mas oferecer, semear a vida. E, assim, de novo e por fim, deparamo-nos com a urgência de uma busca, semeando vida, por uma arte de confronto (Bishop 2012), uma arte que apresente e não represente (Silva 2020), uma arte profundamente assentada em cotidianos dissidentes, plurais e de diversidade que permita,

35. Proposta lançada em seminário no evento *2012 Performing the World Conference*.

afinal, encontrar na ferida a força, no estilhaço a brecha, na falha a potência (Mombaça 2021).[36]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bishop, Claire. 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books.

Blanes, Ruy, Alex Flynn, Maite Maskens e Jonas Tinius. 2016. Micro-utopias: anthropological perspectives on art, relationality, and creativity. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5, no. 1: 5-20.

Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du reel.

Butler, Judith e Athena Athanasiou. 2013. *Dispossession: the performative in the political*. Cambridge: Polity Press.

Burocco, Laura. 2022. "Siamo arrabbiati, siamo tristi, siamo stanchi, siamo uniti". *Il Manifesto*, 17 set. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3wFLN0Z>. Acesso em: 19 set. 2022.

Cesarino, Pedro. 2017. Alianças afetivas. In *Tembetá*, org. Sergio Cohn e Idjahure Kadiwel, 169-184. Rio de Janeiro: Azougue.

Conti, José Ernesto. 2017. Nu com a mão no bolso! *Comunhão*, 23 out. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/40hkveU>. Acesso em: 22 set. 2022.

Delgado, Manuel. 2018. Sacudidas teatrales em la ciudad. *El País*, 5 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3YcPWFv>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Duncombe, Steve e Steve Lambert. 2021. *The art of activism*. New York, London: OR Books.

Fischer-Lichte, Erika. 2019. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.

Kester, Grant. 2011. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press.

Longman, Gabriela e Diego Viana. 2010. Rancière: 'a política tem sempre uma dimensão estética'. *Cult*, 30 mar. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2wCWKB9>. Acesso em: 22 set. 2022.

Louis, Édouard e Ken Loach. 2022. *Diálogos sobre arte e política*, trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.

Macclancy, Jeremy. 1997. Anthropology, art, and contest. In *Contesting art: art, politics and identity in the modern world*, ed. Jeremy Macclancy, 1-25. Oxford, New York: Routledge.

36. Finalizado este texto, quero de novo sublinhar os agradecimentos às parceiras da Mesa Redonda citada no artigo e que me inspiraram nesta narrativa, em particular à minha colega e companheira de viagens acadêmicas instigantes, Vi Grunvald, a quem sempre retribuo com novos desafios como espero ser este aqui em forma de artigo. Agradeço também aos colegas e às colegas do NaPedra, em particular ao John Dawsey, por ter organizado este evento comemorativo dos 20 anos do NaPedra e este dossiê sobre "Mundos em Performance" e por me ter concedido o tempo necessário à escrita. Finalmente, agradeço aos/às parceristas que muito contribuíram para a escrita final deste artigo com sua leitura crítica e atenta, que muito enriqueceram e aprofundaram tópicos e ideias fundamentais nele contidas.

Malzacher, Florian. 2015. *Not just a mirror: looking for the political theatre of today*, Santo Tirso: House of Fire.

Martin, Carol. 2013. *Theatre of the real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Mbembe, Achille. 2018. *Necropolítica.* São Paulo: n-1 Edições.

Mombaça, Jota. 2021. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Rancière, Jacques. 2010. *Estética e política: a partilha do sensível*. Porto: Dafne.

Raposo, Paulo. 2015. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, no. 2: 3-12.

Raposo, Paulo. 2022. Performances políticas e artivismo: Arquivo, repertório e re-performance. *Novos Debates*, vol. 8, no. 1: 1-27.

Safatle, Vladimir Pinheiro. 2020a. Bem vindos ao estado suicidário. *n-1 edições*. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3kVB28b>. Acesso em: 19 set. 2022.

Safatle, Vladimir. 2020b. Para além da necropolítica. In *Pandemia Crítica*, *n-1 edições*. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3XVqVis>. Acesso em: 12 set. 2022.

Sansi, Roger. 2014. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury.

Sansi, Roger. 2020. Utopia and idiocy: public art experiments in the metropolitan region of Barcelona. *City & Society*, vol. 32, no. 2: 250-271.

Santander Brasil. 2017. Nota sobre a exposição queermuseu. *Facebook Santander Brasil*, 10 set. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3YctpbH>. Acesso em: 22 set. 2022.

Schechner, Richard. 1981. Restoration of Behavior. *Studies in Visual Communication* 7 (3), 2-45.

Schechner, Richard. 2011. Performers e espectadores: transportados e transformados. *Moringa: Artes do Espetáculo*, vol. 2, no. 1: 155-185.

Silva, Denise Ferreira da. (2020). Ler a arte como confronto, trad. Michelle Sales, Fernando Gonçalves e Daniel Meirinho. *Logos*, vol. 27, no. 3: 290-296.

Silva, Eduardo Cristiano Haas da e Bárbara Virgínia Groff da Silva. 2019. Cena de interior II e queermuseu: cartografias das diferenças na arte brasileira silenciadas em Porto Alegre. *Palíndromo*, vol. 11, no. 25: 246-265.

Souza, Fabiana Lopes de e Maristani Polidori Zamperetti. 2017. Arte, gênero e cultura visual: um olhar para as artistas mulheres. *Momento: diálogos em educação*, vol. 26, no. 2: 248-264.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Grunvald, Vi e Paulo Raposo. *Arte e política: o artivismo como linguagem e ação transformadora do mundo.* Mesa Redonda 20 anos do NaPedra – Sismologia da Performance, com Luana Raiter, Julianna Rosa de Souza, Gustavo Bonfiglioli e Celia Asturizaga Chura. São Paulo, Brasil, 30 nov. 2021, vídeo, 182'. Disponível em: <https://bit.ly/3DoDTwA>. Acesso em: 22 ago. 2022.

Pasolini, Pier Paolo. *Love meetings (1964) Comizi d'Amore*. Documentário. Itália, 5 mai. 1965, vídeo, 92'. Disponível em: <https://bit.ly/3Yc6Tjj>. Acesso em: 19 set. 2022.

Fabião, Eleonora e André Lepecki. *Mesa 3: Eleonora Fabião/André Lepecki (Nós aqui, entre o céu e a terra).* Congresso Interartes – derivas e contágios – Eco-Pós UFRJ. Mediação: Katia Maciel. Rio de Janeiro, Brasil, 8-10 mar. 2022:, vídeo, 122'. Disponível em: <https://bit.ly/3HJn1U4>. Acesso em: 19 set. 2022.

PAULO RAPOSO é doutor, mestre e graduado em Antropologia Social pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE). Atualmente, é professor auxiliar no Departamento de Antropologia do ISCTE e integra o Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) e o Laboratório de Audiovisual do CRIA-ISCTE. E-mail: paulo.raposo@iscte-iul.pt

Licença de uso: Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 28/09/2022
Reapresentado:14/12/2022
Aprovado: 30/12/2022

JORNADAS PERFORMATIVAS PARA REENCANTAMENTO DE *MUNDOS*

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.208275

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

ALICE STEFÂNIA CURI
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-5746-4362
Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70910-900 – secretariapgcen@unb.br

GISELLE RODRIGUES DE BRITO
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-5173-0482
Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70910-900 – secretariapgcen@unb.br

RITA DE ALMEIDA CASTRO
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0697-7093
Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70910-900 – secretariapgcen@unb.br

RESUMO
Neste artigo, discorremos sobre o processo de criação da obra *Mundos*, do coletivo Teatro do Instante, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Com a deflagração da pandemia de covid-19, o trabalho de criação foi redimensionado para ocorrer sem a presença física dos artistas, fator inicialmente considerado crucial. O interdito se desdobrou em uma busca que envolveu não apenas a pesquisa acerca de possibilidades poéticas e de presença síncrona em telas digitais, como também em mergulhos e fabulações em nossas telas mentais. Experimentamos diferentes modos de estar temporalmente juntas, em distintas naturezas de distâncias, com e sem intermédio de telas, em práticas como viagens xamânicas, diálogos e experimentos tele(em)páticos, fluxos de escrita automática, registros de sonhos, consultas e criações oraculares. Revisitamos e partilhamos alguns rastros

PALAVRAS-CHAVE
Performance; Processo criativo; Corpo-memória; Presença; Natureza.

desse processo de dois anos e meio que, de um modo ou de outro, constituíram aquilo que resultou na obra fílmica *Mundos*.

ABSTRACT
In this study, we discuss the work *Mundos* ("Worlds") and the process of its creation by the collective Teatro do Instante, linked to the Department of Performing Arts at University of Brasília (UnB). With the outbreak of the COVID-19 pandemic, this creative work was reconfigured to occur without the artists' physical co-presence, a factor that had initially been considered crucial. The interdict unfolded in an exploration that involved not only research on the poetic possibilities and synchronous presence on digital screens but also on immersive taletelling into the screens of our minds. We experienced different ways of being together temporally across different distances with and without the intermediation of screens in practices such as shamanic journeys, tele(em)pathetic dialogues and experiments, automatic writing flows, dream recordings, consultations, and oracular creations. We revisit and share some traces of this two-and-a-half-year process that, in one way or another, constituted what eventually became the film work *Mundos*.

KEYWORDS
Performance; Creative process; Body-memory; Presence; Nature.

O Teatro do Instante é um coletivo de investigação cênica que existe desde 2009, vinculado ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), do qual fazem parte as autoras deste texto. O grupo se caracteriza por proporcionar a seus integrantes oportunidades de formação continuada; por seus processos colaborativos e parcerias com diferentes artistas; pela investigação de poéticas imersivas e em espaços não convencionais; por buscar temas e abordagens relevantes ao sujeito histórico e sensível; pela investigação de "práticas de si", tanto como meio de autocuidado quanto para acessar estados e afetos potencializadores do trabalho performativo em seus âmbitos de criação e de recepção; e pelo aprofundamento da pesquisa teórica e crítica acerca dos processos e das experiências poéticas, o qual repercute em espaços de discussão e escrita de artigos e livros. Ao longo dos últimos anos, pesquisadores do coletivo criaram *performances*, espetáculos e filmes, além de publicarem diversos artigos e organizarem, produzirem e lançarem o livro *Poéticas do corpo: instantes em cena*, pela editora da UnB, em 2017.

O interesse por expandir o campo das dramaturgias e se aprofundar na potência dos sentidos e afetos tem sido referência de estudo no nosso coletivo. O espetáculo teatral *Sonhares*, que criamos em 2019, convida as pessoas a fazer um percurso entre rodas e ambientes e a vivenciar experiências sensoriais a partir da abordagem de temas como memória, imaginação, morte, ancestralidade, por meio do estímulo aos sentidos, tendo como fios condutores os elementos terra, água, fogo, ar e éter, inspirados na imaginação material de Gaston Bachelard (2002).

Em 3 de março de 2020, iniciou-se o processo *Mundos*,[1] nascido do desejo coletivo de seguir criando campos de experiência para si e para os outros. Nesse primeiro encontro, presencial, ainda sem a consciência do impacto que a pandemia teria no país, três cartas de distintos oráculos foram tiradas pelas três artistas, como mostra a Figura 1: animal negro, que sugeria o contato com o lado negro, as sombras, como possibilidade de autotransformação (Levy 2002); a tenda da lua, que pedia recolhimento e silêncio para um tempo de contemplação (Sams 2017); e lince, que também sugeria manter silêncio e não revelar os segredos da magia e dos sonhos (Sams e Carson 2017). Antes mesmo de informações sobre a disseminação do vírus no Brasil e o longo e necessário isolamento social que decorreria, as cartas já anunciavam o período de recuar, recolher, ficar consigo e aprender com isso.

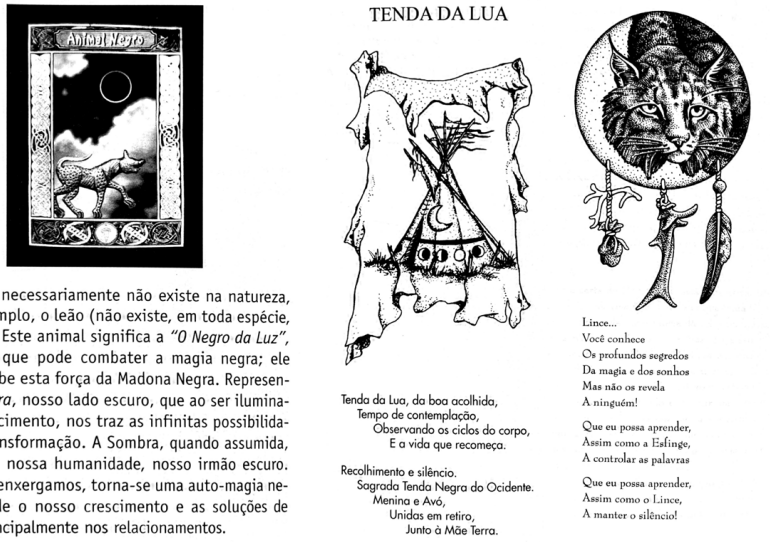


FIGURA 1
Cartas: animal negro, tenda da lua e lince. (Levy 2002; Sams 2017; Sams e Carson 2017)

Com a deflagração da pandemia de covid-19, o trabalho de criação foi abruptamente redimensionado para ocorrer sem a presença física dos artistas, fator inicialmente considerado crucial. Embora algumas angústias nos acercassem em razão do distanciamento forçado e da impossibilidade de partilha do toque pele a pele, dos cheiros trocados pela proximidade dos corpos, dos humores sentidos em um relance de olhar, curiosidades foram sendo alimentadas a partir da atitude de simplificar um fazer. Num

1. Ficha técnica – Criação e *performance*: Alice Stefânia, Giselle Rodrigues e Rita de Almeida Castro – Direção: Tatiana Bittar – Codireção: Lupe Leal – Direção de arte: William Ferreira – Criação sonora: Ana Borges, Felipe Castro Praude e Lupa Marques – Direção de fotografia e montagem: Joy Ballard – Iluminação: Ana Quintas – Maquiagem: Alessandra Campos e Deni Moreira – Colaboração artística: Deborah Dodd – Produção: Guilherme Angelim e Guinada Produções.

primeiro momento, em vez de nos preocupar em como a tecnologia virtual poderia servir ao nosso processo, como recurso e dispositivo de construção dramatúrgica, optamos por encarar os dispositivos tecnológicos e o virtual como acionadores de experiências, em que o aparato tecnológico é, de certa forma, esquecido, e dá lugar ao envolvimento com a experiência.

O interdito se desdobrou em uma busca que envolveu não apenas a pesquisa acerca de possibilidades poéticas e de presença síncrona em telas digitais, como também em mergulhos e fabulações em nossas telas mentais. Experimentamos diferentes modos de estar temporalmente juntas, em distintas naturezas de distâncias, com e sem intermédio de telas, em práticas como viagens xamânicas, diálogos e experimentos tele(em) páticos, fluxos de escrita automática, registros de sonhos, consultas e criações oraculares, escalda-pés com alecrim, ingestão de chá de Artemísia, contemplação do pôr do sol. Cultivamos um tempo coletivo de partilha poética e de impressões, tanto no momento da experiência como em diálogos posteriores sobre ela.[2]

Desde o início do processo nos interessou a exploração das possibilidades corpóreas em si e na relação com o mundo ou com diferentes mundos. Assim, buscamos e nos permitimos experimentar diferentes dispositivos e modos de criação, que foram deixando vestígios no trabalho. Com relação às diferentes camadas que um processo criativo vai deixando no caminho, lembramos Kastrup (2007, 27), que, ao investigar a invenção, retoma a etimologia da palavra latina *inveniere*, ligada a "encontrar relíquias ou restos arqueológicos". Ela complementa:

> A invenção implica uma duração, um trabalho com restos [...]. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original [...]. O resultado é necessariamente imprevisível. A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a 'invenção' e 'inventário'. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. (Kastrup 2007, 27)

Assim, importa neste texto revisitar e partilhar alguns rastros desse processo de dois anos e meio que, de um modo ou de outro, constituíram aquilo que partilhamos como resultado fílmico, permanecendo de modo

2. No *link* a seguir pode-se assistir a um vídeo de seis minutos que apresenta um compilado de imagens da primeira etapa do processo https://youtu.be/Z9WPksmTN-k

mais ou menos evidente, às vezes apenas como latências, camadas, imagens, enfim, reminiscências do vivido.

A questão da presença foi desde o início um tema importante para o processo do *Mundos*, além de ser um tema que nos move enquanto artistas, pesquisadoras, pessoas. Para além da noção pensada no âmbito do espetáculo, vale lembrar a crise de presença que assola a humanidade de um modo geral, intensificada, ou ao menos explicitada, na pandemia. A crise de presença a que nos referimos concerne não apenas a uma "acepção fraca" desse conceito, que, segundo Fischer-Lichte (2019), se relaciona à dimensão fenomênica da presença, ao puro fato de estarmos fisicamente presentes em um espaço, mas sim no seu sentido radical, que envolve o exercício de permitirmos deixar (co)incidir nossa presença física com nossos afetos e atravessamentos. Tal processo se revela, também, em uma dilatação do campo sensível, em uma escuta profunda das outridades (humanas e não humanas), que são sorvidas pela sensorialidade e por uma abertura ao mundo das forças, como diz Suely Rolnik (2019), pela conexão com um saber intuitivo, próprio do corpo nesse estado de presença radical, íntegra, uma espécie de ser~sentir~saber do corpo vibrátil, aquele capaz de acessar o invisível.

Para Fischer-Lichte (2019), o conceito radical de presença dialoga com a noção de *embodiment*. Trata-se de uma ideia de presença conectada a uma experiência com potencial de dissolução de dicotomias como corpo-mente e corpo-alma, já que consiste em um processo em que a dimensão imaterial do corpo (sensível, afetiva, espiritual) está implicada na carne e se dá de modo inextricável de sua dimensão física, de uma existência materializada enquanto ser no mundo. Um estado, talvez, de não cisão entre imanência e transcendência.

Partindo da interdição da copresença material ou espacial entre os corpos, começamos a nos perguntar e a nos desafiar em relação a que tipo de presença e copresença, em sua acepção mais radical, nos seria possível acionar. A imposição de um virtual enquanto mundo digital, de telas e simulacros, como única possibilidade de estarmos juntas nos abriu ao virtual em outra acepção, como um campo de possíveis, um campo propício à imaginação. E, ainda, nos fez perguntar se, e como, poderíamos estar juntas, criando juntas, em distanciamento, com qualidade de presença, e não apenas via dispositivos eletrônicos.

Entre as experiências a que nos propusemos no processo, abordaremos inicialmente a que apelidamos de tele(em)patia.[3] Provocadas pela dire-

3. Termo sugerido em um *chat* do YouTube durante a transmissão de uma fala nossa sobre este trabalho.

tora Tatiana Bittar, nós experimentamos essa ideia como uma espécie de copresença temporal, ou seja, nos propusemos a nos "encontrar" a partir de locais diferentes, mas em dias e horários comuns, durante várias semanas seguidas. Inicialmente às segundas-feiras, observávamos juntas, cada uma de seu refúgio isolado, o entardecer do dia. Seguíamos algum ritual comum no início dos encontros: tomar um chá de Artemísia, fazer um escalda-pés, comer uma mexerica, fazer um alongamento, ouvir uma mesma música.

Essa primeira atividade realizada juntas era crucial, tanto porque era experimentada como um primeiro exercício pessoal de presença – *embodiment*: interromper o fluxo do cotidiano e se propor a estar no aqui agora – como porque vivíamos a ação como um ritual de conexão e reencantamento do dia, a instauração de um campo comum de afetos. Era algo que propiciava a conexão pessoal e a criação de um *ethos* coletivo. Naquele instante, sabíamos que estávamos juntas, embora longe, experimentando algo parecido: parar o dia, olhar o céu, tomar um chá ou outra ação comum.

Em um outro encontro na semana, esse já por telas, trocávamos impressões sobre a experiência. A partir daí fomos desdobrando as propostas tele(em)páticas: dialogávamos no campo do imaginário, nos provocávamos mutuamente, compúnhamos a distância, sem escutar ou ver o que o outro estava criando. Houve experiências coletivas e em duplas. Também produzimos juntas e às cegas textos descritivos, poéticos, dialógicos.[4]

O momento de entrar em contato com os materiais friccionados, ainda desconhecidos para a maioria de nós, também era vivido como experiência poética, performativa e imersiva: uma leitura dramática, a escuta conjunta de áudios compilados, criados em estado tele(em)pático, sobrepostos com os de nossas duplas etc.

Ainda nessa perspectiva, também fizemos uma viagem tele(em)pática coletiva a um templo antigo, o Zigurate de Ur, na antiga Suméria, hoje Iraque, que "visitamos" utilizando ferramentas como Google Earth, Google Street View, Wikipédia e outras referências. Ao som de uma mesma música, criada pelo sonoplasta Lupa Marques para ser nosso transporte nessa viagem, inédita para nós no instante da experiência, imergimos imaginariamente nesse lugar tão antigo e distante, mas que se fez presente graças ao desejo e ao engajamento de presença, de encontro e de experiência comum.

4. Seguem, em *link*, trechos de nossas conversas tele(em)páticas. Reforçamos que cada dupla de pergunta e resposta compartilhada a seguir está compartilhada exatamente como surgiu no experimento. https://qrfy.com/p/HhES9sO.

Lá, ao longo de cerca de 30 minutos, subimos e descemos escadas, encontramos relíquias, observamos o fogo, dançamos sob tempestade de areia, cantamos, fumamos. Cada um registrou por escrito o que via durante cinco minutos.[5] Saber se a potencialidade ou interesse desses materiais decorre de algum grau de conexão telepática real, ou do interesse pelo acaso de sobreposições gerado na experiência, importa menos do que podermos viver essas experiências e jogar poeticamente com o que delas resulta. O desejo era também propiciar ao espectador experiências dessa natureza – sensível, encarnada, imaginativa, mas o formato fílmico que o trabalho acabou ganhando restringiu bastante essa alternativa.

Investigamos outros modos de presença e de telepresença também com dispositivos, como em uma experiência de chamada coletiva na plataforma Zoom, escutando juntos uma mesma trilha sonora composta para esse fim, em que cada um de nós captou imagens em vídeo que foram compartilhadas ao mesmo tempo sem sabermos o que a outra pessoa estava filmando, para só depois conhecermos coletivamente o material conjunto.

Também pesquisamos experiências de copresença física em espaços amplos e abertos, mantendo distâncias seguras, nos comunicando por meio de chamadas coletivas de WhatsApp ou trocando áudios via aplicativo de rádio. É interessante notar que algumas dessas proposições, vividas na copresença física ao ar livre com distanciamentos entre os corpos, conferiram certa atmosfera cinematográfica, até mais do que algumas experiências na tela, tanto pela distância das imagens, pela paisagem por onde os corpos transitam e se inserem, quanto pela natureza mediada/amplificada das vozes e sonoridades que chegam pelo autofalante do celular ou de caixas de som.

A obra *Mundos* teve em sua equipe de criação várias pessoas que participaram do processo do espetáculo *Sonhares*, entre elas Adriana Mariz, que é artista e facilitadora de grupos e nos ajudou a desdobrar a experiência com tambores em contexto de viagens xamânicas, prática iniciada em *Sonhares* que se estendeu, partilhando o poder encantatório dos sons com sua capacidade vibratória. Com a peculiaridade de estarmos em pandemia, dessa vez tivemos duas vivências via plataforma Zoom. Cada pessoa na sua casa teve a oportunidade de ter sua própria experiência guiada pela voz e pelo som do tambor da Adriana.

O que queremos provocar ao nos permitir adentrar uma jornada xamânica? Acessar os campos imaginais, oníricos, nos abre para percepções diferenciadas do cotidiano. O propósito não é ficar circunscrito a um processo

5. Segue *link* com compilado desses textos gravados pela atriz Bidô Galvão: https://drive.google.com/file/d/14I0byF3rL5UpweTjkWPMEhm17X7hFwji/view?pli=1.

solitário de autoconhecimento, mas interagir em trocas coletivas como provocadoras de si e do outro. Percebemos no grupo uma abertura para a ativação desses campos e para uma ampliação de conexão com estados alterados. Nosso desejo era acessar as possibilidades do corpo humano em atravessamentos, tanto na sua dimensão concreta quanto subjetiva, no sentido de investir no potencial sensível e perceptivo do corpo, na expansão sensória, enquanto meio de intensificação de afetos, de acesso a forças invisíveis e de acionamento de estados de corpo e, junto a isso, ir delineando uma possível dramaturgia do sensível.[6]

Talvez possamos dizer que, embora o termo nos soe deslocado, inicialmente nos interessava o desenvolvimento de uma certa "tecnologia" do corpo humano relacionada à capacidade humana de processar e atualizar modos de sentir e experimentar a complexidade do amálgama corpo/mundo, se abrindo a outras lógicas de existência, diferentes do modelo vetorizado, cronológico, causal, produtivista. Seria, então, a capacidade humana de inventar e habitar mundos diversos, de dar vazão ao corpo-memória e às virtualidades latentes presentes em nossa existência. Corpo-memória, segundo a visão de Jerzy Grotowski (apud Flaszen e Pollastrelli 2007), seria o responsável por gerar impulsos pessoais autênticos para a ação e se instauraria independentemente de comando exercido pela consciência ou pelo pensamento. Como afirma o diretor, o corpo é memória, uma sobrevivência do passado que se restaura no presente e se atualiza pelas ações físicas. Para ele, é com o corpo-memória que o ator/atriz indaga. Ele nos diz:

> Acredita-se que a memória seja algo independente de todo resto. Na realidade não é assim, pelo menos para os atores. Não é que o corpo tenha memória. Ele é memória. O que se deve fazer é desbloquear o corpo-memória. [...] Se se permite ao corpo ditar diferentes ritmos, mudar continuamente de ritmo, mudar a ordem (dos detalhes), tomar como do ar outro detalhe, então quem dita? Não é o pensamento. Mas tampouco a casualidade. Isto tem reação com a vida. Não se sabe sequer como: mas foi o corpo-memória. Ou o corpo-vida? Porque isso supera a memória. O corpo-vida ou corpo-memória ditaram o que fazer em relação às experiências ou ciclos de experiências da vida. [...] É um pequeno passo em direção à encarnação de nossa vida nos impulsos. (Grotowski apud Flaszen e Pollastrelli 2007, 173)

6. Segue o *link* de um vídeo, com algumas imagens que foram captadas pela Rita, em sua casa, em tempos pandêmicos, várias em nossos encontros de tele(em)patia. https://drive.google.com/file/d/1k-h8vj8l7mDQPcCdnNOx6JRY-Knq8F9m/view?usp=sharing.

O corpo-memória é o que também condiciona os músculos, a maneira de perceber e agir no mundo. Para o diretor, só se alcança o corpo-vida quando se trabalha sobre a consciência do que trazemos impregnado no corpo proveniente de nossa relação com a cultura, com a educação, com o meio em que estamos inseridos e de forças e vestígios de passados não conhecidos por nós. As acepções de corpo que nos atravessam são múltiplas e seguem em trânsito: corpo vibrátil, não dicotômico, passível de atravessamentos, corpo em processo, corpo onírico, com abertura para campos sutis. Corpos que acionam concretudes, corpo presença, corpo memória, corpo fenomênico... Corpos!

Em meio ao turbilhão de tantas revoluções cósmicas e energéticas, aquecido por um vírus que dilatou nossa percepção sobre as várias camadas que envolvem nossa existência e sobre como nos relacionamos com elas, durante o processo de criação, cada corpo se deixou morrer, falir, desistir, simplificar, desencantar, mas também renascer, revigorar, misturar e nutrir de mundos do aqui e agora, buscando encantamentos, numa mistura de humores e intensidades muitas vezes ainda incompreensíveis. Podemos dizer que as práticas vivenciadas nos colocaram em confronto com o movimento das forças do corpo-memória, acionando a percepção de enrijecimentos, bloqueios, fluxos e desejos em contraponto ao que era possível de ser e fazer, mas também nos jogaram ao exercício do imaginário, da aceitação, do desapego, do sentimento de potência dos devires e das forças invisíveis e indizíveis.

Nesta abordagem da arte, cremos que uma das possibilidades seja dialogar com a diretora francesa Ariane Mnouchkine, do grupo Théâtre du Soleil, quando diz em seus estágios para atrizes e atores para “ativarmos o músculo da imaginação”.

Cada uma de nós teve suas viagens xamânicas e compartilhou com o coletivo essa experiência, animais de poder que surgiram para cada atriz foram integrados no processo de criação: uma ursa, uma libélula e uma corsa. Como trazer para o aqui e agora, em ações poéticas, a conexão com as imagens arquetípicas ou figuras que se conectam com o inconsciente e são materializadas e ressignificadas nesse campo que nos atravessa em estados de viagens xamânicas? Podemos transmutar nossas imagens oníricas em desenhos, fotografias, vídeos, danças, cantos. Um dos desafios é sair do campo da representação e permitir que a própria imagem nos conecte às criações e se faça criação.

Como afirma Stefano Mancuso, “nós, animais, representamos apenas 0,3% da biomassa, enquanto as plantas representam 85%” (Mancuso 2021, 10). Mesmo sendo minoria no planeta, estamos implodindo, com nossa forma caótica de viver, as condições de existência e equilíbrio na Terra.

Temos o desafio de nos reinventar, como força coletiva, para gerir futuros melhores para nossos descendentes. O espaço-tempo da pandemia nos propiciou uma potencialidade maior de introspecção e de conexão com mundos internos e com a natureza, mas quando tecemos nossas histórias seguimos, na maior parte das vezes, nos colocando como protagonistas. Como romper essa forma de pensar e agir e ampliar nossa percepção sobre as plantas e sobre os outros animais que coabitam a Terra conosco?

Mesmo que seja em uma perspectiva do campo da imaginação, tivemos este interesse ao longo do processo de criação da obra *Mundos*. Cultivamos uma abertura para percepções sobre minimundos, construção e percepção de mundos a nossa volta. Mais do que pensar em uma representação, como algo a ser mostrado, nosso propósito foi criar um espaço convivial, corpos em situação de experiência coletiva, que nos conectasse com dimensões de campos sutis e acessasse âmbitos de rememorações e vivências individuais.

No processo de *Mundos*, de alguma maneira, assimilou-se uma atitude quase oracular de lidar com as experiências. O oráculo, conhecido como método de obtenção de respostas a questões obscuras ou ferramenta para obter orientações, em nosso processo foi assumido como atitude, no sentido de que ao nos relacionarmos com as coisas, humanas e não humanas, consideramos que elas estão sempre a nos dizer algo, a orientar caminhos e que atuam como ativadoras do corpo que imagina e que se disponibiliza ao que imagina. Também como parte da construção da poética de *Mundos*, criamos cartas oraculares, que operaram como disparadoras de processos performativos, resultando no filme *Mundos*, ainda inédito. Cada carta foi desdobrada em uma jornada composta por três estações e essa estrutura apoia dramaturgicamente nosso filme. A seguir, compartilhamos as cartas criadas inicialmente e alguns desdobramentos imagéticos das estações de cada jornada experienciada pelas atrizes.

> Carta: A ursa
> A carta é de transformação, mutação de coisas e vida. As cores são vibrantes, embora algumas sombras estejam presentes. Há sempre dois lados da mesma moeda. Há duplos que se misturam constantemente. Ao fundo, emana a luz amarela intensa de um mundo desconhecido que chega à Terra. Não se distingue se é lua ou sol, que nasce ou se põe no oceano e emite luz em direção à nuca da mulher nua. Sol e lua, dia e noite, morte e vida, alegria, tristeza, ironia, humor. A espada segurada pela mão direita da mulher pende em direção ao centro de uma fogueira, aos pés da mulher, o que sugere que algo está relaxado e displicente, mas tem força e um sentimento de desfrute, embora a mão entreaberta

possa significar desistência e desejo de voo. A pele de urso preta, pendurada no ombro esquerdo, cai até o chão, se misturando a uma poça de sangue, enunciando um descamar e a entrada em novos ciclos, férteis e de mundos diversos. No chão, ao redor da fogueira, gravetos de paus misturados com rosas vermelho intenso, indicando paixão em fogo à sua disposição. Brincar de opostos, transitar nos extremos. O fogo, não se sabe se sobe ou desce pela espada, alcançando o braço direito da mulher e seu plexo solar. Podemos ver um feixe irradiante que se forma da fusão do fogo com a luz que vem por trás, do sol ou lua, indicando que a mulher pode gerar o fogo, mas também se queimar com ele. A mulher olha para cima, braço esquerdo semitensionado e pronado numa atitude de abertura e recebimento, boca entreaberta como se soltasse um grito de prazer. A carta sugere aproveitar com prazer, deixar ser atravessada para gerar mais prazer. (criação da atriz Giselle Rodrigues)



FIGURA 2
Primeira estação: Abismo mundo (dimensão – urbana/ natureza/humano). Fonte: Ana Quintas, 2021.



FIGURA 3
Segunda estação: Canteiro cova (dimensão carne/terra/pó/gases). Fonte: Guilherme Angelim, 2021.



FIGURA 4
Terceira estação: Corpo fumaça (dimensão espírito/força invisível). Fonte: Diego Bresani, 2021.

Carta: A maga – libélula livre

A maga tem ancestrais que habitam uma casa sem paredes no meio de um grande campo verde, com muitas gavetas aladas cheias de segredos, gavetas dentro de gavetas, muitas gavetinhas fechadas empoeiradas. Nessa grande casa aberta, o mato entra e traz onças pretas, pardas, cavalos galopantes, pássaros multicores.

Ela dorme em uma cama de ametista, que a conecta a portais e espaços sutis. Recebe banhos de óleos perfumados e se ornamenta com guirlandas de flores do jardim. Toma chás de colônia, camomila, hortelã e faz escalda-pés com alecrim. Nada e anda de canoa no lago, na companhia dos peixes e capivaras. Abraça ipês amarelos, bouganvilles, sapucaias e cheira manacás e jasmins.

Caminha com um bastão de bambu na mão esquerda e um leque japonês na mão direita. O primeiro abre o caminho e o segundo limpa os fluxos de energia, libera espaço para o novo e inusitado. Usa um colar de quartzo rosa que chega sempre antes dela.

Na lua minguante, escuta sons imaginários. Toma banhos de cachoeira na lua nova. Na lua crescente, tem empatia

com o olhar das corujas. Acende fogueiras no chão em noites de lua cheia e a sua força raiz pulsa por ventos fortes e dançantes ao som de tambores, címbalos, tigelas e cantos coletivos ancestrais.

Anda em trupe, bando, revoada. Nômade, em estado de casulo. Em todas as luas, um espírito selvagem e livre a faz reverberar com o poeta Horyu:

“Libélulas livres
Belas
Céu de libélulas”. (Horyu, apud Bashô, 1997, 85)

(criação da atriz Rita de Almeida Castro)



FIGURA 5
Primeira estação: A morta – fui deixando meus corpos pelo caminho. Fonte: William Ferreira, 2021.





FIGURA 6
Segunda estação: Corpo acúmulo – rastros de si. Fonte: Diego Bresani, 2021.



FIGURA 7
Terceira estação: O voo – libélula livre. Fonte: Diego Bresani, 2021.

Carta: A mulher galhada
Uma mulher, de porte elegante, equilibra uma galhada como a de um cervo que nasce em sua cabeça, de cujos galhos pendem algumas folhas, flores e frutos. Um enxame de abelhas dança ao redor dessa galhada.
Seus cabelos estão presos para o alto, tramados nas galhas. Em sua mão direita, erguida, leva uma taça de vinho tinto e em sua mão esquerda, junto ao decote que revela o osso esterno, traz um livro com capa em veludo vermelho e lombada em banho de ouro.

Sua veste é esvoaçante, com leve transparência, em tons de verde e dourado.
Os pés estão descalços, mas cobertos com desenhos em padrões que oscilam entre geométricos e orgânicos, revelando também sinais desconhecidos, que sobem pelas pernas. Toda a pele visível, inclusive suas mãos e pescoço, revela inscrições, símbolos e padronagens, mais esparsos que nos pés.
Apenas o rosto não leva os sinais. O rosto, maduro e sereno, é muito branco, a boca é pálida. Dele se destaca apenas um terceiro olho grande e muito bem maquiado com delineador e longos cílios, que pisca e mira em uníssono com os outros dois olhos.
Ela está atravessando uma rua movimentada de uma grande metrópole. À sua volta, muitos carros e transeuntes, mas ninguém a nota. A cidade tem prédios altos e espelhados.
A mulher de novo. Ela está em pé, em frente a um precipício. Com a mão esquerda segura uma corrente de aço. Na outra ponta da corrente, a cerca de 5 metros de profundidade, pende sobre o abismo um carro vermelho. O rosto não revela sua intenção. Os olhos miram o horizonte. Com a mão esquerda segura um cigarro. A boca pálida solta a fumaça.
(criação da atriz Alice Stefânia)



FIGURA 8
Primeira estação: Mulhárvore (entre reinos animal, vegetal e mineral). Fonte: Diego Bresani, 2021.

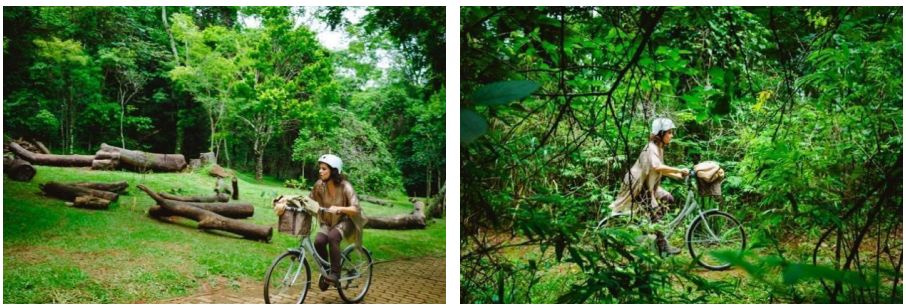


FIGURA 9
Segunda estação: A viagem (para o passado só se volta de costas). Fonte: Diego Bresani, 2021.





FIGURA 10
Terceira estação: Festa da vulnerabilidade (à espera de nada e ninguém). Fonte: Ana Quintas, 2021.

Nos deparamos com desafios gigantescos em virtude da imposição das distâncias, mas seguimos nas experimentações possíveis, numa tentativa de delinear uma teia dramatúrgica do sensível, dos reencantamentos, dos encontros (im)possíveis. Nos diferentes momentos desse caminho, abraçamos a dimensão intuitiva e corpórea do ser enquanto vivente, relacional, conectado e conectivo.

Ainda que as hipóteses sobre o formato desse exercício poético tenham se transformado no percurso, tais princípios se mantiveram. Inicialmente,

seria uma peça-experiência em copresença, depois cogitamos fazer um experimento *online* em tempo real e, finalmente, optamos por fazer um filme. Nossa entrega ao caminho possível que foi trilhado, assim como nossa escuta dos afetos movidos pelas experiências vividas, foram aos poucos construindo ou revelando esse *Mundos*, o filme que, afinal, criamos.

As estações de cada jornada – imaginadas, sonhadas, experimentadas e ensaiadas em tantas versões e formatos – foram filmadas na segunda metade de dezembro de 2021, e a montagem final ocorreu ao longo de 2022.

Se a arte a um só tempo reflete, inspira e se imiscui com a vida, sentimos que nosso processo no *Mundos*[7] tão mexido, múltiplo e transformado pelas interdições pandêmicas revela também seu alto grau de adaptabilidade, resiliência, resistência e reexistência, qualidades que sabemos de alto valor inclusive para nossa permanência no mundo planeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachelard, Gaston. 2002. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.

Bashô, Matsuo. 1997. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Iluminuras.

Bashô, Matsuo. 2016. *O eremita viajante [haikus – obra completa]*. Porto: Porto Editora.

Fischer-Lichte, Erika. 2019. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.

Flaszen, Ludwik e Carla Pollastrelli. 2007. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva, Sesc-SP.

Kastrup, Virgínia. 2007. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica.

Levy, Carminha. 2002. *Xamanismo matricial: as cartas sagradas da Madona Negra e Divino Espírito Santo*. São Paulo: Outras Palavras.

Mancuso, Stefano. 2021. *A planta do mundo*. São Paulo: Ubu.

Rolnik, Suely. 2019. *Esferas da insurreição: notas para uma vida cafetinada*. São Paulo: n-1 edições.

Sams, Jamie. 2017. *As cartas do caminho sagrado: a descoberta do ser através dos ensinamentos dos índios norte-americanos*. Rio de Janeiro: Rocco.

Sams, Jaime e David Carson. 2017. *Cartas xamânicas: a descoberta do poder através da energia dos animais*. Rio de Janeiro: Rocco.

7. O filme *Mundos* foi selecionado para o 3o Festival Internacional de Ecoperformance, em 2023, e ganhou menção honrosa, segue o link para assistir o filme: https://youtu.be/PuYmqwqqF6U (minutagem - 1:23:18 a 1:50:14)

Alice Stefânia é atriz e diretora, com pós-doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Gra-duação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), coordena o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo e é artista-pesquisadora do coletivo Teatro do Instante. Tem artigos publicados em livros e periódicos na área de artes, publicou o livro *Traços e devires de um corpo cênico*, pela editora Dulcina, e participou da organização do livro *Poéticas do corpo: instantes em cena*, pela editora UnB. E-mail: alicestefania@gmail.com

Giselle Rodrigues de Brito é coreógrafa, atriz e diretora. Doutora em Artes pela Universidade de Brasília. Professora e chefe do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Desde 2004 coordena o Núcleo Experimental em Movimento, em parceria com o ator Lupe Leal. Integra o coletivo Teatro do Instante como atriz e diretora de movimento. Diretora da companhia BasiraH – Dança Contemporânea por 15 anos, responsável pela montagem de mais de 20 espetáculos na área de dança-teatro. E-mail: gisellerbrito@gmail.com

Rita de Almeida Castro é atriz e diretora, com pós-doutorado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutorado em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Coordena o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo e é artista-pesquisadora no coletivo Teatro do Instante. Tem artigos publicados na área de antropologia e artes, publicou o livro *Ser em cena. Flor ao vento. Etnografia de olhares híbridos* e participou da organização do livro *Poéticas do corpo: instantes em cena*, ambos pela editora UnB. E-mail: ritadealmeidacastro@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 15/02/2023
Reapresentado em: 20/03/2023
Aprovado em: 20/04/2023

DESDIZENDO A PERFORMANCE: MACUMBA E A PROLIFERAÇÃO DO INCERTO[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.203031

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

VÂNIA ZIKÁN CARDOSO
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2554-1615
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil, 88040-970 – ant@contato.ufsc.br

RESUMO
Trilhando pelos caminhos da produtiva incerteza da performance como prática e conceito, aqui me volto ao que se des-faz em palavras, pondo de ponta-cabeça a clássica definição de Austin da força do ato performativo. O encontro nas macumbas cariocas entre entidades e clientes é marcado pela instabilidade da linguagem e pelo risco das palavras na própria busca do desvelar dos caminhos futuros na consulta com essas entidades. O encontro recente com uma entidade em que ela diz desdizer o que havia revelado à cliente me leva a refletir sobre essas consultas como um colocar em prática a potência do incerto. O ato (anti)performativo de des-dizer pode ser lido como um pôr de novo em jogo o desconhecido, deslocando cliente e entidade do aprisionamento da certeza e colocando-as de volta no movimento de fabulação que está no cerne da consulta com as entidades.

PALAVRAS-CHAVE
Macumba; Performance; Potência do incerto; Povo da rua; Fabulação.

1. Um primeira versão deste texto foi apresentada na VIII Reunião da Associação Portuguesa de Antropologia, Évora (2022), no painel *Descolonizando modos performáticos: incertezas, certezas e resistências*, organizado por Scott Head e Paulo Raposo, a quem agradeço pela escuta sempre atenta. O trabalho de campo em 2022 recebeu apoio do INCT Brasil Plural (CNPq/CAPES/FAPESC).

ABSTRACT
Following the productive uncertainty of performance as practice and concept, here I turn to what is undone in words, turning upside down John Austin›s classic definition of the power of the performative act. The encounter in *macumba* centers in Rio de Janeiro between *entidades* [spiritual entities] and their clients is marked by the instability of language and the danger of words in the very search to unveil future paths in consultation with these *entidades*. The recent meeting with an *entidade* in which she un-says what she had revealed to the client leads me to reflect on these consultations as a mode of putting into practice the power of the uncertain. The (anti)performative act of unsaying can be read as putting the unknown back into play, diverting client and *entidade* from the imprisonment of certainty and into the fabulation that is at the heart of consultations with the *entidades*.

KEYWORDS
Macumba; Performance; Power of the uncertain; *Povo da rua*; Fabulation.

Movendo-se pelas encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil, Luciana Hartmann e Jean Langdon (2020), em recente artigo, aludem a múltiplos conceitos agenciados pelos diversos entrecruzamentos etnográficos no que seria essa antropologia da performance: "reflexividade, ruído, margem, liminaridade, subversão, polifonia, experiência, corporalidade, movimento, transformação, negociação, contextualização, entre outros" (Hartmann e Langdon 2020, 3), aos quais eu acrescentaria sismologia, f(r)icção e descrição tensa (Dawsey 2005; 2013; 2016). Como Hartman e Langdon (2020, 3, ênfase removida[2]) nos relembram, tais conceitos se tangenciam nas diversas abordagens de corpos, "(humanos e não humanos, de antropólogos e de seus interlocutores), por sua expressividade gráfica, sonora, gestual, visual – em performance".

Essa efervescência conceitual e empírica, uma das forças motrizes da própria "espiral de torções performáticas" (Conquergood 1989, 87) sobre a antropologia, está no cerne do "não resolvido" a que André-Kees Schouten, Pâmilla Vilas Boas Ribeiro e John Dawsey, na chamada para este dossiê, associavam o próprio conceito de performance. Talvez seja justamente a abertura engendrada por esse não-resolvido aquilo que sustente o que Gonçalves (2009) chama de imprecisão produtiva do conceito de performance, e talvez seja também por esse espaço que possamos perseguir o germinar das angústias – não menos produtivas – conceituais.

Em um caminho um tanto tortuoso, marcado por encontros por vezes fortuitos, por vezes perseguidos, com discussões acerca da performance, e pela possibilidade de retornar, no início de 2022, à convivência com meus amigos na macumba carioca, quero tomar aqui a própria possibilidade

2. O destaque em itálico na palavra "performance" no texto original foi aqui removido porque entendo que é importante a marcação política da linguagem. Sendo conceito corrente na antropologia no Brasil e um campo amplo de pesquisa, o termo "performance" há muito deixou de ser um neologismo ou um estrangeirismo no Brasil.

da performance de colocar em prática a potência do incerto. Começo trazendo, primeiro, três cenas recentes do que eu chamaria de angústias conceituais contemporâneas, desde lugares por vezes convergentes, por vezes bastante distintos, e que depois nos levam ao encontro do povo da rua em sessões de consulta na macumba carioca.

PRIMEIRA CENA

No fim de 2021, as atividades do evento virtual *Sismologia da Performance, Napedra 20 anos*[3] incluíam uma roda de conversa com Richard Schechner, mediada por John Dawsey.[4] Nessa conversa, Paulo Raposo pediu para Schechner comentar sobre a torção que temos acompanhado da relação histórica entre a performance como instrumento das vanguardas políticas para a performance política contemporânea da direita. Um dos exemplos que Paulo Raposo usava para ilustrar sua pergunta era a figura do homem de chifres, Jake Angeli, ou o Xamã QAnon, ativista que se tornou o emblema midiático dos invasores do Congresso dos Estados Unidos da América em março de 2021.[5] A resposta de Schechner naquele momento foi que a "performance" é uma ferramenta despojada de ideologia e que pode, assim, ser usada de diversas maneiras.

SEGUNDA CENA

Em março de 2022, o congresso virtual *Figurações Interartes: derivas e contágios* buscava "explicitar os atravessamentos que marcam o pensamento e as práticas artísticas contemporâneas".[6] Em uma das mesas, *Nós aqui, entre o céu e a terra*, André Lepecki e Eleonora Fabião conversavam em torno da performance homônima dela na Bienal de São Paulo de 2021.[7] André Lepecki também se dirige à relação entre as condições afetivas, físicas, político-contemporâneas e a performance. Retomando certa ontologia política da performance, aquela da performance como algo efêmero, Lepecki aponta que seria essa própria efemeridade, sua capacidade de desaparecer, que tornaria a performance inadequada ao

3. O evento, comemorando as duas décadas de atuação do Napedra, aconteceu entre 22 de novembro e 10 de dezembro de 2021. Os/as colegas do Grupo de Estudos em Oralidade e performance (Gesto), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Evelyn Schuler Zea, Luciana Hartmann, Scott Head, Viviane Vedana e eu, participamos no dia 3 de dezembro, na sessão *Entre gestos: ruídos, rumores, rodeios ou o lado revés da performance*. Aproveito a oportunidade para agradecer ao convite para nossa participação e às inúmeras trocas e aprendizados compartilhados com John Dawsey e o Napedra ao longo desses anos. O programa do evento encontra-se disponível em: <https://bit.ly/3JUWToW>.
4. Disponível em: <https://bit.ly/3nlqQXE>.
5. Disponível em: <https://bit.ly/431Qamb>.
6. Proposta do *Congresso Figurações Interartes*, UERJ, 8 a 10 de março 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3G0DnGA>.
7. Disponível em: http://34.bienal.org.br/artistas/7344 >.

capital. Contraposta ao momento contemporâneo, de explicitação de um processo de supremacia branca fascista, ou tomando o conceito crítico de Achile Mbembe (2018), de um projeto necropolítico, para Lepecki tal efemeridade ontológica se tornaria insuficiente politicamente. Se, nas artes do século XX, no Brasil e em outros lugares "às margens", a condição do "precário" tinha de ser vivida em sua potência e não lamentada, na condição de urgência contemporânea, Lepecki aponta a importância de uma "pulsão de proliferação" como o movimento da performance – ele apela, assim, a outra ontologia política da performance correspondente ao momento contemporâneo, uma pulsão de proliferação da vida diante da necrofilia fascista.

TERCEIRA CENA

Em uma terceira conversa, num seminário virtual sobre micro-historicidades e espiritualidades,[8] falávamos de outro movimento ante as chamadas "incertezas do presente": em um duplo movimento, por um lado, há o deslocamento provocado pelas aspirações nostálgicas por um passado a-histórico de suposta grandeza, como materializada pela busca da extrema-direita estadunidense por uma retomada de uma "grande América" mítica; por outro lado, há o deslocamento para o futuro por movimentos fundamentalistas que almejam o fim dessa Era e o descortinar de uma Nova Ordem, como o messianismo, que sustentava as aspirações de reeleição de Jair Bolsonaro no Brasil (cf. Reinhardt 2021). Em ambos os lados desse movimento, estariam a atuar forças mágico-religiosas para produzir efeitos divinos, para retomar ou alcançar formas de existência prometidas.

A CAMINHO DAS CONSULTAS

Escrevendo num momento em que o presente parecia marcado pelo tempo invertido de uma contagem regressiva para as eleições presidenciais de 2022 e em que as pesquisas de intenção de voto anunciavam, ainda, outra inversão em direção contrária ao advento desejado por tal messianismo, quero tomar aqui, etnograficamente, outro caminho para onde estão a atuar de forma diversa outras forças "mágico-religiosas", em que entidades espirituais confabulam[9] com clientes outras possibilidades de existência através da incerteza, ou, para conjugar aquilo que Lepecki

8. *Spiritual historicities: exploring micro-historical practices and alternative temporal directions in contemporary religiosities*, 4 a 5 de novembro 2021, Proyecto Etnografias de Neoliberalismo y Aspiración, PUC/Chile, organizado por Diana Espírito Santo e Ruy Blanes. Disponível em: <https://bit.ly/3TR3Lbs>.
9. Fabulação refere-se não a uma fabricação, mas evoca a prática criativa de narrativizar o mundo (Cardoso 2007; McLean 2017; Stewart 1996).

distingue temporalmente, em que a potência do incerto –outro sentido do precário a que ele se refere – faz proliferar a vida à revelia da necro-política contemporânea.

Venho escrevendo há algum tempo sobre a macumba nos subúrbios do Rio de Janeiro. Ainda que macumba se insira no universo das práticas religiosas afro-brasileiras, ela abarca mais do que uma prática ou uma identidade religiosa específica. Ela remete a uma socialidade marcada pela presença de entidades espirituais que atravessam as fronteiras entre o ritual e o cotidiano, o sagrado e o mundano, o passado e o presente, o privado e o público. Nesse sentido, venho escrevendo sobre a macumba como um modo de percepção, de imaginação e de engendramento do cotidiano, um estar no mundo imbuído da presença dessas entidades espirituais.

Se os velhos e persistentes enquadres estruturantes do racismo brasileiro colocavam as práticas da macumba para fora do espaço de legitimação do religioso, tomando a macumba como expressão paradigmática do que Luiz Simas (2020) descreve como a atribuição aos povos da diáspora negra de uma incapacidade de produzir cosmogonias que ultrapassem o limite de práticas curativas, no Brasil contemporâneo macumba é simultaneamente reclamada por intelectuais como uma epistemologia negra decolonial (Rufino 2019; Simas e Rufino 2018) e fustigada com renovada veemência racista pelo fundamentalismo político de direita como expressão do culto ao diabo pelas religiosidades afro-brasileiras.[10]

Muito do que eu escrevi nesses anos de perambulação pela macumba carioca emerge das estórias e das conversas com as entidades do chamado "povo da rua" – exus, pombagiras e malandros –, entidades que em vida ocupavam espaços nas margens sociais e que na vida pós-morte dançam, cantam, bebem e fumam com os vivos, intervindo nos seus caminhos de modos por vezes desejados, por vezes temidos. Em minhas escritas etnográficas, venho falando sobre as muitas estórias que são contadas acerca dessas entidades, estórias sobre sua presença no dia a dia dos macumbeiros, estórias envoltas pela tensão do potencialmente imprevisível. As estórias evocam a qualidade de seus movimentos, seu poder de se deslocar entre espaços e tempos, assim como a eficácia dos poderes das entidades.

10. Essa simultaneidade é cotidiana, mas eclode de forma extraordinariamente grotesca em certos momentos, como na proximidade da espetacular vitória da Acadêmicos da Grande Rio no carnaval de 2022 com o enredo "Fala Majeté! Sete Chaves de Exu", com a mundanidade da violência que leva uma mulher a perder um olho ao ser agredida por ouvir o samba da Grande Rio em homenagem a Exu. Disponível em: <http://glo.bo/42NjT1X>.

Uma atividade central nas práticas de macumba são as consultas, em que clientes buscam a intervenção das entidades do povo da rua em suas vidas. O desemprego que persiste, a precária sobrevivência na pandemia de Covid-19, a vida familiar transformada pelo consumo descontrolado de álcool ou de drogas, a ameaça da violência cotidiana nos espaços urbanos do Rio de Janeiro, a infelicidade, estas são todas esferas da vida mundana em que se percebe claramente a ação conjunta de forças desse mundo e de outras forças não tão humanas e não tão evidentes em sua origem. Venho acompanhando essas sessões em uma casa religiosa, um centro, em um bairro suburbano da cidade do Rio de Janeiro, com Cacurucaia, uma pombagira cuja fama lhe traz um grande número de clientes, alguns recentes, outras de longa data, algumas pontuais e outros que retornam um tanto de vezes.

Incorporada em minha amiga Luciana, a médium que trabalha com ela há várias décadas, Cacurucaia trabalha bebendo cachaça e fumando sua cigarrilha. Sentada à frente de seu jogo de búzios, ela recebe seus clientes na companhia de uma cambona, uma pessoa que auxilia nos procedimentos, seja anotando listas de coisas a serem feitas, seja mantendo sua cigarrilha acesa, seja participando da troca de palavras e olhares que envolvem clientes e pombagira, adentrando, assim, o jogo de afetos que é fundamental para o desenrolar da consulta e do trabalho da entidade.

Este ano, quando pude retornar ao Rio de Janeiro, Cacurucaia voltou a oferecer as consultas que haviam sido suspensas no auge da pandemia de Covid-19. Em contraste com algumas das igrejas evangélicas – que defendiam a inclusão de cultos religiosos nas exceções ao *lockdown*, retroalimentando o já intenso combate do então presidente Jair Bolsonaro às políticas públicas de saúde em prol do isolamento social –, várias figuras públicas das casas de matriz africana recorriam, nas redes sociais, a outra ontologia do sagrado para defender o resguardo dos corpos como lugar de ação das entidades. O centro onde Cacurucaia trabalha cerrou suas portas em resguardo, mantendo os ritos de forma restrita e privada, em busca de renovadas proteções para os filhos de santo que, em sua maioria, enfrentavam a vida precária do trabalho em tempo da devastação pela pandemia.

Cacurucaia finalmente retomou suas consultas em janeiro de 2022, com uma longa lista de espera ansiosamente no seu aguardo. Ela me convidou para ser sua cambona, algo que eu já havia feito antes apenas uma vez, há alguns anos. O agir-no-mundo envolvido no *trabalho* das consultas, a participação no ato divinatório das consultas, insere as clientes na manipulação das forças dessa pombagira e de outras entidades, de modo a alcançar os efeitos desejados. Há muitos anos eu já vinha participando da consulta de outras formas, junto com os outros filhos de santo, entidades

e clientes, seja nas *correntes* e nos cantos que se desenrolam junto com o soar dos atabaques, ou nas conversas na espera pela consulta, e aqui estava Cacurucaia a envolver a antropóloga em mais esse momento da consulta.

Sobre as muitas vezes em que participei das consultas com as entidades, escrevi que minha etnografia era *carregada* por aquela experiência, que aquilo que eu escrevia sobre o ritual de consultas era contaminado pela instabilidade e indeterminação materializada na performance do povo da rua, e não pelo desejo de revelação de um conhecimento (Cardoso 2012). Sobre aquela primeira vez em que fui sua cambona, escrevi também sobre o perigo das palavras, sobre o risco da des-compreensão envolvido na participação na sessão de consultas (Cardoso 2017).

Quando escrevi sobre aquela minha primeira experiência como cambona, foquei com mais detalhes uma consulta em particular, a qual envolvia o encontro entre uma nova cliente, Cacurucaia e eu enquanto cambona (Cardoso 2017). Naquela consulta, entre alusões veladas, frases não concluídas, palavras trocadas entre a cliente e a pombagira, eu conseguia entrever o que parecia ser o problema que afetava a mulher e que a levava a buscar a ajuda de Cacurucaia, mas nada era dito que garantisse a frágil narrativa que eu montava de forma tateante. De fato, em dado momento da consulta a própria cliente se exasperava com esse modo de conversa e suplicava à pombagira que falasse direito com ela, que a ajudasse. A pombagira rebateu essa súplica naquele momento, dizendo que ela estava tentando ajudar, mas que a mulher tudo fazia de errado. A mulher fez como se não tivesse ouvido a pombagira, persistiu e me pediu que eu interviesse em seu favor. Para minha surpresa, Cacurucaia também se volta para mim e me pede para eu explicar para a cliente. Eu tento replicar a forma do rodeio de palavras no que digo em resposta, tateando por sentidos que escorregam entre as palavras. A frustração da mulher não diminui, até que finalmente Cacurucaia desiste desse embate de palavras, segura a mão da cliente com carinho e, olhando em seus olhos, lhe pede para confiar nela, que ela vai cuidar de seus problemas. Aparentemente aliviada, a mulher parte. Cacurucaia, por outro lado, se vira para mim, reclamando após a saída da cliente – "Olha essa daí, vem aqui me pedir a coisa errada. Eu faço o que ela me pede, depois dá merda, e a culpa é da pombagira!". Naquela consulta, Cacurucaia não revela à mulher seus erros, ainda que lhe prometa conceder seus cuidados. Entre o que a mulher veio verdadeiramente pedir e o que Cacurucaia verdadeiramente fará abre-se a zona de incerteza quanto aos verdadeiros efeitos da intervenção das entidades na vida cotidiana.

Nas consultas mais recentes, ao longo de 2022, compartilhei, por vezes, meu lugar de cambona com um ou outro filho de santo, cada um de nós

com um modo de participação singular no desenrolar da consulta. Dentre eles, sou eu a única a não incorporar entidades, mas nem por isso Cacurucaia considera menor a minha participação nas forças ali presentes, ela me diz que minha presença afeta de forma particular sua *visão* no jogo e marca mesmo os jogos de palavras em casa sessão.

Essas formas distintas de participação eram perceptíveis na interação com a pombagira. Ela dizia que seu jogo não era ficar somando números – sua forma de referência irônica ao combinatório de disposições dos 16 búzios nos jogos divinatórios do Ifá. Seu jogo era, segundo ela, um buscar das histórias das pessoas no movimento do jogar as peças em sua mesa. Um dos filhos de santo com quem eu cambonava podia ver com ela o que o jogo de búzios lhe abria. Cacurucaia repetidas vezes segurava minha mão enquanto jogava, trocando olhares comigo e me oferecendo no gesto tátil o contágio da visão. Eu continuo a não poder ver pelos movimentos dos búzios, então, seguia atentamente a tessitura das palavras, adentrando a confabulação das histórias nos gestos narrativos da pombagira e clientes, perseguindo outros cruzamentos do sensível em seus toques e no cruzar de nossos olhos.

Minha participação foi se tornando, assim, cada vez maior nessa intensa troca de palavras, de perguntas, de silêncios, de toques e de olhares. Em uma das consultas, a conversa com a cliente me remeteu àquela primeira consulta da qual participei havia alguns anos. Não pelo que essa mulher pedia, mas pelo intenso aparente desencontro entre o que dizia a pombagira e o que dizia a cliente. Depois de ouvir essa obscura troca por um tempo, depois de muitos olhares de Cacurucaia que me pareciam trair sua incredulidade quanto à ignorância da mulher diante do que ela lhe dizia, finalmente traduzi para a cliente o que Cacurucaia estava a dizer. Violando a forma poética do modo como a pombagira se expressa, usei uma linguagem de sentidos explícitos, introduzindo uma outra força de linguagem que quebrava o movimento dos sentidos incertos. A mulher agora parecia aturdida não pela incerteza, mas pela aparente verdade que se materializava pelas palavras agora professadas por minha inepta impaciência. Cacurucaia se assusta com a reação da mulher e rapidamente inverte meu movimento de desambiguação de sua fala, dizendo à mulher que esqueça o dito. “Eu desdigo”, ela afirma. Mais do que me desmentir ou do que contrapor outra verdade à minha, Cacurucaia agora movimenta suas mãos como se literalmente recolhesse um fio, e nos chama para voltarmos aos entremeios do desenrolar da estória. Reinserindo o desconhecido, ela retoma a fabulação com a cliente nos entremeios do incerto, libertando sua fala do aprisionamento da certeza que minha violação de sua performance havia produzido.

Depois que a cliente vai embora, Cacurucaia se diverte com sua própria ação de desdizer, satisfeita pela eficácia de sua performance em desfazer os efeitos perigosos de um dar-a-ver explícito daquilo que potencialmente se revelava no jogo de búzios e no jogo de palavras. Pode parecer paradoxal que, ao buscar desvendar os caminhos futuros em uma consulta à pombagira, seja justamente o incerto que se abre por meio da instabilidade do jogo de linguagem, gestos, afetos e efeitos. Penso, aqui, no desdobrar desse incerto em relação à potencia da "proliferação" que Lepecki busca na performance contemporânea.

Em um texto um pouco mais antigo, no qual se pergunta sobre como fazer, assistir e escrever sobre dança na era da racionalidade e performance neoliberal, Lepecki (2016, 14) nos lembrava que, se estamos todos, sempre, em todos os lugares e tempos, sendo condicionados, a racionalidade – ou irracionalidade – que guia a época neoliberal, sua (i)lógica, é governar-nos a conduta como se estivesse a nos conceder a liberdade. Ao permear nossa conduta, o condicionamento neoliberal aponta para como já capturou nossa subjetividade, somos corpos fibrilando com e contra os ritmos da época (Lepecki 2016, 12). Mas, assim como Stefano Harney e Fred Moten (2013), Lepecki (2016, 12) nos aponta que "entre a sístole e diástole, nas arritmias", descobrimos a permeabilidade desse permear, por um momento emerge a vida des-condicionada de tudo que transforma a vida em uma coreografia de conformidade, emerge um momento de singularidade. Singularidade emerge no texto de Lepecki em uma complexa dança conceitual com Didi-Huberman, Deleuze e Simondon, o que lhe dá, como ele mesmo estressa, um sentido conceitual muito preciso em seu livro.[11] Para mim, em meu próprio movimento de escrita através das estórias de encontros com a pombagira e da participação em seu *trabalho*, no entanto, o que me interessa é tanto a irredutibilidade da singularidade ao único quanto sua potência de estranheza, sua produção do não-antecipado e da multiplicação do possível.

É claro que, se Lepecki se dirige à relação entre arte e vida, nessa relação minha etnografia está mais pendente para a vida do que para a arte. Mas, se estou tratando de práticas que certamente não estão contidas na esfera da arte – seja lá como esta seja concebida –, eu diria que, ao escrever sobre as sessões de consultas, o que emerge em minha confabulação etnográfica pode ser pensado como a arte da performance da própria vida vivida no entre-ritmos. Se, por um lado, são vidas vividas sob

11. Segundo Lepecki, "[a]través desse livro a palavra 'singularidade' é usada de um modo muito preciso. Não é sinônimo de 'único', de 'particular', de 'singular', e menos ainda de 'individual'. Antes, singularidade é ‹irredutível, e portanto, portadora de estranheza› como o filósofo de arte Georges Didi-Huberman propõe (2009:81 [...]). Sendo essencialmente coextensivas à estranheza, singularidades são sempre produtoras de ‹multiplicidade› (82), ‹bifurcações› (81), e desvios inesperados que implicam todas as dimensões do real" (Lepecki 2016,15).

a lógica necropolítica do neoliberalismo que se desdobram na consulta, por outro lado, no encontro com a pombagira, essas vidas pulsam com outras forças, deslocam-se da lógica do mundo ordinário. Nesse sentido, o encontro com o incerto na performance de gestos e palavras da pombagira deixa de ser um paradoxo, mas a própria condição de possibilidade de busca pelo futuro.

Simas e Rufino (2018, 7) sugerem que a macumba seria "a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência". Nessa "terra de poetas", é em sua arte fabulatória que a pombagira excede o (não)dito e o próprio cronotopo do dizer, arrastando-nos consigo no remoinho do mundo em performance (uma figuração imagética de John Dawsey) e que nos permite entrever esse movimento em direção a outras formas urgentes de existência.

Se a força performativa faz o mundo, podemos pensar, aqui, na força da (anti)performance, momentaneamente nomeada pelo des-dizer da pombagira, como uma força que desfaz o encarceramento ou o falso encantamento pela certeza, colocando de volta no jogo a potência do ainda desconhecido, proliferando, assim, o que pode vir-a-ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cardoso, Vânia Zikán. 2007. Narrar o mundo: estórias do povo da rua e a narração do imprevisível. *Mana*, vol. 13, no. 2: 317-345. Disponível em: <https://bit.ly/3JVhf1y>. Acesso em: 27 set. 2022.

Cardoso, Vânia Zikán. 2012. Marias: a individuação biográfica e o poder das estórias. In *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*, ed. Marco Antonio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Zikán Cardoso, 43-62. Rio de Janeiro: 7Letras.

Cardoso, Vânia Zikán. 2017. Danger of words: risk and (mis)comprehension in consultations with the spirits of the povo da rua. *Vibrant,* vol. 14, no. 1: 45-60. Disponível em: <https://bit.ly/40kigai>. Acesso em: 27 set. 2022.

Conquergood, Dwight. 1989. Review essay: poetics, play, process, and power: the performative turn in anthropology. *Text and Performance Quarterly*, vol. 9, no. 1: 82-95. Disponível em: < https://bit.ly/3JSvuUS>. Acesso em: 27 set. 2022.

Dawsey, John Cowart. 2013. Descrição *tensa* (tension-thick description): Geertz, Benjamin e performance. *Revista de Antropologia*, vol. 56, no 2: 291-320. Disponível em: <https://bit.ly/40Hvgqf>. Acesso em: 27 set. 2022.

Dawsey, John Cowart. 2005. O teatro dos "bóias-frias": repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, ano 11, no. 24: 15-34. Disponível em: <https://bit.ly/3FXoTag>. Acesso em: 27 set. 2022.

Dawsey, John Cowart. 2016. Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r)icções. *Cultures--Kairós*, vol. 7. Disponível em: <https://bit.ly/3Kq3MQV>. Acesso em: 27 set. 2022.

Didi-Huberman, Georges. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Gonçalves, Renata de Sá. 2009. Resenha: festas e rituais religiosos. *Religião & Sociedade,* vol. 9, no. 1: 251-265. Disponível em: <https://bit.ly/3LYNM9q>. Acesso em: 27 set. 2022.

Harney, Stefano e Fred Moten. 2013. *The Undercommons: fugitive planning and black study*. Wivenhoe, New York, Port Watson: Minor Compositions.

Hartmann, Luciana e Jean Langdon. 2020. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. *BIB*, no. 91: 1-31. Disponível em: <https://bit.ly/40qboIo>. Acesso em: 27 set. 2022.

Lepecki, André. 2016. *Singularities: dance in the age of performance*. New York: Routledge.

McLean, Stuart, 2017. *Fictionalizing anthropology: encounter and fabulations at the edges of the human.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mbembe, Achille. 2018. *Necropolítica.* São Paulo: N-1.

Nós aqui, entre o céu e a terra: Eleonora Fabião e André Lepecki, Mediação Katia Maciel. Disponível em: <https://youtu.be/6nxG09AxL34>. Acesso em: 27 set. 2022.

Reinhardt, Bruno. 2021. "When are we?" Crisis, time, and history in Brazilian aspirational fascism?. In *Spiritual historicities: exploring micro-historical practices and alternative temporal directions in contemporary religiosities*, Santiago, 4 a 5 nov. 2021.

Roda de Conversa com Richard Schechner. 20 anos do Núcleo de Antropologia Performance e Drama da USP. Mediação John Dawsey. Disponível em: <https://youtu.be/BtZ-g3zVZoyk>. Acesso em: 27 set. 2022.

Rufino, Luiz. 2019. *Pedagogia das encruzilhadas.* Rio de Janeiro: Mórula.

Simas, Luiz Antonio. 2020. Macumba. *Serrote*, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3JVkDth>. Acesso em: 27 set. 2022.

Simas, Luiz Antônio e Luiz Rufino. 2018. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.* Rio de Janeiro: Mórula.

Stewart, Kathleen. 1996. *A space on the side of the road: cultural poetics in an "other" America*. Princeton: Princeton University Press.

Vânia Zikán Cardoso é professora de antropologia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), coordenadora do Grupo de Estudo em Oralidade e Performance (GESTO), membro do Comitê Gestor e pesquisadora do INCT Brasil Plural (CNPq/Capes/Fapesc). E-mail: vania.cardoso@ufsc.br, vaniazcardoso@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 29/09/2022
Aprovado em: 23/02/2023

DIALÉTICA DO ESPAÇO PERFORMATIVO: O CARÁTER LIMINOIDE DAS RUÍNAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.203396

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

GIOVANNI CIRINO
ORCID
http://orcid.org/0000-0003-3297-5462
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, Brasil, 86057-970 – spgccs@uel.br

RESUMO
O artigo reflete sobre a trajetória social dos espaços, a partir das ruínas de um hotel da década de 1940. Parte-se do papel dos deslocamentos geográficos na elaboração material e simbólica do espaço. Em seguida, o espaço é considerado por intermédio da maneira como as pessoas o transformam a partir daquilo que fazem. Apresenta-se o espaço como produto da ação, das relações sociais e das práticas performativas. Por fim, são discutidos os aspectos dialéticos presentes no espaço: as ruínas emergem no presente a partir do choque de temporalidades, o espaço performativo é tomado como espaço dialético.

PALAVRAS-CHAVE
Memória; Ruínas; Espaço performativo; Espaço dialético; Antropologia do espaço.

ABSTRACT
The article reflects on the social trajectory of spaces, focusing on the ruins of a hotel from the 1940s. First, the role of geographical displacements in the material and symbolic elaboration of space are explored. Then, space is analyzed through the way people transform it based on what they do. Space is presented as a product of action, social relations and performative practices. Finally, the space's dialectical aspects are discussed: the ruins emerge in the present from the clash of temporalities, the performative space is taken as a dialectical space.

KEYWORDS
Memory; Ruins; Performative space; Dialectical space; Anthropology of space.

1 INTRODUÇÃO

Em 1989, Richard McGuire (2017) publicou o primeiro esboço da novela gráfica *Aqui* na revista *Raw*, editada por Art Spiegelman. A partir de um mesmo local, McGuire narra de diferentes formas como são construídas as relações humanas (e não humanas) no espaço e como elas o transformam. Trata-se de uma interessante reflexão sobre o tempo e o espaço. O tempo é fragmentado, avança e retroage, sempre a partir de um mesmo ponto no espaço.

A continuidade espacial é contrastada com a fragmentação temporal. Surgem, então, diversos enredos simultâneos entrecortados e sobrepostos – cenas do cotidiano de uma família entre as décadas de 1950 e 1980, a vida de uma aldeia indígena, a construção de um casarão de colonos em meados do século XVIII, cenas de um futuro remoto, a paisagem de 500.000 anos a.C. – que revelam as infinitas possibilidades narrativas sobre o mesmo espaço. O canto de uma sala de estar é narrado como um infinito e intrincado emaranhado de relações.

Ao considerar a impressionante capacidade que um único lugar tem para abrigar uma multiplicidade de práticas humanas, *Aqui* se propõe a investigar as possibilidades de produção do espaço: um acúmulo de relações que adensam sua significação à medida que novas camadas se sobrepõem, concentrando aspectos que vão se desdobrando no tempo. Se inscrevem no espaço atributos qualitativos dados por tais práticas.

A domesticação do espaço e sua produção como um mundo habitável e possível são parte da genealogia da utopia: a transformação da natureza em cultura, do selvagem em doméstico, do desconhecido em conhecido. A história da humanidade pode ser contada a partir das várias formas como nos relacionamos com nós mesmos e com o mundo a nossa volta: a percepção e construção do mundo enquanto espaço humanamente organizado.

Tim Ingold (2002) discute a percepção do ambiente e como as relações sociais podem ser consideradas como definidoras da construção do mundo. Ingold salienta a ideia das habilidades para um engajamento ativo com os constituintes do seu entorno. A perspectiva da habitação é fundamental para pensar formas de ocupação e de criação em um mundo repleto de seres das mais variadas formas, humanos e não humanos. Nesse sentido, as relações entre os humanos – as quais estamos acostumados a chamar de sociais – são apenas uma subcategoria das relações dadas entre nós e o ecossistema completo que nos rodeia. Ao discutir os aspectos da habitação, Ingold se mostra interessado na abordagem que trata tanto a consciência quanto a atividade como âmbitos enraizados no engajamento entre as pessoas e o ambiente. Esse engajamento é fundamental

para nossa compreensão da percepção e cognição. Tal compreensão se aplica, também, à arquitetura, ao ambiente construído, ao mapeamento do ambiente, à paisagem e à temporalidade (Ingold 2002, 5).

Nesse sentido, McGuire e Ingold ajudam na calibragem do olhar: o objeto desta reflexão é uma ruína. Apesar da especificidade histórica de toda ruína, as ruínas do Termas Hotel Yara despertam interesse para uma reflexão sobre memória e patrimônio, na região conhecida como Norte Pioneiro (região nordeste do Paraná) e Norte Central, em cidades como Bandeirantes, Cornélio Procópio, Londrina, Rolândia, Apucarana e Maringá. Na ruína em questão, pode-se observar a presença de algo que não mais existe, cuja ausência é fruto de um acelerado processo de ocupação que transformou rapidamente um território exclusivamente indígena (majoritariamente kaingang, mas também guarani e xetá) em ocupações na segunda metade do século XIX e mais intensamente início do XX (Tommasino 1995). São cidades fundadas principalmente nas décadas de 1930 e 1940, cujo processo de crescimento se intensificou seguindo a economia do café.

Ao buscar enfocar a materialidade da relação entre os seres humanos e o ambiente, apresentam-se o Termas Hotel Yaras[1] e a produção de liminaridade em um mundo pós-industrial (ainda que em um contexto rural). Surgem alguns percursos possíveis para pensar a performatividade do espaço (Feenstra e Verzero 2020). Por meio de trabalho de campo, as ruínas foram mobilizadas para discutir as possibilidades de reflexão sobre o espaço performativo como espaço dialético. Para tal, as reflexões sobre os materiais empíricos foram baseadas no conceito de "imagem dialética" de Walter Benjamin (2007, 48). Esse conceito é entendido como instrumento de uma análise interessada na compreensão da história como confronto de polaridades antagônicas.

2 A DEUSA DAS ÁGUAS

A história do Termas Hotel Yara iniciou a partir dos investimentos de Paolo Domenico Regalmuto Coffa, nascido em 13 de janeiro de 1880 e falecido em 19 de outubro de 1961. Filho de Paolo Regalmuto e Luigia Scinardo Tenghi, ele nasceu em Capizzi, pequeno vilarejo da cidade de Messina (Sicília, Itália). Casou-se inicialmente com Beatrice Brassi, depois casou-se novamente com Catherine Erderlyi, em 1959, em São Paulo.

1. Pesquisa de campo e coleta de materiais realizada no contexto da pandemia de covid-19. As fotos antigas do local foram coletadas na página oficial do hotel nas redes sociais. As imagens das ruínas foram capturadas por Janaína da Silva Alves e pelo próprio pesquisador em setembro de 2021.

Ao ter se naturalizado brasileiro, passou a se chamar Paulo Domingos Regalmuto Coffa. Depois de fazer fortuna no ramo da madeira em São Paulo, investiu em terras na região norte do Paraná. A 9 km da cidade de Bandeirantes (PR)[2] situa-se a região onde Paulo Domingos adquiriu aproximadamente 500 alqueires de terras, local onde abriu uma serraria no início dos anos 1930 (Figura 1). Nessa região, havia uma área de terras inundadas no encontro do Rio das Cinzas com o Rio Laranjinha. Paulo Domingos percebeu que essa água tinha cheiro e aspecto característicos.



FIGURA 1
Serraria criada por Paulo Domingos Regalmuto Coffa na década de 1930 para explorar peroba e cedro. Fonte: Fazenda Yara (n.d.).

Publicado no Diário Oficial da União em 31 de dezembro de 1941, sob assinatura de Getúlio Vargas, o Decreto 7543 apresenta em seu Art. 1º a autorização para o "[...] cidadão brasileiro Paulo Domingos Regalmuto Coffa pesquisar as águas sulfurosas em terrenos de sua propriedade na Fazenda S. Domingos" (Brasil 1941, 1). O título da autorização da pesquisa, que é uma via autêntica do decreto, teve o custo de uma taxa de 360 mil réis.

Em 1942, Paulo Domingos encomendou o serviço de análise e emissão de laudo produzido pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), que demonstrou a especificidade da água: potencial de aplicação terapêutica, sendo hipotermal a aproximadamente 32°C. A partir de então, Paulo Domingos

2. Até o início da década de 1920, a região era ocupada por indígenas kaingangues, os quais foram expulsos de suas terras para a criação de fazendas que deram origem ao distrito de Invernada, pertencente ao município de Jacarezinho. Em 1930, a Empresa Ferroviária São Paulo-Paraná inaugurou a estação Bandeirantes, localizada próximo à Invernada, que deu origem a um novo distrito. No fim de 1932, os dois distritos foram unificados e em 1934 foi criado o município de Bandeirantes, por meio da Lei Estadual 2.396. Desde 2012, a cidade vem sendo considerada pelo turismo religioso devido à presença de um dos maiores santuários dedicados a São Miguel Arcanjo.

realizou o investimento de perfurar o primeiro poço para a exploração comercial das águas de suas terras e passou a engarrafar e comercializar o que batizou de "água Yara", em referência à deusa das águas nas tradições afro-ameríndias.

Além de atuar no ramo da madeira e do comércio de água engarrafada, Paulo Domingos tinha pretensões ainda maiores. Dois projetos se desenharam: uma parte das terras seria loteada para a fundação de uma nova cidade (Figura 2) e na outra parte seria instalado um grande complexo hoteleiro e de lazer. O projeto da cidade não obteve sucesso, mas o hotel, sim. A serraria e o comércio de águas deram suporte ao sonho de Paulo Domingos. Assim surgiu o projeto Termas Hotel Yara, pensado para ser um hotel padrão 5 estrelas, comportando a hospedagem de até 200 pessoas, que poderiam desfrutar não só da piscina de águas virtuosas, mas também se divertir no cassino ou se deliciar com alta gastronomia.



FIGURA 2
Material de propaganda divulgando a água Yara e anunciando a "primeira cidade balneária do norte do Paraná", a cidade Yara. Fonte: Fazenda Yara (n.d.).

O hotel foi construído a partir de sua referência, a perfuração do poço. A "pedra fundamental", nesse caso, é o chafariz onde foi instalada a piscina. As águas que brotam a 32°C do chafariz central da piscina provém de uma perfuração com mais de 100 metros. A construção do complexo (Figura 3) enfrentou diversos desafios ligados à dificuldade de transporte e locomoção, bem como em relação às redes de comunicação praticamente inexistentes na época. Devido às adversidades, a construção do prédio

principal foi lenta, perdurando até pelo menos 1948, quando foi finalmente inaugurado (Figura 4).

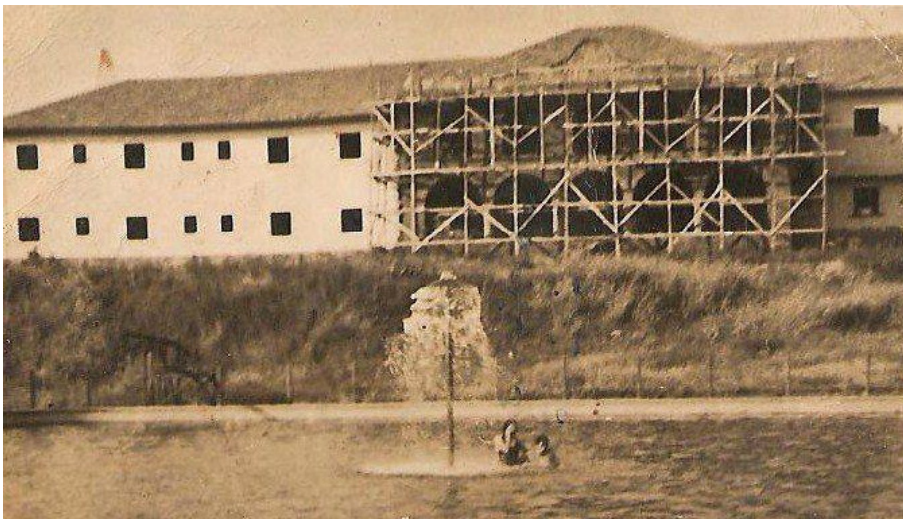


FIGURA 3
Imagem de 1947 mostrando o hotel em construção, com sua fonte jorrando, enquanto o filho e esposa do proprietário se banham nas águas termais. Fonte: Fazenda Yara (n.d.).



FIGURA 4
Imagem da fachada do Hotel Termas Yara e da piscina com o chafariz ao centro, no início da década de 1950. Fonte: Fazenda Yara (n.d.).

Durante toda a década de 1950, o hotel foi palco de encontros históricos, passagens de artistas famosos, cantores, governadores e deputados, times de futebol, bailes de carnaval memoráveis e jogatinas de altos vultos. Segundo Walter de Oliveira, escrevente do cartório que prestava serviço a Paulo Domingos Regalmuto e ex-funcionário do hotel, onde trabalhou por sete anos:

> O restaurante tinha até maïtre. O carnaval era o melhor da região. Ônibus chegavam às dezenas trazendo pessoas para passar os finais de semana. No campo de pouso construído pelo Regalmuto dentro do Termas, desciam os aviões da Real Aerovias, os Douglas DC-3, que faziam a linha São Paulo-Maringá. (Água medicinal 2010)

Walter de Oliveira é autor da coluna "Fragmentos da história" no jornal *Folha do Norte* e pesquisador da região do município de Bandeirantes. Narra que em 1958 o proprietário passou por um inesperado revés: Paulo Domingos Regalmuto foi diagnosticado com trombose, que rapidamente comprometeu suas pernas. Após a amputação das pernas, acabou cometendo suicídio nas dependências do hotel em 1961 (Água medicinal 2010).

Paulo Domingos Regalmuto Filho se tornou herdeiro com apenas 20 anos de idade. Acostumado com uma vida plena e abastada, Paulinho – como era conhecido – tinha como lazer o automobilismo e costumava participar de corridas em Interlagos (SP) com seu Jaguar. Em 6 de dezembro de 1963, indo para São Paulo para buscar sua esposa, Paulinho foi vítima de um acidente na estrada, a 30 km de Bandeirantes, e faleceu na cidade de Cambará. Com o acidente, Catherine Erderlyi, segunda esposa de Paulo Domingos Regalmuto, herdou toda a propriedade. O gerenciamento das atividades do hotel ficou a cargo de João Pedro Crosato, que também faleceu pouco tempo depois em uma cirurgia em São Paulo. Catherine vendeu o hotel para Paschoal D'Andrea, um comerciante do ramo imobiliário, no início da década de 1970. Pouco tempo depois, em 1973, ela também faleceu.

Como conta Oliveira, a década de 1970 foi marcada pela atuação de D'Andrea, que, conhecendo a potencialidade do hotel e das águas, trabalhou para a regularização dos 660 lotes que formavam a "cidade Yara" e ampliou loteamentos na área rural. No fim da década de 1970, D'Andrea adoeceu e morreu, deixando o hotel de herança para seus filhos. Eles permutaram a área com outra fazenda em Cornélio Procópio, de propriedade da família Matsubara, descendente de migrantes japoneses da região. No início dos anos 1980, o hotel fechou as portas e encerrou as atividades comerciais.

O lugar entrou em processo de ruína. Lentamente, foi se deteriorando, fruto de intempéries, saques e depredação. O local também foi alvo de dois incêndios de proporções consideráveis, que também danificaram as dependências do hotel. Os saques passaram a ser constantes: peças e louças dos banheiros, lustres e luminárias, portas e venezianas, dobradiças e ferragens em geral foram levados. Nada foi poupado dos saques, da ação do tempo e do fogo.

Em 2002, os Matsubara venderam 48 dos 98 alqueires das terras do hotel. Os compradores eram o casal Cláudio e Rafaella Delgado. Cláudio é filho de um boia-fria que havia trabalhado com o pai nas plantações de algodão para Sueo Matsubara. Ele retornou para sua cidade após passar décadas em São Paulo trabalhando como corretor de ações na bolsa de valores de São Paulo. Em entrevista, Cláudio explicou:

> Cresci em Bandeirantes, vendo aquele tesouro todo que é o Yara. É uma sensação estranha. Sonhei com aquele diamante e hoje ele é meu. Porém, quero lapidá-lo e não posso. Hoje, cuido das ações de um grupo alemão que tem R$ 35 milhões para investir no projeto de restauração e transformação em complexo turístico. Já tenho, inclusive, o plano diretor pronto. Só falta a questão jurídica. (Água medicinal 2010)

A despeito do anseio de exploração turística e das propostas de municipalização das termas – defendidas por setores da sociedade local, pessoas públicas e pelo próprio Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (Crea/PR) –, o projeto para tombamento do local e construção de um complexo é uma realidade. Ele conta com museu, revitalização da área, construção de novas piscinas e outros empreendimentos no entorno, inclusive com a instalação de uma cervejaria artesanal. Além da captação de fundos, o problema jurídico é que já havia uma pendência anterior à compra, como explicou o advogado Frederico Vidotti de Rezende (Água medicinal 2010): "a fazenda teria sido arrematada no final dos anos 1980 pelo Banestado por conta de dívidas dos proprietários à época". Essa dívida teria sido quitada por meio de créditos por Serafim Meneghel, que fez um acordo com o Banco do Estado do Paraná (Banestado) e ficou com parte das terras. Porém, o processo da arrematação foi embargado pela família Matsubara e ainda não foi julgado devido ao sumiço de uma carta precatória enviada à Justiça do município de Bandeirantes. Por causa dessa pendência jurídica, 36 alqueires da fazenda atualmente pertencem a Serafim Meneghel.

Outro aspecto que complica ainda mais o contexto são os processos trabalhistas de ex-funcionários de Matsubara. Por meio de determinação da Justiça, muitas terras foram levadas a leilão, deixando de fora do pregão os 48 alqueires de propriedade de Cláudio Delgado. Já nesses processos de leilão, os 50 alqueires restantes foram recentemente arrematados por Rafaela, esposa de Cláudio.

As ruínas são interessantes para se pensar nas transformações do e no espaço, mas também nas relações sociais que implicam transformações. O Hotel Termas Yara tem sua especificidade na velocidade em que tais transformações ocorrem. Tal caráter evidencia a produção das memórias (e seus esquecimentos), bem como a importância do modo como a

performatividade se inscreve no espaço, como sugerido por Feenstra e Verzero (2020). As práticas performativas em suas relações com os espaços são concebidas como uma forma de conhecer. O espaço e suas qualidades dialéticas são fundamentais para entender as práticas performativas. O espaço condiciona e é condicionado pelas práticas, ou seja, de um lado, o espaço cria condições para que as práticas sejam realizadas, de outro, instigadas por suas práticas, as pessoas modificam o espaço para criar as condições de suas realizações.

Um espaço é constituído pelas redes de relações que nele acontecem. Não apenas constituído, um espaço é também modificado, destruído e, eventualmente, reconstruído pelas relações e pelas determinações de seus agentes. A despeito da inelutável ausência constatada no presente, instiga-nos o interesse nas práticas que se inscrevem no espaço, sobrepondo camadas submersas no tempo. Em apenas sete décadas erigiu-se um sonho narcotizado na barbárie do genocídio indígena.

Antes, porém, apresenta-se uma reflexão importante para salientar o papel dos deslocamentos geográficos na elaboração do aspecto material e simbólico que o ambiente imprime na percepção humana e no campo do ritual. Partiremos de Arnold van Gennep (1908/2018) e Victor Turner (1974; 1982/2015). O primeiro em sua consideração sobre os aspectos materiais dos *Ritos de Passagem* e o segundo em sua discussão sobre a antiestrutura e liminaridade nas sociedades contemporâneas.

3 ESPAÇO LIMINAR E LIMINOIDE

Arnold van Gennep é o autor fundante de uma abordagem sistemática e morfológica do ritual. Segundo sua argumentação, o deslocamento "de um país para outro e, no interior do mesmo país, de uma província para outra, e anteriormente até de um domínio senhorial para outro, era acompanhada por diversas formalidades, de ordem política, jurídica e econômica" (Gennep 1908/2018, 33). O autor reflete sobre o universo das sociedades de pequena escala, nas quais o estatuto desses locais é tomado de distinções em relação ao território ocupado. As distinções se produzem dado o conhecimento a respeito dos limites territoriais em que prevalecem determinados direitos e prerrogativas, o que explica também o motivo de os limites serem frequentemente marcados por um objeto, como um poste, uma pedra ou até mesmo um pórtico.

Ao considerar que um espaço é determinado e apropriado à ocupação e ao trânsito de certo grupo, Gennep (1908/2018) concebe a presença de estrangeiros nesse perímetro como um perigo, da mesma forma que um indivíduo transitar fora desses limites é igualmente arriscado. Dado o

perigo envolvido, diversos ritos cercam os movimentos de entrada e saída desses espaços. De um lado, ritos que "proíbem" o estrangeiro de entrar; de outro, os que "proíbem" o sujeito de sair. Ambos são interdições físicas e materiais, mas também têm caráter simbólico, mágico e religioso.

Os espaços e territórios externos às zonas ocupadas são considerados perigosos e arriscados: deserto, pântano e floresta virgem são especialmente casos desse tipo. Cercados de cuidado também estão desfiladeiros, penhascos, passagens estreitas, cadeias de montanhas, rios, entre outros, considerados pelo autor como lugares liminares. Ao tratar dessas questões, Gennep (1908/2018) se refere ao fato de que qualquer sujeito que transite entre as duas zonas está em uma situação especial, devido ao risco e à vulnerabilidade aos perigos potenciais. Tal especificidade é definida pelo que ele chama de margem (ou *limen*), o sujeito flutua entre dois universos.

Por um lado, essa especificidade é dada pelo trânsito, por outro, é determinada pelas características e qualidades presentes em cada uma das zonas. O perigo e o risco caracterizam o que está além da fronteira ocupada. O conhecido, estabelecido e seguro retratam a zona ocupada. A zona ocupada é produto da ação humana, enquanto a zona externa, cercada de indefinições e ambiguidades, está relegada ao desconhecido reino da natureza. Este último pode ser percebido não apenas como um espaço não ocupado, reino selvagem, mas também podem ser consideradas as zonas neutras em disputa e o litígio entre grupos.[3]

A zona neutra, entre as zonas ocupadas, foi sendo reduzida com o passar do tempo até se tornar apenas um marco, uma pedra, uma viga ou um pórtico. Esses marcos são determinantes dos limites entre o conhecido e o desconhecido, entre o mundo doméstico e o mundo estrangeiro.[4] Os diversos ritos que envolvem o trânsito do sujeito entre espaços e a modificação dos usos e das funções dos mesmos locais expressam o grau de importância que tais situações suscitam. Os aspectos qualitativos ligados às margens são salientados devido às suas potencialidades Gennep (1908/2018). A despeito de sua ambiguidade, indefinição, risco e perigo, a margem como espaço de transição tem um estatuto diferenciado em relação aos aspectos estabelecidos das zonas domésticas ocupadas e

3. A expressão "*no man's land*" (terra de ninguém) foi usada na Primeira Guerra Mundial para designar o espaço compreendido entre as duas trincheiras rivais. Esse era um território de risco, lugar neutro (porém em disputa) do campo de batalha e, por estar descoberto das trincheiras, é considerado a zona de maior perigo na guerra.
4. Arnold van Gennep (1908/2018) considera que o rito de passagem material se torna um rito de passagem espiritual (simbólica). Para o autor, os espaços devem ser considerados a partir de suas qualidades profanas ou sagradas. Uma casa nova, por exemplo, é considerada tabu até que os ritos possibilitem sua conversão em algo próximo, familiar (Gennep 1908/2018). O rito separa os usos que se fazem dos espaços. A casa torna-se habitável por um processo que retira aquele espaço de sua condição desconhecida no âmbito da natureza. Da mesma forma, a desocupação de um espaço e sua reutilização para outra função podem também estar sujeitas à construção de procedimentos rituais.

estruturalmente organizadas. Os elementos qualitativos são considerados por outro autor significativo dos estudos de rituais.

Entre os atributos e aspectos qualitativos da liminaridade, Victor Turner (1974) salienta a ambiguidade, tendo em vista a imprecisão em termos de classificação. As transições e margens estão entre as posições ordenadas. A ambiguidade e indeterminação são elaboradas em uma grande gama de símbolos, principalmente nos contextos em que a transição é ritualizada: "a liminaridade é frequentemente comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e ao eclipse do sol ou da lua" (Turner 1974, 117). Entre esses vários elementos elencados pelo autor, aqueles que fazem referência ao espaço, ou ao deslocamento no espaço, são aqui significativos por remeterem ao aspecto da "passagem material" evocado em Gennep (1908/2018).

Três analogias podem ajudar. Primeiro, da mesma forma que os neófitos são muitas vezes descritos como aqueles que não têm nada, não têm *status*, não têm propriedade ou insígnias, não têm roupas, classe ou papel social, o espaço liminar também pode ser pensado a partir de sua indistinção, ausência de ocupação ou convenções que determinam a convivência social. Segundo, assim como a vida social pode ser pensada a partir de um processo dialético que define formas de relacionamento e fronteiras, entre o que Turner chama de antiestrutura e estrutura, o deslocamento de sujeitos e grupos no espaço também pode ser definido a partir de uma dialética entre o conhecido e o desconhecido: o familiar e o ignorado, o doméstico e o selvagem, a cultura e a natureza. Por fim, da mesma forma que os sujeitos liminares são considerados como uma espécie de *tabula rasa*, na qual se inscrevem o conhecimento e a sabedoria do grupo, os espaços liminares também estão repletos de potencialidades, formas de organizar a ocupação e o acesso a recursos. Do ponto de vista daqueles que organizam a estrutura de ocupação dos espaços conhecidos e familiares, o espaço liminar representa o perigo e o caos. Situado entre fronteiras classificadoras, o espaço liminar muitas vezes é percebido como "contaminador".

A partir das analogias apresentadas para refletir sobre os espaços liminares, consideram-se agora as potencialidades das agências. Aquilo que Turner argumenta em referência aos sujeitos liminares também pode ser aplicado aos espaços liminares, na medida em que são dotados de qualidades e atributos semelhantes (Turner 1974).

Ao reconsiderar os *Ritos de passagem* de Arnold van Gennep, Turner (1974; 1982/2015) lança luz sobre outros aspectos do ritual. Com relação aos rituais, Turner se interessa pela capacidade de construção de um campo dentro e fora da estrutura social profana. Para o autor, tudo se passa como

se houvesse dois "modelos" de relacionamento humano: o da sociedade em seu sistema estruturado, diferenciado e hierarquizado com diversos estratos separando as pessoas e o "modelo" da sociedade concebida como uma espécie de "*comitatus*, não-estruturado ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado" (Turner 1974, 119). Afirmando preferir a palavra *communitas* à *comunidade*, Turner considera esta uma modalidade de relação social de uma "área de vida em comum" (Turner 1974, 119). Essa modalidade tem lugar nos momentos em que as sociedades operam por meio do "modelo" da antiestrutura.

A particularidade da antiestrutura está na suspensão de papéis sociais, *status*, direitos e deveres, ou seja, a interrupção normativa que regula a vida social ordinária. Pensar sobre esse "modelo" leva à consideração das formas como tais suspensões se integram à vida social. Assim, Turner qualifica a *communitas* como um tipo bastante específico de relação social estipulada por uma espécie de "grau zero" dos *status* dos sujeitos integrados em determinado ritual. No entanto, certos aspectos ligados à antiestrutura, presentes no contexto de ritual das sociedades de pequena escala, se livram do exclusivismo do ritual e ganham outros âmbitos da vida social pós-industrial. Estes são tratados por Turner como produtos ou gêneros liminoides. [5]

Partindo da distinção entre as atividades relacionadas ao lazer e ao trabalho, Turner qualifica alguns atributos dos gêneros liminoides. Considerados como "fonte independente e crítica", um "domínio independente de atividade criativa" (Turner 1982/2015, 43 e 75), o autor argumenta que não se trata de construir uma imagem invertida ao mundo do trabalho, que serviria apenas para reforçar e enaltecer o *status quo*. Turner se interessa pelos atributos, pois é a partir deles que se torna possível definir e compreender como operam os gêneros liminoides na sociedade pós-industrial.

O lazer se constrói em oposição ao trabalho, a despeito de sua autonomização e constituição de um campo de trabalho: de um lado, considera-se a isenção de obrigação na participação; de outro, o trabalho no campo do lazer é situado ao lado de outras atividades do trabalho. Uma vez que os gêneros do entretenimento e lazer também são afetados pelo caráter vocacional e sistemático da ética protestante, eles também integram processos de especialização, segmentação e racionalização: "Assim, temos uma divisão *séria* do trabalho na indústria do entretenimento [...]" (Turner 1982/2015, 52). Isso só pode de fato ocorrer em sociedades industrializadas ou pós-industrializadas e urbanizadas. Desassociado da obrigatoriedade

5. Mais tarde, em 1982, quando publicou *Do ritual ao teatro*, Turner afirmou: "Inovações técnicas são produtos das ideias, produtos do que eu vou chamar de "liminoide" [...] aquilo que Marx situou no domínio do que denominou *super*estrutura – eu prefiro os termos "*anti*-", "*meta*-", ou "*proto*estrutural" (Turner 1982/2015, 43).

de participação, o mundo do lazer é definido pela liberdade. Nesse sentido, a opção é uma característica que está impregnada nos fenômenos liminoides, já a obrigação impera nos liminares (Turner 1982/2015, 57).

Para estabelecer algum tipo de relação entre tais modelos e o processo que envolve a produção da ruína, chamam a atenção algumas das características associadas aos gêneros liminoides (tomando como referencial o campo da indústria do entretenimento), mas também ligadas às atividades e práticas que poderiam ser igualmente pensadas a partir dessa definição. O processo de surgimento, proliferação e complexificação dos gêneros liminoides ocorre a partir das condições produzidas pela solidariedade orgânica, limitadas e amarradas pelas relações "contratuais" da reciprocidade generalizada. Embora sua origem possa se dar em contextos coletivos, em geral, o liminoide pode ser mais caracteristicamente definido a partir de seu aspecto individual. Por estar mais diretamente vinculado ao campo do lazer, o liminoide raramente é associado à economia central e ao processo político. Ele se situa em paralelo à estrutura, às margens, nos interstícios, explorando o caráter fragmentário do mundo pós-industrial (Turner 1982/2015).

A opção e o estabelecimento de novas convenções só são possíveis devido à ruptura com a estrutura constituída pela solidariedade mecânica. O liminoide se apresenta no mundo tal qual a mercadoria: se produz, se vende, se seleciona e se paga, está sujeito às variações de oferta e demanda e depende das condições materiais de sua produção. É nesse contexto que Victor Turner chama a atenção para os "cenários e espaços liminoides" (Turner 1982/2015, 76). O sentido referido é o espaço no qual os gêneros liminoides – do lazer e do entretenimento – são realizados. Na medida em que o espaço também é constituído simultaneamente como lugar de trabalho e mercadoria, do teatro ao estádio de futebol, da arena ao auditório ou à igreja, outros sentidos são insinuados.

Acompanhando a reflexão que Victor Turner propõe em seu *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar* (Turner 1982/2015), indaga-se a respeito de espaços abandonados, ruínas e construções deterioradas a partir da categoria de liminoide sugerida por Gennep (2018) (com base nas sociedades de pequena escala e pré-industriais). Se antes as ruínas da Antiguidade remetiam exclusivamente a civilizações "extintas", agora também há ruínas "recentes", mais contemporâneas, que remetem a processos de fossilização precoce a partir da intensificação da velocidade em que as transformações ocorrem na modernidade.

Para reforçar os atributos dos gêneros liminoides presentes no Termas Hotel Yaras, chamam a atenção os aspectos que vinculam as ruínas ao campo do lazer, às visitas turísticas e à locação para filmagens e ensaios

fotográficos. Mas outro atributo parece mais importante: as ruínas se situam em paralelo à estrutura social, elas questionam os modelos juridicamente constituídos de organização do espaço e os usos produtivos da terra como modelo de negócio. A qualidade da água é valiosa demais para não ser explorada como recurso. Daí a projeção de um novo negócio no setor turístico, com investimento estrangeiro e um projeto para restauração, porém não sem controvérsias: há quem diga que o poder público deve retomar as terras para garantir o acesso da sociedade às águas. As termas representariam muito mais que apenas um negócio lucrativo, pois as pessoas não podem ser privadas de suas propriedades medicinais.

Essas ruínas são espécies de subprodutos de um mundo pós-industrial em que deixaram de existir os propósitos iniciais para os quais tais construções foram pensadas. Assim, novos processos tomam conta desses espaços, modificando seus usos e atributos e, devido a isso, transformando-os em outras coisas. Ao construir novos conjuntos de relações, estas convertem um espaço abandonado em espaço de presença. Nesse sentido, importa a maneira como o espaço é constituído, ou seja, importa indagar de que forma as relações que ali se estabelecem podem ser consideradas definidoras das qualificações de um espaço. Temos, então, a criação de outro aspecto qualitativo ao que ali se realiza, bem como seus inúmeros desdobramentos devido à especificidade de tal realização.

Dois autores importantes nessa discussão que salientam os aspectos dialéticos do espaço são Michel de Certeau e Henri Lefebvre.[6] A consideração de ambos possibilita articular perspectivas complementares sobre espaço e lugar. Deste último surge a ideia do espaço como tempo histórico a partir do *percebido*, *vivido* e *concebido* (Lefebvre 2013a). Em sua concepção da produção social do espaço, Henri Lefebvre afirma que cada uma dessas esferas é considerada de forma simultânea e como categorias em movimento, suplantando a dicotomia sincronia *versus* diacronia.

O autor associa, ainda, a cada uma dessas esferas tanto o caráter individual quanto coletivo, ou seja, a tríade é social e individual. Nesse sentido, as três categorias propostas por Lefebvre atribuem centralidade às pessoas. A cada um dos três "modos de viver", o autor relaciona uma categorização do espaço/tempo (espaços de representação, representações do espaço, prática espacial), um período (era agrária, era industrial, era urbana) e, finalmente, uma nominação da especificidade do espaço (espaço absoluto, espaço abstrato e espaço diferencial) (Matias 2021).

6. Sobre "dialética do espaço" e "espaço dialético", ver Georg Simmel (1903/2013), Milton Santos (1977; 1991; 1997), Michel Foucault (1984/2013), Michel de Certeau (1980/2014), Edward W. Soja (1989), Pierre Bourdieu (1991/2013), Fredric Jameson (1991), Henri Lefebvre (2008; 2013a; 2013b), Martina Löw (2013), Luis Carlos Tosta dos Reis (2000) e Breno Maciel Souza Reis (2013).

A centralidade das pessoas para pensar o espaço também é característica do pensamento de Michel de Certeau (1980/2014), principalmente no que tange a sua distinção entre lugar e espaço. Como Lefebvre, Certeau também pensa o espaço a partir da prática do lugar, ou seja, o espaço é entendido por meio do modo como as pessoas o transformam a partir daquilo que fazem em suas ocupações e apropriações. São as ações das pessoas que modificam os usos que elas fazem dos lugares.

> Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram [...]. Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. (Certeau 1980/2014, 184, grifos do autor)

Essa distinção entre lugar e espaço pode ser interessante para tratar dos aspectos performativos. Apesar das determinações que as configurações do espaço impõem às pessoas, as práticas impregnam certas qualidades significativas ao lugar. Por intermédio das ruínas do Termas Hotel Yaras, é possível sondar os aspectos dialéticos presentes no espaço, buscando formas de considerar as relações e práticas performativas, bem como o modo como elas determinam os processos de produção do espaço.

4 ESPAÇO PERFORMATIVO

Refletindo sobre os aspectos ligados às múltiplas dimensões das cidades e suas relações com as artes e as memórias, Pietsie Feenstra e Lorena Verzero (2008) cunharam o conceito de *cidades performativas*. Elaborado a partir de 15 pesquisadores que abordam materiais etnográficos provenientes de três países (Alemanha, Espanha e Argentina), o livro se propõe a investigar a produção da memória a partir das práticas em sua relação com o espaço. Os autores se interessam sobretudo pelas práticas artísticas e suas intervenções na construção dos lugares. No entanto, a prática "artística" é uma das múltiplas práticas performativas que afetam diretamente a produção qualitativa do espaço.

A partir da concepção de Feenstra e Verzero, a ideia de *espaço performativo* nos parece mais adequada para refletir sobre o Termas Hotel Yara. Atualmente, o hotel é um conjunto de ruínas (Figura 5) rodeadas por histórias de assombração e maldição. As ruínas são parte da materialidade do que ali ocorreu. Nelas, se acumulam camadas de práticas que enredam memórias. Decompõem-se não apenas os materiais dos quais o lugar é construído, mas também as memórias. Porém, sobre as ruínas também

se formam novas narrativas. A ação (do ser humano e do tempo) também produz (des)memória (Feenstra e Verzero 2020).



FIGURA 5
Vista da lateral esquerda da fachada das ruínas do Hotel Termas Yara. Observam-se a degradação e a ação do tempo sobre as paredes e janelas. Fonte: Janaína da Silva Alves, setembro/2021, arquivo particular.

O processo de ruína pode ser tratado a partir dos usos – ou sua ausência – que se fazem de determinado espaço. Ele depende, portanto, de práticas, finalidades e objetivos. Seguindo as ideias de Michel de Certeau (1980/2014), podemos considerar o espaço como produtor e produto, simultaneamente, a partir do que nele se performa. É desse modo que se constituem as relações que concebem o espaço como "palco". Nesse sentido, um espaço é produtor de *performance*. Por outro lado, um espaço também é performado, no sentido de ser produzido a partir da *performance* que nele se inscreve, ou seja, o espaço é também produto de uma ação (ou sua ausência) humana (Gapper n.d.).

É precisamente devido a isso que, como já mencionado, as práticas performativas podem ser consideradas como uma forma de conhecer. De um lado, o espaço cria condições para que conhecimentos sejam produzidos pelas práticas, de outro lado, instigadas por suas práticas e pelos modos de conhecer, as pessoas modificam o espaço, recriando novas condições para outras práticas e outros conhecimentos.

Com relação à memória, ruínas e monumentos se posicionam de maneira assimétrica. Os monumentos construídos para o culto da memória lembram cotidianamente os personagens, seus feitos e as datas e buscam a perenidade. As ruínas, como espaços de produção da (des)memória, são interessantes por materializar o quase esquecido, descuidado, destruído, desusado e remetem a camadas de memórias desbotadas, quase apagadas.

Ambos se inscrevem no espaço, porém cada um se aprofunda no passado de uma forma. Os monumentos referenciam os heróis e seus grandes feitos, as ruínas referenciam o destituído e o fracasso. Os dois lembram, porém de formas diferentes. A ideia de um espaço performativo deve ser concebida a partir de suas dimensões diacrônica e sincrônica.

As ruínas têm uma enorme capacidade de nos remeter ao passado, contudo, um passado opaco. Um de seus atributos mais importantes diz respeito à superação das possibilidades de uso e de seus propósitos iniciais. Lugares assim têm potencial para sedução na imaginação, despertando nossa curiosidade de forma paradoxal. São repletos de mistérios e fascinação. Não é à toa que proliferam as histórias de assombração nesses locais. A despeito da relação com o passado quase esquecido, é no presente que nos deparamos com sua materialidade. Não raro, no abandono, no desuso e na superação dos seus objetivos outras realidades se apresentam.



FIGURA 6
Imagem mostra os arcos laterais nas varandas dos quartos superiores. Explorar os aspectos táteis interiores revela um pouco da (des)memória das ruínas. Fonte: Janaína da Silva Alves, setembro/2021, arquivo particular.

Georg Simmel (1903/2013) produziu alguns textos refletindo sobre o espaço e chegou até mesmo a formular uma "Sociologia do espaço". Em um texto de 1911, Georg Simmel (1911/1998) escreveu a respeito das ruínas e suas características. Buscando particularidades da obra arquitetônica em relação a outras obras de arte, Simmel argumenta que a ruína se torna um

fenômeno mais significativo que os fragmentos de outras obras de arte destruídas. Esse grau de importância é dado pela evidência de um desafio entre o que ele chama de "as forças do espírito" e "as forças da natureza". A ruína indica que as forças da natureza constituem uma nova totalidade na destruição das partes da obra de arte. A obra continua viva naquilo que a natureza lhe impõe. A forma desmoronada e carcomida configura um acaso desprovido de sentido, no entanto, somente um novo sentido pode acolher esse acaso, não mais fundamentado apenas e exclusivamente na finalidade humana, porém em um propósito mais profundo no qual natureza e cultura superam suas raízes comuns.



FIGURAS 7 e 8
No interior dos quartos arruinados, a natureza retoma seus processos. Ela reivindica seu direito, novos hóspedes se fazem presentes nas ruínas do hotel. Fonte: Janaína da Silva Alves, setembro/2021, arquivo particular.

Do ponto de vista da humanidade, o abandono é parte de uma passividade positiva. Em outras palavras, a inação humana se torna cúmplice da natureza e, de certa forma, agente de sua atuação (Figura 6). É isto que representa para o autor a sedução da ruína: a obra humana é, enfim, percebida como um produto da natureza. A obra originária, que é fruto da ação humana sobre um local, agora é concebida como produto da natureza. Aquilo que confere sua aparência atual é o poder corrosivo e demolidor da natureza (Figuras 7 e 8). Simmel vai mais longe: há ainda a segunda sedução que faz referência a uma inversão do ordenamento típico, na qual o material retorna à natureza (Simmel 1911/1998).

Essa segunda sedução se dá, ainda segundo Simmel, devido ao fato de o direito da natureza sobre todas as coisas nunca ter sido completamente extinto na obra.

> [...] Com respeito à sua matéria, à sua realidade, ela sempre permaneceu natureza, e se esta volta agora a predominar, ela executa com isso apenas um direito que até então estivera em desuso, mas ao qual ela nunca renunciou. Por isso a ruína tem tão amiúde um efeito trágico, mas não triste. Isto porque a destruição não é algo sem sentido, vindo de fora,

> mas a realização de uma direção colocada no mais profundo estrato da existência do destruído. (Simmel 1911/1998, 139)

A entropia nunca diminui. É o direito nunca renunciado da natureza, reivindicado e exercido nos fragmentos arruinados.



FIGURAS 9, 10, 11 e 12 Através das paredes esburacadas se descobrem outras perspectivas no interior das ruínas. Os escombros e as coisas fora do lugar redimensionam o espaço. Fonte: Janaína da Silva Alves, setembro/2021, arquivo particular.

Simmel finaliza sua reflexão a partir da ideia de antagonismo entre o princípio do "espírito" (leia-se "cultura") e o da "boa mãe" (leia-se "natureza"). Aqui, o antagonismo que recebe algo de inconclusivo e condiciona a forma de toda a existência não é reconciliado em equilíbrio. Um lado prepondera, o outro afunda no aniquilamento, oferecendo, então, uma nova imagem.

Para Simmel, o valor estético da ruína é justamente aquilo que unifica o desequilíbrio, produzindo, dessa forma, um novo sentido (Figuras 9, 10, 11 e 12). Agora, a ruína é o local da ação humana, do qual essa ação se separou. Nesse novo sentido, a ruína tem a capacidade de criar a forma presente de uma vida passada, porém não segundo seus restos ou memórias degradadas, mas de acordo com seu passado como tal.

> [...] finalidade e acaso, natureza e espírito, passado e presente afrouxam neste ponto a tensão entre suas oposições, ou antes, guardando, preservando essa tensão, elas conduzem,

> não obstante, a uma unidade da imagem externa, da atuação interna. (Simmel 1911/1998, 140)

Tal qual todos os processos de decadência, nas ruínas podemos vislumbrar o encontro de todas as aspirações contrárias. Nesse sentido, as ruínas em si, e em seu aspecto simbólico, podem ser pensadas como um espaço performativo, um lugar em que as práticas são decantadas ao longo do tempo, produzindo (des)memórias, materializando o antagonismo entre natureza e cultura. O não resolvido das ruínas está na unificação do desequilíbrio.

5 ESPAÇO DIALÉTICO

As ruínas do Termas Hotel Yara despertam uma reflexão. Pode-se observar a presença de algo inexistente, porém essa ausência é produto de um acelerado processo de ocupação que teve início nas décadas de 1930 e 1940. A produção desse espaço liminar em um mundo pós-industrial ocorreu de maneira intensa e acelerada. Busca-se compreender os aspectos históricos como confronto de polaridades antagônicas, fundamentando-se no conceito de "imagem dialética" de Walter Benjamin (2007, 48). Por intermédio das ruínas, são discutidas as possibilidades do espaço performativo (Feenstra e Verzero 2020) como espaço dialético.

A forma específica como as ruínas (e outros subprodutos do mundo pós-industrial) produzem essa unificação do desequilíbrio sugere uma reflexão sobre as possibilidades do "novo sentido" a que se refere Simmel. Por um lado, suscitando uma proposta para entender os caminhos da sedução das ruínas, de outro, sugerindo mundos possíveis (Prisco 2020). Nesse sentido, a ruína ressoa no agora não apenas como espaço performativo, no sentido que sugerem Pietsie Feenstra e Lorena Verzero (2020), mas também como uma imagem dialética (Benjamin 2007).

A partir de alguns elementos instigantes, vislumbram-se aproximações e distanciamentos entre alguns conceitos dos autores aqui mencionados. Pensando uma historiografia de cunho materialista histórico e com características antropológicas, para Benjamin, a imagem é considerada um "fóssil antediluviano" (Benjamin 2007, 503) capaz de revelar, por meio da dialética, a citação do mito como passado antigo e a natureza como história primeva. No fragmento referenciado ecoam as considerações de Simmel sobre natureza e cultura acima mencionadas (Simmel, 1911/1998).

No arquivo "Teoria do conhecimento, teoria do progresso" do *Passagens*, Benjamin (2007) apresenta a imagem como o ponto de encontro entre o ocorrido e o agora, como uma espécie de nódulo de relações que conformam

uma constelação. O choque de temporalidades é característico da imagem dialética. A legibilidade de uma imagem se dá a partir de seu índice histórico (o caráter diacrônico). Este apresenta não apenas o pertencimento a certa época, mas também sua própria possibilidade de leitura e interpretação. As ruínas são lidas no presente como um ponto de encontro entre o ocorrido e o agora.

A imagem dialética pode ser entendida como um instrumento de análise, que integra um método epistemológico interessado em uma compreensão da história como confronto de polaridades antagônicas. Aléxia Bretas (2008, 177 e 178) afirma que o conceito de "imagem dialética" encontra ressonâncias com o de "ideia", segundo a autora Benjamin o descreve como "a configuração em que o extremo se encontra com o extremo". Montadas a partir da interpretação de sonhos coletivos, as imagens dialéticas podem ser mobilizadas para pensar a sociedade narcotizada pelas promessas e ilusões do capitalismo e narradas pela historiografia burguesa. Para desfazer esse efeito narcotizante é necessário romper com o sonho da sociedade da mercadoria. O momento crítico da leitura das imagens pode, então, representar o rompimento com tais efeitos.

Salientando os aspectos visuais das configurações históricas, Benjamin argumenta que as imagens dialéticas surgem onde a "tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível" (Benjamin 2007, 518). A multiplicidade do real, a alteridade em temporalidades e a sensibilidade crítica só podem ser apreendidas mediante um procedimento que capture aspectos do inacabamento, do inconcluso e do fragmentário. A saturação de tensões evidenciada na imagem dialética nos permite, por meio do artifício da *montagem*, a quebra do *continuum* da história. Por isso a ideia de que a imagem dialética pode ter como referência sua origem não cronológica e intempestiva (Bussoletti 2010, Lima 2021).

Pensando as ruínas a partir da presença de opostos dialéticos, apontada por Arnold van Gennep (1908/2018), Victor Turner (1974; 1982/2015), Henri Lefebvre (2013a), Michel de Certeau (1980/2014), Georg Simmel (1911/1998) e Walter Benjamin (1989; 1994; 2007) – ou seja, a partir dessa "configuração saturada de tensões" –, aventam-se possibilidades do "novo sentido" sugerido por Simmel. Buscar nas ambiguidades das ruínas as possibilidades de compreensão de um sonho coletivo significa explorá-las como imagem dialética (Benjamin 2007). A partir dessa percepção, o *espaço performativo* ganha contornos de um *espaço dialético*.



FIGURA 13
Salão nobre na parte superior, acima do saguão principal. Fonte: Janaína da Silva Alves, setembro/2021, arquivo particular.

As ruínas do Termas Hotel Yara são de uma burguesia rural que tinha como diretriz a exploração extrativista dos recursos naturais.

> As ruínas da Igreja e da Nobreza, as do Feudalismo, da Idade Média são sublimes e hoje enchem de admiração os vencedores, que ficam surpresos, boquiabertos; mas as da Burguesia serão um ignóbil detrito de cartonagem, de gessos, de coloridos. (Benjamin 2007, 126)

A busca pelo novo sentido preserva a tensão da ambiguidade e do antagonismo dos contrários. Finalidade e acaso, natureza e cultura, passado e presente encontram um novo sentido na ocupação do Norte Pioneiro do Paraná. O lugar onde tudo começou pelas condições e viabilidade – a madeira extraída e usada como matéria-prima para a construção, as águas com suas propriedades terapêuticas – agora está sob o domínio da natureza novamente. Os detritos de cartonagem e gesso ficam expostos como cicatrizes (Figura 13). Sobre o território dos povos kaingangs, os "bandeirantes pioneiros" avançaram um projeto desenvolvimentista. Em suas ambiguidades, as imagens têm elementos utópicos. Agora, as ruínas outrora abandonadas são propriedade do filho de boia-fria. Novos protagonistas parecem impor outros elementos à configuração.

A princípio, parece que aspectos da antiestrutura se levantam contra o esquecimento: a (des)memória e o apagamento dos destituídos – aqueles

que derramaram suor e sangue para que as imagens do sonho capitalista pudessem ser construídas. Eis que as ruínas são agenciadas como espaço liminoide e destituído de sua ocupação coletiva e comunitária. Um lugar "aberto à visitação" mediante pagamento de "ingresso". As ruínas são espetacularizadas e agenciadas por seus aspectos estéticos.

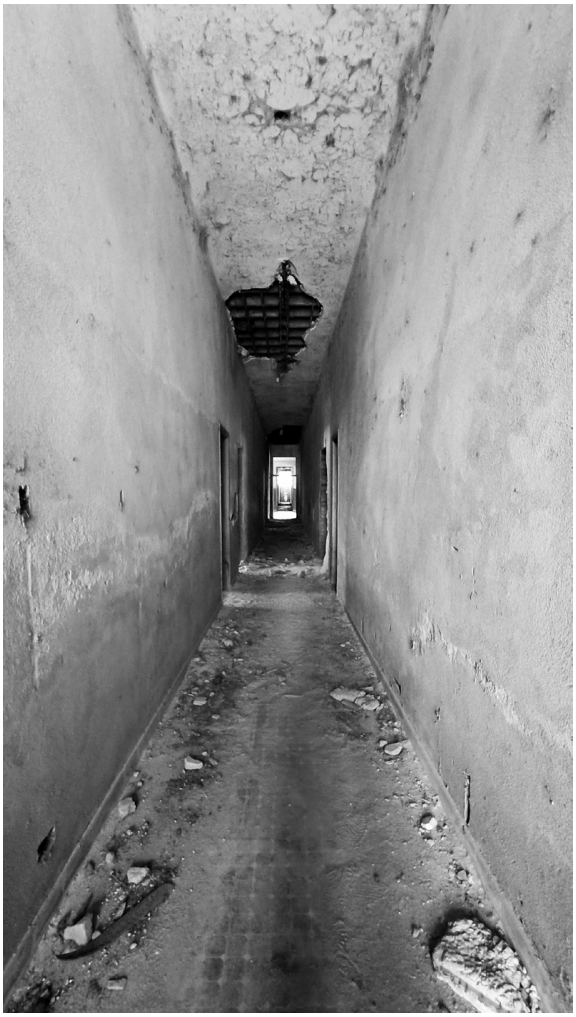


FIGURA 14
Passagem transversal que interliga os quartos do piso térreo.
Fonte: Foto do autor, setembro/2021, arquivo particular.

Atualmente, o local é aberto à visitação de curiosos e antropólogos, fotógrafos que buscam locações diferenciadas para ensaios de casais, produtores de audiovisual, blogueiros e *youtubers* que exploram histórias de assombração e maldição para produzir "conteúdo" sobre dicas de viagens e turismo na região norte do Paraná. Enquanto isso, procurando evitar a municipalização das águas virtuosas, o filho do boia-fria vislumbra ao longe novas imagens de desejos e sonhos a partir de um novo projeto desenvolvimentista que já "tem um plano diretor pronto". Na profundidade

de suas ambiguidades, as imagens têm também elementos distópicos (Figura 14). As ruínas encontram morada em um novo narcótico, uma nova imagem onírica se vislumbra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Água medicinal para criar tilápias. 2010. *Folha de Londrina*, 27/3/2010. https://bit.ly/45DTxRp (acessado em 21/9/2022).

Benjamin, Walter. 1989. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.* Obras escolhidas, vol. 3. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 1994. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 2007. *Passagens.* Belo Horizonte, São Paulo: UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Bourdieu, Pierre. 1991/2013. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. *Estudos Avançados*, vol. 27, no. 79: 133-144.

Brasil. Decreto n. 7.543, de 16 de julho de 1941. Rio de Janeiro: Presidência da República.

Bretas, Aléxia. 2008. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas.

Bussoletti, Denise Marcos. 2010. Fisiognomias: Walter Benjamin e a escrita da história através de imagens. *Estudios Históricos – CDHRP*, ano 2, no. 5: 1-11.

Certeau, Michel de. 1980/2014. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. vol. 1. Petrópolis: Vozes.

Fazenda Yara. n.d. *Facebook*, n.d. https://bit.ly/3qmEYBF (acessado em 1/6/2023).

Feenstra, Pietsie e Lorena Verzero. 2020. Ciudades performativas: tres capitales, tres processos de memorias. In *Ciudades performativas: prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*, 13-33. Buenos Aires: Clacso.

Foucault, Michel. 1984/2013. De espaços outros. *Estudos Avançados*, vol. 27, no. 79: 113-122.

Gapper, Yasmin. n.d. Residual landscapes: active traces of the built environment. *Anthropology of Architecture*, n.d. https://bit.ly/3MM3jYT (acessado em 9/9/2022).

Gennep, Arnold van. 1908/2018. *Os ritos de passagem*. 4. ed. Petrópolis: Vozes.

Hannerz, Ulf. 2015. *Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana*. Petrópolis: Vozes.

Ingold, Tim. 2002. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill.* New York, London: Routledge.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism: or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Verso.

Lefebvre, Henri. 2008. *Espaço e política*. Belo Horizonte: UFMG.

Lefebvre, Henri. 2013a. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Lefebvre, Henri. 2013b. Prefácio – a produção do espaço. *Estudos Avançados*, vol. 27, no. 79: 123-132.

Lenda do hotel Yara – Bandeirantes. 2015. *Verdades e Controversas*, 22/11/2015. https://bit.ly/3N71dEo (acessado em 15/9/2022).

Lima, Natalie. 2021. Procedimentos surrealistas e imagem dialética no trabalho das passagens. *Revista Terceira Margem*, vol. 25, no. 47: 123-139.

Löw, Martina. 2013. O spatial turn: para uma sociologia do espaço. *Tempo Social*, vol. 25, no. 2: 17-34.

Matias, Keidy Narelly Costa. 2021. A tríade dialética espacial de Henri Lefebvre. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, vol. 34, no. 1: 80-103.

McGuire, Richard. 2017. *Aqui*. São Paulo: Quadrinhos na Cia.

Prisco, Maria Rosaria. 2020. Knowledge and spatial production between old and new representations: a conceptual and operative framework. In *Mapping crisis: participation, datafication and humanitarianism in the age of digital mapping*, ed. Doug Specht, 67-88. London: University of London Press.

Reis, Breno Maciel Souza. 2013. Pensando o espaço, o lugar e o não lugar em Certeau e Augé: perspectivas de análise a partir da interação simbólica no Foursquare. *Contemporânea*, vol. 1, no. 21: 136-148.

Reis, Luis Carlos Tosta dos. 2000. Por uma concepção dialética do espaço: o conceito de formação espacial em Milton Santos. *Geografares*, vol. 1, no. 1: 61-72.

Santos, Milton. 1977. Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como método. *Boletim Paulista de Geografia*, no. 54: 81-100.

Santos, Milton. 1982/1991. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec.

Santos, Milton. 1988/1997. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec.

Simmel, Georg. 1911/1998. A ruína. In *Simmel e a modernidade*, ed. Jessé Souza and Berthold Öelze, 137-144. Brasília, DF: UnB.

Simmel, Georg. 1903/2013. Sociologia do espaço. *Estudos Avançados*, vol. 27, no. 79: 75-112.

Tommasino, Kimiye. 1995. *A história dos Kaingáng da bacia do Tibagi: uma sociedade Jê meridional em movimento.* Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Turner, Victor. 1974. *O processo ritual.* Petrópolis: Vozes.

Turner, Victor. 1982/2015. Do liminar ao liminoide, no brincar, no fluxo e no ritual: um ensaio sobre simbologia comparativa. In *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*, 25-84. Rio de Janeiro: UFRJ.

Giovanni Cirino é graduado em Ciências Sociais (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade de São Paulo (2001), mestre e doutor em Antropologia Social pela mesma instituição. Professor Adjunto da área de Antropologia no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina, onde coordena o projeto de pesquisa "Artes do Fazer: formas expressivas e experiência em Londrina". É autor do livro *Narrativas Musicais: performance e experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*, (Annablume/FAPESP, 2009) e atuou no documentário *Sobre a Congada de Ilhabela* (TV-USP 2004-2011). Membro integrante do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama (NAPEDRA – USP), Grupo de Pesquisa Saberes da Resistência Negra e Indígena (GRUPES – UFJF) e da Comissão Universidade para os Índios (CUIA – UEL). Atualmente coordena o curso de pós-graduação lato sensu em Antropologia "Diferença, Desigualdade e Poder" na Universidade Estadual de Londrina.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 10/10/2022
Reapresentado em: 03/03/2023
Aprovado em: 13/04/2023

CAVEIRAS-BERRANTES: PERFORMANCE E PROFECIA EM *ERA UMA VEZ BRASÍLIA* (2017)

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.201700

JOÃO PAULO CAMPOS
Centro Universitário Belas Artes, São Paulo, SP, Brasil, 04018-010 – ppgas@usp.br

ORCID
https://orc id.org/0000-0001-5147-7122

RESUMO
Este ensaio pretende analisar as encenações do filme *Era uma vez Brasília* (2017), do cineasta brasileiro Adirley Queirós, a partir de teorias da performance e da noção de teatro épico de Bertolt Brecht. A obra mistura documentário e ficção científica para apresentar uma narrativa fragmentada que se desenvolve a partir de interrupções e saltos. Por meio da elaboração de atmosferas soturnas e experimentos de performance entre Ceilândia e Brasília, o filme procura refletir e dar corpo à derrota política expressada pelo golpe de estado de 2016 que retirou Dilma Rousseff do poder da perspectiva de sujeitos periféricos do Distrito Federal do Brasil. Por fim, esta obra nos revela um gesto profético que prenuncia um futuro de terror, morte e cárcere no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de filmes; antropologia da performance; Adirley Queirós; Ceilândia; Brasília.

ABSTRACT
This essay aims to analyze the performances on the movie *Once there was Brazília* (2017), by brazilian filmmaker Adirley Queirós, based on performance theories and Bertolt Brecht epic theater. The work mixes documentary and science fiction to present a fragmented narrative that develops from interruptions and leaps. By elaborating a gloomy atmospheres and performance experiments between Ceilândia and Brasília, the film seeks to think and embody the political defeat expressed by the 2016 coup that removed Dilma

KEYWORDS: Film analysis; anthropology of performance; Adirley Queirós; Ceilândia; Brasília.

Rousseff from power from the perspective of ordinary people from Brasília outskirts. Finally, this work reveals a prophetic gesture that foreshadow a future of terror, death, and imprisonment in Brazil.

Haverá cantoria nos tempos sombrios?
Sim, haverá cantoria sobre os tempos sombrios.
Bertolt Brecht.

PREÂMBULO

Neste ensaio discutiremos atuações do filme *Era uma vez Brasília* (2017), do cineasta brasileiro Adirley Queirós. O enredo da obra apresenta pessoas encarceradas em uma cidade alegórica figurada como um grande presídio. Como nas outras obras do autor, há uma reinvenção imaginativa do espaço urbano de Ceilândia, cidade periférica onde Queirós vive e trabalha, e Brasília (Campos 2019). O filme nos mostra três personagens principais: A Mulher (interpretada por Andreia Vieira), o alienígena Wellington Abreu (personagem que carrega o mesmo nome do ator) e um homem que não é nomeado, a quem chamaremos de Homem Mascarado (interpretado por Marquim do Tropa de Elite) devido aos aspectos figurinísticos que caracterizam o personagem – ele veste uma macabra máscara de solda preta durante quase toda a projeção. A mulher está encarcerada na cidade-presídio em busca do alienígena Wellington Abreu, que por sua vez realiza uma viagem no espaço-tempo malfadada cujos detalhes serão discutidos no decorrer do ensaio. O Homem Mascarado organiza um exército de rebeldes para lutar contra os monstros que atacam por fora de campo. Nossa leitura notabiliza a importância do agenciamento de táticas performáticas e jogos de cena épicos ao estilo brechtiano para a obra de Queirós.[1]

A composição de uma atmosfera soturna e asfixiante é um dos objetivos principais do filme. Ambientado no ano primeiro após o golpe de Estado que retirou Dilma Rousseff do poder executivo, a obra nos mostra uma Ceilândia noturna, repleta de monstros, perigos, lixo e muito fogo. Nesse contexto, os personagens buscam encontros clandestinos para organizar uma guerrilha formada por habitantes da Ceilândia – em sua aparição,

1. Este ensaio tem como foco uma análise dos elementos performáticos e épicos de *Era uma vez Brasília*. Para uma leitura mais abrangente da obra, ver Campos 2019 e Hora 2020. Para uma entrevista sobre *Era uma vez Brasília*, ver Mesquita 2017. Um texto exemplar e representativo da recepção do filme em sua estreia no Brasil para a crítica independente é de autoria de Juliano Gomes (2017). Para análises de outras obras do cineasta, ver Brasil 2013; Furtado 2019; Furtado & Lima 2016; Gonçalves 2020; Guimarães 2013; Hora 2016a, 2016b, 2019, 2020; Mesquita 2011, 2015; Mussel 2016, 2022. Para um comentário que traça algumas relações entre o cinema de Queirós e subgêneros da ficção científica, ver Suppia 2017. Para uma boa entrevista biográfica de Queirós, ver Mena, Imanishi e Reis 2015.

veremos que o grupo mistura comicidade e assombro. A partir dessa reunião, eles elaboram uma performance diante do Congresso Nacional em Brasília.

O filme analisado neste trabalho direciona seus procedimentos, portanto, a duas narrativas históricas: a fundação de Brasília em 1960 e o golpe de Estado que retirou Dilma Rousseff do poder em 2016, iniciando um verdadeiro pesadelo político marcado pela "degradação democrática" do Brasil (Avritzer 2020). Podemos considerar tais histórias exemplos do que Anna Tsing (2015) chamou de "narrativas do progresso" que, no filme, são subvertidas pelas performances de sujeitos subalternizados na periferia de Brasília reinventada por recursos da ficção científica. Alguns personagens dessas histórias aparecem no filme pelas suas vozes, como Juscelino Kubitschek, Michel Temer e Dilma Rousseff. Remontando vestígios desses eventos históricos pela manipulação de arquivos, Queirós os coloca em relação a histórias menores – sobretudo as estórias da atriz Andreia Vieira.[2] No entanto, o filme não nos apresenta uma narrativa linear e clara, mas fragmentos de histórias, experimentos de ambientação por meio da combinação de recursos da ficção científica e do filme etnográfico sensorial e performances que confrontam o registro etnográfico e a fabulação ficcional.

Era uma vez Brasília é um filme sensorial em que o tempo da narrativa está em suspenso. A obra constrói uma atmosfera de ruína e terror que reinventa Ceilândia e Brasília como paisagens infernais assombradas pelos horrores do poder expressados pela epopeia da construção de Brasília e o golpe de Estado de 2016. Queirós faz um uso dialético da montagem ao confrontar sons de arquivos, memórias de uma das personagens principais e o ambiente construído em cena (Campos 2019; 2020).

O filme mistura documentário e ficção científica em busca de criar uma imagem complexa do presente histórico do ponto de vista de sujeitos periféricos. Podemos dizer que estamos diante de uma obra de etnografia sensorial cujo um dos interesses principais é desdobrar esteticamente a experiência corporificada de uma mulher habitante da periferia brasiliense que, no filme, representa um papel ficcional e se apresenta como sua própria pessoa. Assim como as atrizes e atores do teatro épico de Brecht, Andreia Vieira entra e sai do papel em um gesto no qual, parafraseando Walter Benjamin, a mostradora é mostrada (Benjamin 2017a, 19). Suas memórias, sobretudo sua vivência real como ex-presidiária, servem de matéria-prima para a tessitura formal do filme. Tudo se passa como se o interesse de Queirós fosse transformar a experiência de sua interlocutora em *mise-en-scène*. Isso é realizado a partir da elaboração de ambientes

2. Analisei os tempos do filme em outros ensaios (Campos 2019; 2020).

que emulam o espaço estreito da cela de prisão, pela composição de uma atmosfera asfixiante e pelas performances petrificadas dos atores e atrizes (Campos 2019; 2020).

Richard Schechner (1985; 2013) propõe um conceito de performance que se aproxima do procedimento de montagem cinematográfica (Schechner 1985, 35). Tudo se passa como se o ator – ou, em sentido mais amplo, o performer – experimentasse ludicamente uma série de fragmentos de comportamento no ato da encenação. De acordo com o autor, "a performance é o comportamento duplamente comportado, o comportamento restaurado" (Schechner 2013, 40 e 41). A performance consiste "na ritualização de sons e gestos" e "pode ser caracterizada por comportamento altamente estilizado", ou "pode ser congruente ao comportamento da vida diária". Seja como for, performances são, segundo Schechner (2012, 49), "comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis". A performance constrói uma ação feita de fragmentos de comportamentos passados – o que significa que a encenação mistura elementos coletados de várias fontes. Durante uma performance podem entrar em ação, por exemplo, vestígios de um processo de rememoração e orientações de um texto dramático – um não exclui o outro.

"O que a performance faz é criar mundos" (Schechner 2013, 63). No filme de Queirós, os atores e atrizes transitam nas ruínas da Ceilândia de acordo com uma ideia de encenação que fricciona a vida diária e o comportamento altamente estilizado – o realismo documentário e o farsesco. Diante dessa orientação cênica, surge um contraste entre o cotidiano e a imaginação. Justapondo elementos da vida dos atores e encenações em que os personagens ficam quase imóveis diante da câmera, o filme constrói uma constelação de gestos saturada de tensão. O nosso argumento é que a obra fricciona seus personagens, criando uma dialética entre o corriqueiro e o extraordinário, entre o "risco do real" (Comolli 2008) que atravessa as cenas e performances petrificadas que corroboram para a invenção de um mundo especulado pela ficção científica.

Utilizaremos algumas descrições de cenas como materiais de construção para discutir as performances dos personagens e seus encontros no mundo criado em *Era uma vez Brasília*. Nosso interesse não é analisar o filme em sua cronologia, mas criar um experimento de pensamento fragmentário por meio de um corpo a corpo descritivo de trechos da obra a fim de pensar aspectos das performances dos atores e atrizes.

Anna Tsing (2015) propõe uma categoria de encontro que se mostra útil aos nossos propósitos. Diante de um mundo de incertezas em que a precarização da vida se faz regra, Tsing escreve que "encontros são, por natureza, indeterminados; nós somos imprevisivelmente transformados" (Tsing

2015, 46) em seu desenrolar. O cotidiano, apesar de repetitivo, contém fendas abertas para a imaginação. A autora sugere que somos formas de vida indeterminadas – nós nos transformamos a cada encontro. "Nossos hábitos diários são repetitivos, mas eles também são abertos (*open-ended*), respondendo às oportunidades e aos encontros. E se nossa forma de vida indeterminada se referisse antes aos nossos movimentos no tempo do que à forma de nossos corpos?" (Tsing 2015, 47). O cinema de Queirós explora essa fenda aberta pela indeterminação de nossas trajetórias e encontros, fazendo da imaginação um vetor de reinvenção da realidade da periferia de Brasília em franco confronto à ressurgência do nazifascismo no Brasil contemporâneo.

A MULHER



FIGURA 1
Andreia. Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

Observamos Andreia totalmente de perfil – seu rosto mira a esquerda do quadro enquanto o metrô passa ao longe. A personagem desvia seu olhar e mira a máquina fantasma no horizonte noturno. O trem está desfocado, mas seu movimento – e os ruídos que este produz – é inconfundível. Sirenes começam a tocar, a polícia chegou. "Andreia Vieira, confere", a voz do policial ressoa no fora de campo. Um corte apresenta o ambiente em plano conjunto. Vemos um corredor gradeado – à direita do quadro – que encontra uma escada – no centro do quadro. No corredor, há uma série de portas e janelas, o que indica ser este um conjunto de pequenos apartamentos. No andar de baixo, conseguimos distinguir com dificuldade outra fila de apartamentos e o portão para a rua na escuridão de Ceilândia. A

construção parece ter apenas dois andares. Andreia passa pelo corredor, desce as escadas e encontra o guarda, que está dentro de uma viatura preta – a sirene brilha em amarelo. “Seu RG”, ordena o guarda. Na falta de resposta, ele repete em forma de pergunta: “Qual é o número do seu RG?”. “2071318 (dois zero sete um trezentos e dezoito)”, responde Andreia. “Assina aqui pra mim”, diz o guarda. A cena se encerra com um corte que nos leva para dentro de um metrô. O que se segue a partir da escritura episódica e fragmentada da obra é a cena do encontro entre Andreia e Wellington Abreu, situação que será discutida mais à frente. Por ora, saltamos no tempo para voltar à moradia da personagem.



FIGURA 2
Batida policial.
Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

A câmera fixa nos apresenta um plano conjunto no interior de um agrupamento do que parecem ser pequenos apartamentos. As tomadas descritas agora servem como continuidade da cena batida policial. Andreia sobe as escadas e vai ao encontro de duas crianças no corredor estreito. Ela as conduz – logo saberemos que são filhos da personagem – para dentro de casa, dizendo para os dois ficarem longe das escadas – um vizinho realiza alguma atividade no andar debaixo, próximo ao portão, mas só conseguimos enxergar sua silhueta entre as sombras. Juntos, os três seguem o corredor até entrarem no apartamento. Um corte reenquadra a cena. Vemos o corredor com mais clareza – as crianças brincam enquanto o metrô passa no horizonte. Um corte apresenta a personagem de perfil em primeiro plano durante uma conversa com um de seus filhos – bem mais velho que os dois pequeninos. Os dois jogam conversa fora – ela conta uma história. Nesse momento, a câmera realiza um movimento panorâmico à direita, mostrando o rapaz do peito para cima – ele está lavando a louça enquanto bate papo com a mãe. Um corte desloca nosso olhar novamente para Andreia em primeiro plano, restaurando a posição anterior da câmera. Ela fala sobre uma partida de futebol em que se lesionou quando era mais jovem. Conta também que já havia dado à luz seu filho na época e ainda apanhava da mãe devido à sua idade. Na época, Andreia era bastante nova – apenas 16 anos. O filho a escuta. A conversa é bem-humorada e os dois sorriem. Subitamente ela menciona o tempo de prisão e como era bom sair para ver os filhos. O mínimo de alegria já fazia toda a diferença naquela situação.

Produzindo um choque de humores característico dos filmes de Queirós, que ziguezagueiam entre o riso debochado, a melancolia e a fúria, essa cena revela mais do que informações biográficas da personagem/atriz. A duração dos planos têm como um de seus objetivos o registro do estilo de caminhada de Andreia, seu jeito de sorrir e falar, seu sotaque, gírias, gestos. Trata-se de uma escolha formal que reforça o estilo sensorial de etnografia que mencionamos anteriormente.



FIGURA 3
Andreia conversa com seu filho. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

Andreia Vieira é a atriz que mais se expõe no filme – no sentido de que há claramente um esforço de mostrar vestígios de sua história na obra. Em cena, essas histórias de vida são reinventadas pela ficção elaborada por Queirós. Ela foi realmente presa e são seus filhos reais que contracenam com ela nesse momento, o que instaura uma cena de registro documentário na ficção elaborada no filme.

A posição inicial da personagem evoca um *mug shot*. Essa pose estilizada lembra o espectador de que estamos em uma cidade-presídio – é um gesto que nos leva a imaginar esse espaço como uma prisão. Durante a cena assistimos a uma conversa corriqueira em que a personagem rememora outros tempos em cena – trazendo seu passado para a conversa com o filho. A *mise en scène* acolhe os corpos filmados e a história narrada através da duração. É nesse registro documentário que o filme salta para a ficção: a polícia chega para verificar se a presa está em sua cela. Fricção entre a atriz representando ela mesma na apresentação de suas memórias e a personagem transfigurada pelo drama ficcional em que ela se encontra encarcerada na Ceilândia.

O gesto principal que sinaliza essa condição dramática é a posição imóvel e de perfil no início da cena. A tensão começa no nome da personagem: o mesmo que o da atriz. É pela colisão entre elementos do cotidiano mostrados e gestos estilizados que a encenação de Andreia Vieira se constrói. Essa relação não se resume ao trabalho da atriz. Passemos agora a outro personagem para analisar como esse procedimento surge em outra situação do filme.

O HOMEM MASCARADO

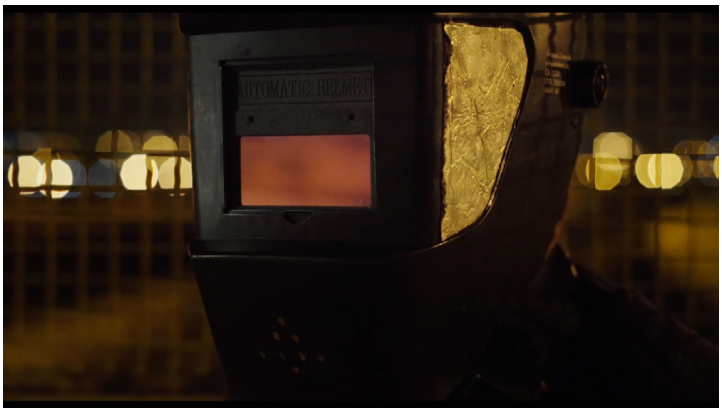


FIGURA 4
O homem mascarado. Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

Depois da cena em que Andreia Vieira conversa com seu filho, somos transportados para um ambiente fechado: é a casa do Homem Mascarado. Nessa cena, ele está sem máscara dentro de seu quarto. O lugar é pequeno e estreito – mais parece uma cela de prisão. Novamente encontramos escolhas estéticas que reforçam o clima de encarceramento e horror pelos detalhes do ambiente e da (i)mobilidade dos corpos. Vemos um *close* de seu rosto triste. O quadro é azulado e escuro. Escutamos um som metálico, como se fosse uma cela sendo trancada. Pelo som também descobrimos que um helicóptero faz ronda. A luz de seu holofote passeia por dentro e fora do quadro, criando uma alternância entre o rosto iluminado e a completa escuridão. Ficamos a olhar o rosto do personagem que aparece na luz e desaparece na tela preta.



FIGURA 5
Penumbra. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

Um corte nos mostra um plano mais aberto de seu quarto – ou sua cela. O personagem entra em quadro pela direita em sua cadeira de rodas. O azul continua presente, criando um ambiente melancólico no quarto escuro. Na parede, à esquerda, distinguimos uma cama que o personagem puxa para se deitar. Ele monta os pés da cama primeiro – escutamos o som de estampidos metálicos, o que dá continuidade à impressão de que estamos em um presídio. O homem solta a corrente que prendia a cama na parede e a puxa. Ele arremessa um cobertor e um travesseiro no colchão e salta de sua cadeira de rodas para a cama, depois se deita para dormir. Escutamos o barulho de um molho de chaves e um descarrilhar de algo metálico que sugere novamente uma cela se fechando. Antes do plano terminar, escutamos o som da próxima cena que apresenta um show do grupo de rap desse personagem.

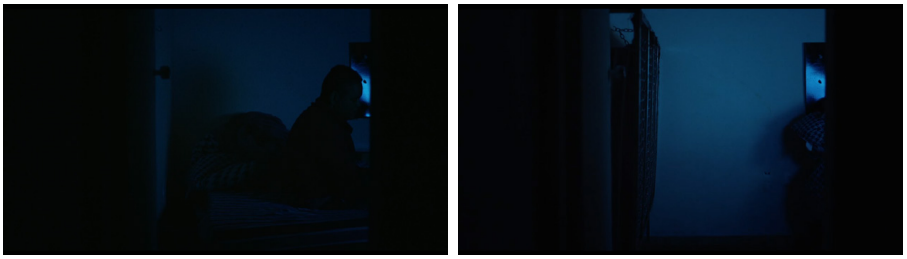


FIGURA 6
Marquim no escuro. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

O ator Marquim do Tropa faz parte do grupo de rap gangster[3] Tropa de Elite, e é uma de suas apresentações que Queirós filma nesta cena. O registro é documentário: vemos jovens se divertindo e o grupo cantando. No entanto, o personagem de Marquim do Tropa aparece vestindo sua máscara metálica – elemento que se choca com a orientação documentária da cena. O primeiro plano do show nos apresenta sua plateia. A câmera se movimenta levemente para a esquerda. O plano é curto e passamos para um enquadramento fechado do homem de máscara cantando: "Ratatata! Click clack boom! Cocktail Molotov, Guindart 121", em referência aos grupos de rap Cocktail Molotov e Guindart 121, importantes representantes da cena da música periférica do Distrito Federal. Assim começa o estranho show em que o personagem gesticula e tenta cantar, mas sem sucesso. O observamos de lado até o momento em que a câmera começa a realizar um movimento lateral para a esquerda. Vemos a plateia filmar o show com seus celulares. Entre os jovens encontramos Andreia Vieira empunhando uma câmera. O movimento cessa diante dos jovens tirando fotos dos amigos e um corte nos leva novamente ao palco. O elenco se mistura, portanto, ao público da performance, registrando a festa com câmera em punho.

O rapper mascarado parece não cantar mais. A câmera faz um movimento vertical para baixo, vemos sua armadura e sua cadeira de rodas. Ele aperta suas mãos, parece nervoso. O movimento de câmera é vagaroso e revelador. Descobrimos a aflição desse personagem em um simples gesto com as mãos. Na banda sonora escutamos o barulho de celas se fechando e a cena se encerra bruscamente. O corte realiza um salto para o metrô do DF.

Trata-se de um registro do show de rap "sob o risco do real" em que o mundo que cerca a filmagem perfura a *mise en scène* do documentário, fazendo surgir aparições inesperadas e imprevisíveis. Em sua mistura de ficção científica e documentário, *Era uma vez Brasília* nos revela um registro que cede espaço ao real, pois é construído em "fricção com o mundo". É o que Comolli chamou de "um cinema engajado no mundo" que se faz da "chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita (Comolli 2008, 172 e173). O figurino estilizado e a performance petrificada

3. O rap gangster é uma das formas expressivas mais importantes da vida cultural das periferias do Distrito Federal. Adirley Queirós faz parte da primeira geração que foi viver nas cidades-satélites da extensa periferia de Brasília. Esta conta com uma série de produtores culturais do rap gangster, como X (Câmbio Negro), Dj Jamaica (Alibi) e Japão (Viela 17). Seu primeiro curta-metragem, intitulado *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), foi dedicado a esse gênero local de música e suas conexões com a história da formação da periferia de Brasília. Além disso, o cineasta incorporou uma série de músicas e artistas dessa geração de rebeldes urbanos em seus filmes, tanto nas trilhas sonoras quanto nos elencos. No que diz respeito ao último tópico, a parceria artística mais bem sucedida entre o cinema de Queirós e o rap se deu com Marquim do Tropa de Elite, que protagonizou, por exemplo, o filme *Branco sai preto fica* (2014), trabalho pelo qual o artista ceilandense ganhou o prêmio de melhor ator no 47º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2014.

do Homem Mascarado entram em fricção com este gesto documentário, criando uma cena híbrida entre a observação da paisagem noturna do show de rap e a fabulação de um mundo agônico pela ficção. Vamos à cena do metrô.



FIGURA 7
Grupo Tropa de Elite em cena. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

O plano de conjunto mostra uma fila de prisioneiros sob o olhar de um guarda. Eles estão de costas para a câmera com as mãos para trás. O uniforme dos prisioneiros é azul-marinho, cor que se adequa ao cromatismo dos ambientes do filme, marcado por um azulado melancólico. Uma voz nos informa onde estamos: "Atenção senhores usuários. Este é o último trem com destino ao terminal Ceilândia". Eles estão à espera do metrô que os levará para a Ceilândia-presídio. Um corte nos mostra um plano dos prisioneiros enfileirados de frente – estamos nos aproximando de seus corpos. Mais um corte apresenta um médio primeiro plano dos prisioneiros.. A cena apresenta um movimento que vai do plano aberto e, portanto, distante desses corpos, para um plano fechado próximo a seus rostos que evidencia o semblante triste de alguns presos, enquanto desfoca o rosto de outros. O metrô chega e saem diversas pessoas de dentro dos vagões. Pegas de surpresa diante do aparato cinematográfico, elas estranham a cena inusitada – a própria filmagem em espaço público e os atores enfileirados encenando presidiários. O *tableau* confronta os transeuntes em uma revelação do artifício característica do teatro épico e suas atualizações cinematográficas (Stam 1981). Alguns olham para a câmera buscando respostas. Outro corte nos transporta para dentro do vagão. O plano fechado mostra alguns presos de pé e um sentado. Ao fundo do quadro vemos um dos guardas a vigiar a porta do vagão. Atrás dos presos, de pé, vemos outro guarda.



FIGURA 8
Encarcerados no metrô de Ceilândia. Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

Agora sabemos o motivo do sofrimento de nosso personagem – e, reforçando a escritura épica do filme, essa motivação é histórica e coletiva. O movimento de câmera da cena anterior nos mostrou um gesto de aflição e impotência do homem mascarado. A cena se interrompeu bruscamente para nos mostrar o contexto de sua angústia: no mundo fabulado na obra, mais e mais pessoas estão sendo encarceradas na Ceilândia.

Há uma clara performance no sentido schechneriano posta em jogo na encenação de Andreia Vieira e Marquim do Tropa. Elementos da vida fora do cinema são misturados a encenações estilizadas que põem em ação a imobilidade e a impotência dos personagens, criando um clima de ruína, cárcere e morte. A performance cria um arranjo feito de tiras de comportamentos expressadas na ação performática – fragmentação e reinvenção são efetuadas nesse processo. O registro documentário das cenas descritas até aqui evidencia sua epicidade na medida em que o ator e a atriz se mostram ao representar uma conjuntura. O filme faz aparecer, simultaneamente, um pouco da vida desses atores e o *gestus* social que eles nos apresentam. Tratemos da questão dos atores primeiramente.

Walter Benjamin afirma que "o primeiro mandamento" do teatro épico é que o ator seja mostrado – nas palavras de Brecht, que "o mostrador seja mostrado" (Benjamin 2017a, 19). Ele cita Brecht:

> O ator deve mostrar algo e deve se mostrar. Ele mostra esse algo com naturalidade à medida que se mostra, e ele se mostra à medida que mostra esse algo. Embora sejam ações coincidentes, não devem coincidir a ponto de fazer desaparecer a oposição (diferença) entre essas duas atividades. (Brecht *apud* Benjamin 2017a, 19)

"Em outras palavras, o ator deve se reservar a possibilidade de, artisticamente, sair do papel" (Benjamin 2017b, 28). As cenas que descrevemos carregam uma semelhança com esse procedimento brechtiano. Em um registro documentário, o filme mostra o ator e a atriz, destacando, no entanto, instantes gestuais que revelam a impotência e a imobilidade dessas pessoas diante do mundo que elas habitam. Chegamos, portanto,

na questão do *gestus*. Ao se questionar "o que é um *gestus* social?", Barthes responde que "é um gesto, ou um conjunto de gestos (mas nunca uma gesticulação), em que se pode ler uma situação social completa" (Barthes 2015, 95). Nunca uma gesticulação, pois é um gesto recortado de seu contexto, isto é, um "instante premente" arrancado do cotidiano com o objetivo de demonstrar condições sociais. Para Benjamin (2017b), trata-se de um gesto citável (Stam 1981) justamente por ter sido interrompido no fluxo das ações. O espectador é levado a observar criticamente tais gestos, que são assimilados com espanto.

O gesto do perfil imóvel no início da cena de Andreia Vieira, as mãos inquietas do homem mascarado durante seu cantar malogrado e o olhar desolado dos prisioneiros sendo transportados demonstram uma situação de imobilidade e impotência desses personagens diante da conjuntura política atual ao filme, marcada pelo golpe de 2016, o processo de recrudescimento do estado policial brasileiro e o vislumbre de um futuro próximo de violência contra as populações periféricas e negras.

O ALIENÍGENA ENCONTRA A MULHER

Estamos dentro do metrô. A câmera enquadra Andreia obliquamente em primeiro plano. Ela está cabisbaixa, mas observa ao seu redor. Ela olha para a frente e, depois, mira o exterior do vagão. Um corte nos mostra, também em primeiro plano, o alienígena, que agora está na passarela do início do filme. Nesse momento é ele que olha o metrô passar através do gradil. Está escuro e vemos W.A também a partir de uma angulação oblíqua, um pouco de lado, traço estilístico característico do trabalho da fotógrafa Joana Pimenta nesse filme. Vemos a orelha direita do personagem, parte de sua nuca e os aros dos óculos escuros que ele está usando. O metrô passa e ele olha para baixo com tristeza. O veículo passa fazendo estardalhaço, o som do atrito é sempre intenso. W.A levanta a cabeça e um corte nos mostra um plano médio da passarela.



FIGURA 9
O alienígena Wellington. Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

Dois pontos de luz iluminam parcialmente a construção. Wellington atravessa o espaço cênico empunhando sua arma e fumando um cigarro. Ele vem de uma zona escura – atrás dele, um ponto intensamente iluminado por um refletor – e passa por um dos pontos iluminados para, logo em seguida, adentrar novamente a escuridão – a lanterna em sua testa está acesa e ele segue usando os óculos escuros. Ele sai de campo pela borda direita do quadro e vai para trás da câmera. Uma elipse conecta o andar vagaroso do alienígena ao seu encontro com Andreia. A cena é estranhamente seca e objetiva, desprovida de sentimentalismos.

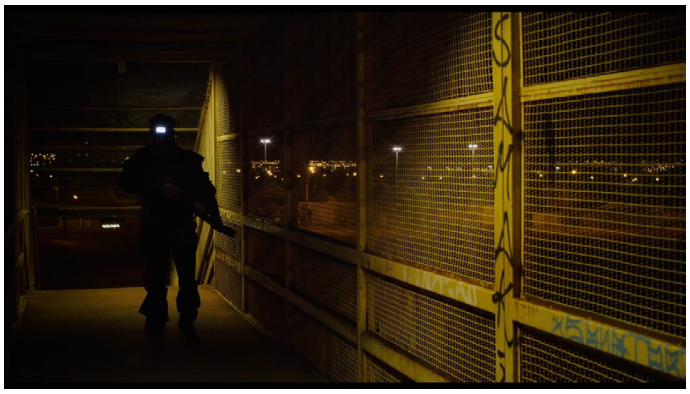


FIGURA 10
Zona escura. Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

A câmera enquadra Andreia e Wellington de perfil e em primeiro plano – seus rostos ocupam as beiras do quadro. W.A fuma enquanto tenta, com dificuldade, acender o cigarro de Andreia, que protege o fumo da ventania com a mão direita. Eles estão na passarela, ao lado do gradil. Lá fora, uma tempestade. Trovões rugem e relâmpagos produzem clarões fugidios no horizonte noturno. Andreia pergunta ao alienígena: "No seu planeta existe presídio? Cê já foi preso?". Mais um trovão barulhento e W.A se cala – ele dá um trago em seu cigarro, ela também. Os personagens continuam se entreolhando. Subitamente, ele pergunta, se desviando da pergunta da mulher: "Qual o seu nome?". Ela passa a mão em seus cabelos cacheados e responde "Andreia". O alienígena começa a acenar com a cabeça e diz: "Vim do espaço". Ela segue a bateria de perguntas: "Você conheceu Corina lá?". Ele responde que não e prossegue: "Ela era meu único contato na nave". Outro relâmpago clareia o horizonte por um instante e um corte reenquadra a cena. A câmera fixa agora está mais próxima dos rostos na escuridão. A lanterna de W.A joga sua luz azulada no rosto de Andreia. Um trovão ruge, ela olha para cima como quem procura a fonte do barulho e logo volta seu olhar para o lado.



FIGURA 11
Cigarros no escuro.
Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

Outro corte nos afasta dos personagens, que agora conversam em outro lugar. O plano aberto nos mostra quase nada – uma escuridão. Só conseguimos enxergar a silhueta de W.A no breu da noite e o torso de Andreia iluminado pela lanterna do alienígena. Nas sombras, ela conta sua história:

> O juiz sempre me perseguiu. Sempre. Sempre me perseguiu. Em toda audiência que eu ia eu sempre levava os meus filhos, pra ele ver que eu tinha meus filhos. Mas mesmo assim ele me deu cadeia. O cara passou a mão na minha bunda. O cara foi errado. E eu ainda tive que puxar cadeia? Todo mundo sendo absolvido. Gente, ai que...

Uma sirene ao longe obriga a personagem a interromper seu discurso – W.A olha para o horizonte e pergunta: "Ouviu isso?". Ela responde: "Ouvi". "Eu acho que a gente tá sendo vigiado", diz Wellington. Ela acena com a cabeça em consentimento. O alienígena retoma a conversa: "Você conhece bem esse lugar?". Andreia acena novamente a cabeça. "O juiz é um monstro. Se liga". Os personagens continuam fumando seus cigarros durante a conversa. Ela retoma seu relato:

> Ele me persegue. Meu advogado entrou até com processo contra o juiz. Todos os meus pedidos sempre foram negados. Sempre foram negados. Era pra mim ter puxado na rua. Se eu tivesse pegado seis meses a menos eu tinha puxado na rua e ele não me deu seis meses. Fez eu puxar. Falou que não tinha como me deixar na rua. Tinha muita prova contra mim. Me jogou lá no sistema como se eu fosse um lixo. Como se eu fosse um nada.

Suas últimas palavras coincidem com o barulho de um portão metálico fechando e o corte.



FIGURA 12
Relato noturno.
Fonte: Frame de
Era uma vez Brasília
(2017).

O alienígena é um estranho – verdadeiro forasteiro dos clássicos de faroeste. Um Clint Eastwood que veio de longe e chegou, pelos céus, à nossa cidade-presídio. De sua vida nós só sabemos o seu nome – nome real do ator – e o que nos foi apresentado a partir do texto do filme: ele tem família e foi preso ao tentar invadir um lote em seu planeta natal[4]. Agora, tem a missão de assassinar o presidente Juscelino Kubitscheck, mas se perdeu em sua viagem espaço-temporal e caiu na Ceilândia da atualidade – logo após o golpe de Estado que retirou a presidenta Dilma Rousseff do poder em 2016, como o filme faz questão de enfatizar desde sua sinopse.

Durante a cena da conversa entre Wellington e Andreia um gesto se destaca. "O juiz é um monstro. Se liga", diz o alienígena. Roland Barthes se pergunta "até onde se podem encontrar *gestus* sociais?". E responde: "até muito longe: até na própria língua" (Barthes 2015, 95). Dizer que o juiz é um monstro evoca não só o juiz que julgou o caso de Andreia, mas todos aqueles que, em sua prática jurídica, prejudicam as populações negras e periféricas – o que nos faz pensar num dos personagens principais da guinada conservadora no Brasil atual, o juiz Sérgio Moro, um dos responsáveis pelo caso que levou o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva à prisão em 2018, o que impossibilitou sua reeleição no mesmo ano e abriu o caminho para a ascensão do candidato da extrema-direita Jair Messias Bolsonaro ao poder executivo. O resto da frase também é importante: "Se liga". Com essa fala o alienígena quer dizer: fique atenta, observe seu entorno e conheça seus inimigos. A Justiça não está do lado deles. É preciso ficar atenta aos "monstros".

4. Diferentemente do trabalho realizado com Andreia Vieira em que suas histórias reais são reinventadas em cena, o que Wellington Abreu nos conta de sua vida é parte de um roteiro sem referência na realidade.

GUERREIROS INTERGALÁCTICOS

Depois de observarmos os presos sendo transportados no metrô, um corte nos apresenta um plano de conjunto de um campo aberto da Ceilândia. W.A aparece à direita do quadro – o alienígena está empunhando sua arma. Ele fuma um cigarro e observa o movimento da região. Escutamos o som de um avião passando. O homem se agacha e continua em alerta. Ao fundo do quadro, à esquerda, o metrô surge passando ao largo do campo quase deserto. O homem segue de cócoras, aciona um isqueiro para acender o cano de sua arma, aponta o bagulho para o metrô e atira. O disparo produz uma pequena explosão, de modo que o cano da arma solta faíscas e muita fumaça. Logo após o disparo ele sai correndo em direção ao metrô, sem conseguir alcançá-lo. A câmera o segue com um movimento panorâmico para a esquerda. O personagem procura, sem sucesso, parar o movimento opressivo do metrô – ele quer barrar o trânsito de prisioneiros, mas sozinho nada consegue. W.A precisará encontrar outras pessoas para articular alguma ação efetiva. Neste tópico descreveremos o resultado performático do encontro entre os personagens – eles se juntam a outros habitantes da cidade-presídio para nos apresentar uma performance.



FIGURA 13
Ataque ao metrô.
Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

Após a ação malograda de nosso alienígena, um corte nos leva para dentro do que parece uma passagem subterrânea quadricular com vértices arredondados. As luzes do espaço salientam as cores frias do quadro – novamente é o azul que matiza o ambiente cenográfico. O homem mascarado está no centro do quadro. Escutamos o barulho das lâmpadas enquanto ele fuma um cigarro. O homem leva um objeto à boca e assopra. É um berrante, mas ainda não sabemos seus contornos. O som grave do dispositivo funciona como um chamado, ele ressoa duas vezes e, na segunda, o homem para e continua a fumar seu cigarro. Pessoas vão chegando pela entrada da passagem ao fundo do quadro. Primeiramente vemos

várias silhuetas na escuridão da noite. O líder assopra mais duas vezes seu berrante, o som ecoa no ambiente fechado.

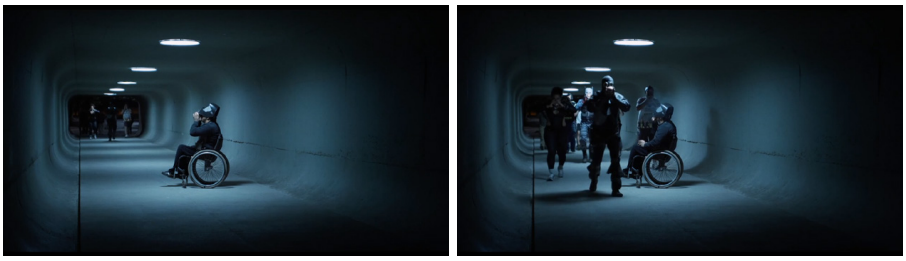


FIGURA 14
Guerrilha mascarada. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

Um pequeno exército de mascarados surge das sombras. Todos empunhando e soprando seus próprios berrantes. Os sons graves se misturam, formando uma cacofonia horrorífica. O exército atravessa o quadro fazendo estardalhaço. Depois de todos passarem pela câmera, o líder os segue, saindo de quadro pela direita – como o resto da trupe. Escutamos o som de microfonia e um corte nos apresenta os bastidores de uma reunião de guerreiros. Uma mulher está em cima de uma estrutura de metal enquanto sincroniza seu microfone ao "satélite alfa". O ambiente é escuro e repleto de vigas de metal. Ela testa o microfone: "1, 2. Oi. Sincronia cósmica. Transmissão. Oi". Vemos o líder do grupo sentado em sua cadeira de rodas à frente da mulher, que se encontra em cima de uma estrutura metálica que a destaca no ambiente parcialmente iluminado por alguns refletores e pelos faróis dos carros que chegam no horizonte noturno – à esquerda e ao fundo do quadro.

"Começando transmissão. Transmissão teste", prossegue a mulher no que parece os bastidores de um evento clandestino. Os carros vão se aproximando da estrutura, da mulher e do homem mascarado. Ficamos a escutar os roncos de diferentes motores enquanto olhamos a dança de seus faróis na escuridão da Ceilândia. Os carros estacionam e um corte nos transporta para um estranho palco.

O plano de conjunto enquadra frontalmente a cena. Na banda sonora, um rufar de tambores descompassado introduz comicamente a confusão que está por vir. Agora podemos ver de perto o palco de cerca de um metro e meio de altura feito de vigas de metal. À sua frente, distinguimos um ringue de luta feito de tapumes de construção: a precariedade também se faz presente nessa composição. Quatro lâmpadas iluminam o palco e o ringue. No primeiro, vemos a mulher que estava testando a conexão ao "satélite alfa", chamaremos ela de "locutora". No segundo, vemos o homem mascarado de perfil.

Essa cena nos apresenta uma paródia bem-humorada de *Mad Max: Beyond Thunderdome* (1985), de George Miller. Nesse filme, Max encontra uma cidade em meio à paisagem devastada pela guerra. Construções emergem no meio de um deserto sem lei onde as pessoas se matam por um pouco de combustível. Na cidade há um estranho ringue onde os habitantes da cidade resolvem seus conflitos cotidianos em duelos mortais: a Cúpula do Trovão (*Thunderdome*). A semelhança entre o ringue de Queirós e essa espécie de dispositivo legal da cidade de *Mad Max* é inegável. No entanto, o primeiro reinventa o segundo, fazendo uma citação que transforma a Cúpula do Trovão em palco de uma assembleia de guerreiros aliados contra o avanço dos monstros do fora de campo.

Voltando à descrição da cena, segue-se uma apresentação de guerreiros bizarros. O primeiro é o alienígena Wellington Abreu, com suas vestimentas de couro, uma máscara de gás e sua arma feita de um cano de descarga. O ritmo dos tambores coincide com o gesto do personagem, que salta para o meio do ringue e bate com sua arma no chão – produzindo um estampido – para depois pousar em posição de ataque – fazendo mira com a sua arma. Ele encerra a sua dança de guerra com outra pancada no chão e se dirige para o canto esquerdo do quadro. O segundo guerreiro parece imitar um monstro. Ele salta para o meio do ringue de forma estrondosa, pousando de cócoras no chão de tapume enquanto solta grunhidos – mais tarde descobriremos que se trata de um "reptiliano". Ele segue andando nessa posição e se desloca para a direita do quadro.

Em terceiro lugar aparece uma dupla de espadachins que simulam uma batalha com suas espadas de madeira e, depois da performance, se agacham cada um de um lado do quadro. A quarta guerreira é Andreia Vieira, que está vestida com roupas de ginástica pretas e luvas de boxe. Ela salta no meio do ringue, como todos os outros, e solta um grito de batalha. Depois, a personagem esboça alguns golpes de boxe e se agacha do lado direito do quadro. O quarto guerreiro é um homem robusto que sobe os degraus pisando forte, fazendo estardalhaço. Ele também lança seu grito guerreiro e dá uma cambalhota no centro do ringue, pousando de guarda alta, como um lutador de MMA. O quinto lutador é mais silencioso. Ele veste um quimono preto com uma faixa roxa e sobe as escadas se arrastando, como quem não quer produzir ruídos. Subitamente, o guerreiro levanta e dá uma cambalhota para o centro do ringue, pousando de cócoras e enquadrado de perfil.

Um corte nos leva a uma série de *closes* nos rostos de alguns dos guerreiros. Outro corte nos leva ao plano de conjunto anterior. Mais um guerreiro aparece, no entanto fazendo reverências, em um gesto de respeito. Ele veste um quimono preto com uma faixa verde na cintura. A sétima guerreira (a segunda mulher do grupo) veste roupas de ginástica e luvas de boxe.

Ela entra em cena disparando golpes ágeis de Muay Thai e se agacha à direita do quadro. Por último, aparece uma figura extremamente cômica, um homem encapuzado vestindo um casaco de moletom preto com uma cobra amarela estampada e calças azuis. Ele sobe no ringue, dá uma cambalhota mal realizada e tenta soltar um malogrado salto mortal para trás. Ele se espatifa no chão, faz uma reverência e sai andando para trás. No meio do caminho, percebe que está indo para a direção errada e volta para o outro lado, se agachando do lado esquerdo do quadro.



FIGURA 15
Guerreiros intergalácticos. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

Ao fim da apresentação vemos duas fileiras de guerreiros, o que deixa um espaço vazio no meio do quadro. Acima de todos e ocupando o centro, a locutora do evento se encontra sentada. Ela fuma um cigarro enquanto observa a cena de cima. Depois de um tempo levanta, dá mais um trago no cigarro e leva o microfone à boca. Ela manda um beijo para os guerreiros e começa sua fala. “Sejam bem-vindos lutadores. Esse é o vigésimo sétimo torneio intergaláctico da Ceilândia! Transmitido, ao vivo, pelo satélite alfa! Uma concessão cósmica para todas as galáxias e planetas que estão ao vivo vendo vocês esta noite!”.



FIGURA 16
Uma concessão cósmica para todas as galáxias e planetas. Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017)

Um corte nos leva a um plano aberto do ringue. Por trás das vigas de metal vemos os guerreiros se aquecendo em cima do tapume. A locutora segue seu discurso e começa a apresentar os guerreiros. No entanto, dois lutadores se antecipam e começam uma briga. Os tambores voltam a rufar na banda sonora, dando um aspecto burlesco à cena. A locutora começa a narrar a briga ao invés de separar o conflito inesperado. "A luta começou quente!". O grito do líder interrompe a ação: "Parados!". Um corte salta novamente para o plano de conjunto do ringue, restaurando a perspectiva inicial da cena. Os guerreiros voltam para suas posições, cada qual de seu lado do quadro. No centro, o líder do grupo em sua cadeira de rodas. Ele está sem máscara, mas ainda veste sua armadura.

Em tom militar, o líder grita: "Descansar!". Segue-se alguns segundos de silêncio. Um corte nos mostra a locutora em *contra-plongée*. Ela brinca com uma corrente com as mãos por alguns segundos. O vento bate em seu rosto, seus cabelos dançam com o sussurro dos ventos. Outro corte restaura a perspectiva anterior, voltando para o plano de conjunto do ringue. O homem dá um trago em um cigarro e diz com convicção, enquanto se movimenta para frente em sua cadeira de rodas: "Guerreiros! Eu escolhi vocês a dedos. Você, você, você, você. Todos vocês", diz o homem apontando para seus guerreiros. O ringue se torna uma assembleia e o líder prossegue:

> O inimigo tá a solta! O monstro está em tudo que é lugar! No Congresso, nos Ministérios, no Palácio! O Congresso tem que ser nosso! Os Ministérios, tem que ser tudo nosso! Aqui só tem os melhores e mais capacitados. Eu tenho certeza que na hora da guerra aqui ninguém vai amarelar! Somos um povo forte, unido e organizados! O inimigo tá entre nóis e trama na escuridão. Passa recados e remessas à noite. O inimigo fala "dar-te-ei", mas não dá nada pra gente. Temos que capturar eles!

O exército está organizando uma ação. O líder faz referência ao presidente interino do Brasil e suas mesóclises, Michel Temer ("o inimigo fala "dar-te-ei", mas não dá nada pra gente"). Os monstros à solta são alguns protagonistas do golpe de 2016: o Congresso, Michel Temer, Sérgio Moro. A montagem costura o plano de conjunto do ringue a uma série de *closes* nos guerreiros, para depois mostrar planos abertos em que sutis movimentos de câmera para a esquerda mostram quatro deles parados em pé no ringue – os personagens principais do grupo e um coadjuvante, chamado Franklin (como descobrimos na próxima cena). Eles posam para a câmera afastados uns dos outros – cada qual em um ponto do tapume. A cena se encerra com um plano geral do ambiente. Vemos um carro em frente ao ringue, a locutora em cima de seu palco e os quatro guerreiros parados. Escutamos, de súbito, o barulho da ignição do veículo e luzes

azuis acendem dentro do carro: alguém pisa forte no pedal, produzindo um estrondoso ronco de motor. Esse som se mistura com o barulho de interferência de rádio.

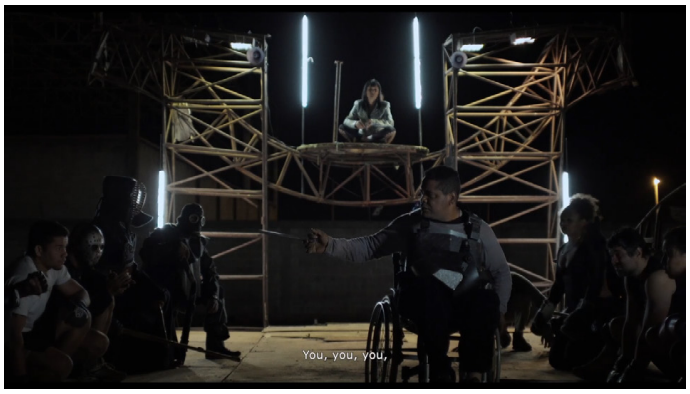


FIGURA 17
Ringue vira palanque. Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

CENA DE PERSEGUIÇÃO

Um corte nos apresenta o interior do carro. É o mesmo veículo do início do filme: um ambiente azulado de vidros embaçados e com um rádio instalado no painel próximo ao volante. Dentro da máquina estão três guerreiros fazendo uma ronda noturna. Eles estão procurando algo, mas a narrativa não especifica o que exatamente é buscado pelos personagens. A cena apresenta planos fechados de seus rostos – a câmera treme junto com o carro, que balança ininterruptamente. Eles parecem estar atravessando ruas esburacadas. O líder fuma um cigarro e pergunta: "W. Como é que tá o esquema?". Wellington responde: "Estou seguindo as coordenadas". E segue pilotando o carro, que continua a balançar, demonstrando a precariedade do estado do veículo e da rua. Antes do corte, o líder pede ao motorista: "Vai na 'manha' aí pô!".

O corte nos apresenta um plano aberto de uma ruela de terra cercada por muros sem pintura. À frente dos muros vemos montes de areia e outros materiais, o que indica as construções em andamento. O carro surge ao final da rua, fazendo uma curva à direita para entrar no quadro. Na banda sonora, escutamos um rangido contínuo, típico barulho de carro velho. Além disso, ouvimos alguém dizer: "Meu irmão, acho que esse carro tá grampeado. Os bicho toda hora acha a gente véi!". W.A responde: "Boto fé. Toda hora tão na cola da gente". Eles estão sendo vigiados. Cachorros latem e uivam, cantando para a noite. O carro vai se aproximando da câmera fixa e estaciona logo em sua frente. O motorista desliga o farol e agora podemos distinguir um dos guerreiros em pé no banco traseiro – seu

torso está do lado de fora do veículo, que tem um grande buraco no lugar de seu teto. Ele está vigiando o entorno. Estamos nas ruelas arenosas do Sol Nascente, entrincheirados nas casas sem acabamento, característica típica das favelas brasileiras.



FIGURA 18
Ronda. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

Dentro do carro os homens começam a conversar. “A noite vai ser longa”, diz o líder. W.A reclama do frio e o terceiro homem, chamado Franklin, responde que “frio tava é semana passada”. O líder pergunta de onde W.A veio. Ele responde: “Kaspenthall”. Outra pergunta: “como é que é esse bagulho?”. W.A responde que “é tipo isso aqui ó”, apontando para o lado de fora do carro. “Do mesmo jeito assim, a quebrada?”, o líder parece espantado com a semelhança entre lugares tão distantes. Ele corta a conversa para lançar uma proposta cômica: “Olha aí. Os três acordados, vamos ser capturados fácil, tá ligado? Vamo cansar. Eu vou tirar um cochilo, tá ligado? Meu irmão, é a regra! Vou tirar um cochilo e cês dois ficam acordado. Vou dormir umas meia hora”. Algo parece surgir no fora de campo: um ronco de motor na banda sonora. W.A diz, preocupado: “Se liga aí! Se liga aí tá se aproximando ein?!”.



FIGURA 19
Perseguição noturna. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

Um corte nos apresenta um plano aberto da ruela. Um carro passa em velocidade ao lado do veículo dos guerreiros. Outra paródia surge aqui, mas dessa vez são as cenas de perseguição de *Mad Max* que são reinventadas no processo. Ao invés da utilização de uma montagem paralela, recurso

comum em cenas do tipo, Queirós e Joana Pimenta optaram por um plano fixo em que os carros vão se afastando da câmera. Nesse movimento, os dois veículos se tornam quase indiscerníveis no estreito horizonte da rua – o espectador é levado a imaginar toda a ação, pensando a partir do que está fora de campo. As falas dos personagens continuam na banda sonora, o que apresenta pistas sobre a ação malograda. Eles enfrentam dificuldades para perseguir o carro nas ruas de terra desniveladas – somos levados a imaginar buracos e montes de terra figurando como obstáculos do carro velho em que os personagens estão. No lugar de uma corrida em alta velocidade, uma tentativa de perseguição repleta de obstáculos apresentados pela geografia local. Voltando da ronda, os personagens passam em um posto de gasolina para calibrar os pneus do carro. Depois desse momento, eles escutam, por meio do rádio, o discurso de posse de Michel Temer. Um plano fechado enquadra os personagens de perto enquanto eles escutam às promessas do político.

> Boa noite a todos. Assumo a presidência do Brasil após decisão democrática e transparente do Congresso Nacional. O momento é de esperança e de retomada da confiança no Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir o país. E colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos. Esta é a nossa bandeira. Tenho consciência do tamanho e do peso da responsabilidade que carrego nos ombros. Meu compromisso é o de resgatar a força da nossa economia. E recolocar o Brasil nos trilhos. Sob essa crença, destaco os alicerces de nosso governo.

Antes da última frase um corte é efetuado, de modo que as últimas palavras de Michel Temer são ditas diante de uma nova cena. Seu discurso é interrompido pelo disparo da arma do alienígena e a explosão do carro grampeado – mais uma interrupção brechtiana da ação.

Quebra da conexão entre objetos/equipamentos e a subjetividade dos lutadores por um gesto de rebelião violento, súbito. Uma explosão.

A cena da explosão é composta como um tableau. A ação começa com um súbito disparo de W.A, que atira no automóvel – o carro explode no ato. Vemos os quatro guerreiros de costas enquanto eles observam o fogo que se espalha pelo carro. Escutamos o crepitar das chamas, o sopro do vento e cachorros latindo à distância. Na imagem, destaca-se carcaças de carro espalhadas pelo campo, o fogo intenso e a cortina de fumaça que sobe aos céus da Ceilândia. O plano de conjunto enquadra os guerreiros de corpo inteiro em um campo aberto – seus corpos estão completamente imóveis diante das chamas. O plano se prolonga e ficamos observando esse fogo que dança à medida que destrói o veículo da trupe.



FIGURA 20
Queima de arquivo.
Fonte: Frame de
Era uma vez Brasília
(2017)

CAVEIRAS-BERRANTES

Pela banda sonora, o som dos berrantes de nosso exército de guerreiros invade a cena, se misturando ao barulho do ambiente em chamas. Um corte seco nos apresenta o líder do exército enquadrado em primeiro plano de forma oblíqua. Ele está soprando o berrante que, agora, revela seus contornos: uma caveira com dentes de metal. O homem está vestido com roupas negras e segura a caveira com as duas mãos, em um gesto que se destaca no fundo preto. O som grave do berrante ressoa na banda sonora, até cessar – sem pressa. Um corte nos apresenta outro plano fechado. Dessa vez, vemos outros guerreiros da trupe do homem mascarado. Eles assopram suas caveiras-berrantes – no lugar do grave, a banda sonora apresenta gritos de horror.



FIGURA 21
Caveiras-Berrantes. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).

A montagem costura os planos fechados das caveiras com um plano de conjunto do exército soltando seus berros de ódio e sofrimento. A cena acontece diante do Congresso Nacional, como uma performance contra o processo que aconteceu nesse espaço e parece ter aberto as portas do inferno no Brasil. Diante da aprovação do impeachment de Dilma Rousseff no Congresso, habitantes da periferia de Brasília mostram suas caveiras para a alvorada cínica de um novo Brasil, professado por Michel Temer e seus aliados. O encontro entre os guerreiros intergalácticos resulta na ação de mostrar caveiras e soltar berros em frente ao monumento modernista em uma pose petrificada. Com isso, Queirós subverte o discurso do político e a narrativa do impedimento como saída democrática para crimes

de responsabilidade da chefe de estado que se mostraram, no decorrer dos anos, uma farsa. Os sons dos berros se sobrepõem, formando uma mistura de diferentes gritos e, nesse procedimento, o filme nos toma uma posição violentamente contrária à narrativa prenunciada por Michel Temer e seus aliados. O plano que enquadra a caveira de Andreia Vieira frontalmente é o ápice da composição plástica da cena. A partir deste fragmento, vemos a boca escancarada da caveira, seus dentes metálicos e suas órbitas negras. Na banda sonora, o grito se torna mais monstruoso – por um procedimento de distorção do som. Diante do lugar onde começa uma nova história dos vitoriosos, onde aconteceu a decisão "transparente e democrática" que retirou Dilma Rousseff do poder, Queirós nos mostra a face da morte.

Trata-se de uma performance que cria uma fenda absurda na paisagem urbana corriqueira para condenar o fortalecimento da extrema-direita no Brasil e a subsequente intensificação do terror do Estado contra as populações negras e periféricas. Do ponto de vista coreográfico, podemos dizer que a cena apresenta uma dança do imobilismo que expressa uma experiência coletiva de terror – violência e tortura, fascismo e polícia. A guerrilha urbana de Queirós constrói uma coreografia sonora e cinética da fúria popular. As caveiras da periferia gritam na frente dos monumentos da cidade modernista, fazendo ecoar suas vozes deformadas em um gesto que bagunça os sentidos usuais do espaço urbano, deslocando formas corriqueiras de estar e se mover na cidade. Com essa ação, os símbolos do poder estatal são desautorizados – a paisagem que sintetiza o poder da república moderna é subvertida. A Praça dos Três Poderes se torna a cidade dos mortos assombrada pela fúria cadavérica dos oprimidos.

A presença insurgente da periferia no centro do poder da nação rasga, portanto, o "manto mito-poético" de Brasília (Holston 1993), responsável por ofuscar a história de violência e exploração da capital federal. Periferia aqui entendida não como espaço estanque ou cenário da tragédia social das cidades pós-coloniais, mas como uma posição epistêmica e relacional capaz de disputar os saberes hegemônicos sobre a cidade e sua paisagem desigual (Aderaldo 2018). Os corpos periféricos mostram seu caráter destrutivo ao romper a fantasmagoria da cidade contemporânea, revelando as relações assimétricas e violentas entre centro e periferia. O "caráter destrutivo", escreveu Walter Benjamin (2012), enxerga caminhos para todos os lados. O que está em jogo na performance descrita acima é, ao fim e ao cabo, o velho mote dos anarco-punks: destruir para construir.

Os símbolos nacionais da ordem e progresso são convertidos em caos. Instaura-se, assim, um mundo de pesadelo desordenado. E a essa altura as palavras de Walter Benjamin sobre os surrealistas parisienses ressurgem com uma força brutal:

> A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos "sentido" (Benjamin 1994b, 22)

Nesse momento, Queirós chama os mortos em cena. Somos conduzidos a pensar nos mortos do passado, do presente e do futuro. Pessoas que morreram ontem, pessoas que morrem agora, pessoas que ainda morrerão na jornada sempre renovada de construção de um novo Brasil são convidadas a assombrar o Congresso Nacional. Brasília pretendia a construção de um Brasil moderno em que diferentes classes convivessem em harmonia. No entanto, ela gerou morte e exclusão. Pobres de vários lugares do país morreram nas obras – os sobreviventes foram expulsos para as cidades-satélites. Esses espectros são colocados em cena por meio da caveira e do grito, que se apresentam como sinais de uma catástrofe em marcha, fazendo jus à observação de Walter Benjamin sobre a figura do historiador: "Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio-dia da história. Espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa" (Benjamin 2018, 797).

Utilizando-se da performance e da montagem, o filme de Queirós nos mostra a face da morte diante da história em curso. Subvertendo discursos oficiais e friccionando seus personagens, *Era uma vez Brasília* nos conduz por paisagens infernais em que os personagens fabulam ações diante da conjuntura política. Vimos que o trabalho dos atores e da atriz é feito em um registro entre o documentário, a performance e o teatro épico. Eles se mostram e apresentam o personagem, buscando expressar, ao invés de ações dramáticas, uma situação social cujo desenho busca enfurecer e espantar os espectadores.

PERFORMANCE E PROFECIA

O crítico de cinema Roger Koza (2019) destacou algumas "ficções proféticas" do cinema brasileiro contemporâneo: *Com os punhos cerrados* (2014), de Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Pedro Diógenes; *Jovens infelizes ou um homem que grita não é um urso que dança* (2016), de Thiago B. Mendonça; *Branco sai preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós; *Baixo Centro* (2017), de Ewerton Belico e Samuel Marotta; *Os sonâmbulos* (2018), de Tiago Mata Machado; *Sol alegria* (2018), de Tavinho Teixeira; *Tremor Iê* (2019), de Elena Meirelles e Lívia de Paiva. Esses filmes prenunciaram a intensificação da violência do Estado no Brasil contemporâneo em

narrativas distópicas sobre o presente, encontrando expressões que "dão conta do porvir" a partir de percepções argutas do agora.

Do corpus de obras destacado por Roger Koza, *Era uma vez Brasília* é o filme que melhor conseguiu expressar o sentimento de imobilismo, desesperança e fúria que marca a vida de muitos(as) brasileiros(as) desde 2013, com seus ápices em 2016, no golpe, e 2019, com o início do governo Bolsonaro. Por uma observação bastante criativa do presente, o filme nos oferece uma imagem profética que figura tempos catastróficos na história do Brasil contemporâneo. A obra de Queirós prenuncia, portanto, a intensificação da cultura de terror (Taussig 1987) sob o governo do presidente de extrema-direita Jair Messias Bolsonaro, um líder que colocou em prática uma política da morte, do desmonte generalizado de políticas sociais e destruição de instituições públicas e do meio ambiente sem preocupações com a gestão equilibrada da máquina pública e do cuidado com os cidadãos. Esse estilo antipolítico de governo se intensificou durante a pandemia, o que gerou uma investida "antivida" radical por parte de Bolsonaro (Avritzer 2020).

Trata-se, portanto, de um caso exemplar de contra-ataque do campo artístico brasileiro aos sinais de ressurgência do nazifacismo no Brasil contemporâneo, processo que culminou não apenas no governo Bolsonaro, mas na persistência do bolsonarismo na cultura e política brasileiras. O bolsonarismo é marcado por uma série de elementos linguísticos e ideológicos, tais como o autoritarismo, o punitivismo, o empreendedorismo individualista, a meritocracia, o armamentismo, o negacionismo científico, anti-intelectualismo etc. (Nunes 2022),[5] o que culminou em uma cultura política extremamente violenta de grupos armados cujo comportamento se inspira no terror das milícias que o clã de Bolsonaro ajudou a construir no Rio de Janeiro.[6]

A palavra mais repetida nos estudos sobre o bolsonarismo e o governo Bolsonaro é, sem dúvidas, a destruição. Heloísa M. Starling (2022), por exemplo, escreveu que Bolsonaro faz ressurgir um Brasil do passado anterior à Nova República, datado dos anos de chumbo do regime militar – período em que as linhas duras da ditadura intensificaram a repressão

5. Para uma análise detalhada dos aspectos culturais e linguísticos do bolsonarismo, ver Nunes 2022 e Starling (2022). Algo que aprendemos logo de início nessas leituras preciosas é que o bolsonarismo não se resume ao clã Bolsonaro. Basta notar a persistência da cultura de terror e ódio nos noticiários que relatam chacinas, tiroteios e assassinatos levados a cabo por bolsonaristas mesmo depois da derrota presidencial em 2022 e do golpe fracassado depois da invasão do Congresso Nacional e Palácio da Alvorada em 8 de janeiro de 2023.
6. Em 2020, o governo Bolsonaro investe força total na política antivida como forma de agir na crise do coronavírus no Brasil. Leonardo Avritzer, por exemplo, identifica essa intensificação da política da morte do capitão rebelde como o início da crise de seu governo, também, mas em diferentes medidas, do bolsonarismo. Com efeito, foi durante a pandemia que Bolsonaro começou a perder mais aliados e se enfraqueceu no campo político, o que culminou em uma estratégia kamikaze que contribuiu para sua derrota nas eleições de 2022, entre outros eventos catastróficos recentes.

à imortal ameaça comunista a partir da vigilância, violência policial extrema, encarceramento de subversivos e suspeitos, tortura generalizada e extermínio de inimigos do governo militar. A política da destruição de Bolsonaro e a cultura do terror nazibolsonarista[7] é caracterizada, pela autora, como uma atualização da figura do "reacionário", isto é, aquele que busca, em suas escolhas e ações, destruir as estruturas e práticas democráticas decorrentes das revoluções burguesas e francesa – o retorno da autoridade ao estilo *Ancien Régime*.

Uma série de estudos enfatiza o caráter destrutivo, genocida e antipolítico do governo Bolsonaro, combinação que levou o país a um processo de "degradação democrática" ou, em um termo mais próximo do filme de Queirós, "pesadelo político" (Avritzer 2020, 54 e 55). O país "explodiu no ódio" (Starling 2022, 95) e elegeu um governante que levou a cabo o mais frontal processo de demolição dos aparatos democráticos de garantia dos direitos, criando um verdadeiro reino da morte contra seus inimigos e as populações subalternizadas sob a lógica de guerra do amigo contra o inimigo. O filme de Queirós é, sem dúvidas, a obra que melhor conseguiu criar uma expressão desse pesadelo marcado pelo terror, tortura, morte e encarceramento generalizados.

Esse filme completamente noturno busca no passado de uma mulher negra habitante das bordas da capital federal a imagem de um futuro de recrudescimento do estado policial e da violência institucionalizada contra as populações periféricas. A noite funciona como alegoria das trevas que tomaram conta do Brasil contemporâneo – um país onde houve uma forte ressurgência do fascismo por meio do sistema político e de grupos da sociedade civil.

As caveiras-berrantes de *Era uma vez Brasília* simbolizam um Brasil que extermina e encarcera sua população periférica – o Brasil da fome, da violência policial e da morte aos subalternizados. Trata-se do prenúncio de uma ruína – um filme que pensa com as ruínas do futuro. A imagem do Brasil que lampeja soturnamente nessa obra o transforma em uma terra de ninguém, um campo de terror que serve de palco para performances escabrosas. Talvez algo próximo do que Michael Taussig (1987) chamou de "espaço da morte", isto é, um espaço liminar e grotesco de transformação em que os seres vagam sem rumo à espera da morte iminente. Lócus da inconclusão "sem harmonias cadenciadas. Sem resoluções catárticas. Apenas brigas e pedaços de buracos possíveis. Nada mais" (Taussig 1987, 7). Simplesmente a morte crua e fétida. O filme de Queirós elabora um espaço similar em que os personagens vagam e se petrificam num anticlímax

7. Para as conexões históricas entre bolsonarismo e nazismo, ver Starling 2022, 110 a 112.

sem resoluções catárticas, sem reviravoltas animadoras: apenas as ruínas de um país em processo de autodestruição.

Em livro recente, Anna Tsing (2015) descreve o mundo contemporâneo como as ruínas do progresso – um contexto de extrema precarização em que trabalhos regulares se tornam escassos e as pessoas se encontram cada vez mais em uma situação de vulnerabilidade em relação a outros (Tsing 2015, 20). O progresso técnico destruiu paisagens inteiras – suas promessas se encontram soterradas nesse novo mundo resultante do desenvolvimento capitalista. A autora busca o que emerge "para além das promessas industriais e suas ruínas" (Tsing 2015, 18): "Nós podemos olhar por aí para notar esse estranho novo mundo, e nós podemos esticar nossa imaginação para capturar seus contornos" (Tsing 2015, 3). Isso é o que a autora chama de pensar com a ruína. Negando tanto o pessimismo pós-moderno quanto o romantismo catastrófico, Tsing procura seguir redes de relações e as histórias de seus participantes para pensar as formas de vida que emergem nas tramas do capitalismo contemporâneo. É esse mundo precarizado que é exposto e reinventado pelo filme que comentamos neste ensaio. O caso de *Era uma vez Brasília* serve de exemplo dessas paisagens produzidas pela expansão da modernidade capitalista. Lixo, fogo, poeira e sucata entram em cena: as entranhas dos sonhos do progresso.

Como vimos, o filme de Queirós usa procedimentos do teatro épico de Brecht. Suas cenas são fragmentárias, minimalistas e descontínuas. Sua montagem cria um desenvolvimento aos trancos – em outras palavras, o filme é repleto de interrupções e saltos. As ações são cortadas bruscamente, gesto que instaura uma *mise en scène* em que são justapostas cenas fragmentárias violentamente interrompidas. O esforço maior da obra é criar uma atmosfera catastrófica para um evento recente da história nacional, nos dando a ver e escutar uma imagem de nossa atualidade histórica à luz das memórias da atriz Andreia Vieira.

O teatro épico não procura desenvolver ações, mas "representar condições". De acordo com Walter Benjamin, esse objetivo é alcançado por meio do "princípio da interrupção" que, por sua vez, é mobilizado pelo uso da montagem (Benjamin 1994a, 133). O filme de Queirós demonstra sua epicidade ao interromper a continuidade das ações dramáticas, o que dificulta um gesto empático do espectador e sua subsequente identificação com as condições psicológicas dos personagens. Como em uma peça épica, a obra avança aos trancos, realizando choques (Benjamin 2017a, 27). Essa é uma arte que busca causar espanto – e não empatia.

> O interesse relaxado do público, para quem se destinam as encenações do teatro épico, é particular exatamente porque a empatia dos espectadores quase não é mobilizada. A arte

> do teatro épico consiste em provocar espanto, não empatia. Em uma fórmula: o público, em vez de sentir empatia pelo herói, deve aprender a se espantar com as situações em que esse herói se encontra. (Benjamin 2017a, 25)

Era uma vez Brasília alcança este objetivo por meio da duração. As longas cenas justapostas fazem o espectador se sentir aprisionado. Dentro da nave espacial de Wellington Abreu, nos espantamos com a precariedade do ambiente e com a solidão que marca a vida que ali se desenrola. Os planos se alongam e nada acontece. A decupagem e a edição de som contribuem para a experiência, construindo um ambiente que é percebido como espaço estreito e ruidoso – cujo peso advém não apenas dos metais que o constituem visualmente, mas também pelos sons que, graças à edição, a nave produz.

Ao cindir o que estava aparentemente evidente e juntar o heterogêneo, a montagem realizada em *Era uma vez Brasília* produz um distanciamento brechtiano em relação ao evento histórico que procura figurar.

> Se tudo se renova, a constante mudança das coisas que passam gera um contínuo distanciamento de tudo o que ocorre. E pelo distanciamento os eventos são por assim dizer arrancados da estabilidade dos hábitos, de sua aparente naturalidade; destacados, tudo os torna estranhos. (Bornheim 1992, 264).

A malograda viagem intergaláctica de Wellington Abreu vai de encontro com as histórias da ex-presidiária Andreia Vieira e o exército paródico de um cadeirante revoltoso para nos causar espanto em relação aos "monstros" que estão à solta – ameaças do fora de campo – e do mundo que rodeia esses personagens. Produzindo um distanciamento, o filme torna o Brasil pós-golpe de 2016 estranho e intolerável. Um novo pesadelo brasileiro se inicia – as portas do inferno são abertas para revelar um futuro sombrio.

Segundo Didi-Huberman (2017a), o distanciamento seria "a tomada de posição por excelência". Isso é produzido por uma lonjura que irrompe próxima do espectador. "Na visão épica, segundo Brecht [...], é uma distância que pede para ser compreendida no objeto, por mais próxima que seja sua aparição ou seu enquadramento fotográfico" (Didi-Huberman 2017a, 61). O distanciamento torna estranho para demonstrar uma situação. Por desmontar a situação e remontá-la sobre outro ponto de vista, o distanciamento produz uma surpresa no espectador.

> O distanciamento cria intervalos ali onde não se via senão a unidade; porque a montagem cria novos agrupamentos

> entre ordens de realidade pensadas espontaneamente como muito diferentes. Porque tudo isso acaba por desarticular nossa percepção habitual das relações entre as coisas ou as situações. (Didi-Huberman 2017a, 64)

"O espanto originário leva à atitude crítica, orientada para a prática" (Bornheim 1992, 261). Por fim, concluímos que o filme analisado neste ensaio procura sublevar seu espectador. Diante da catástrofe que irrompe no filme, o espanto do espectador pode se tornar cólera e atitude crítica. Assim como o narrador de Benjamin (1994), o cinema de Queirós procura intercambiar experiências por meio da imagem e do som. *Era uma vez Brasília* nos mostra que um futuro de morte e cárcere está por vir: sua cidade-presídio e o grito horripilante das caveiras-berrantes prenunciam o recrudescimento do estado policial pós-golpe de 2016, em que o processo de encarceramento e o extermínio de pessoas periféricas se intensificam violentamente, sobretudo nas mãos dos agentes da segurança pública em diferentes instâncias – em nome da ordem, do progresso e da segurança da nação. Esses três elementos se convertem em emblemas do discurso do governo brasileiro com a ascensão de Jair Messias Bolsonaro à presidência da República, um político de extrema-direita conhecido pelo seu ódio em relação a pessoas pretas, gays, pobres, mulheres e socialistas. Observando a investida fascista no Brasil e outros países do mundo, Queirós nos mostra um mundo-penumbra: a travessia para a escuridão.

Em entrevista à Claudia Mesquita, Queirós comenta que "a opção de filme que a gente monta é totalmente influenciada pelo espírito do golpe, pela queda da Dilma, pelas primeiras medidas do Temer..." (Mesquita 2017, 169). As promessas de Brasília não foram cumpridas – como a pobreza das cidades-satélites por si só atesta – e, no presente catastrófico do filme, novas promessas são feitas – a partir do discurso de Michel Temer. Novamente, um novo Brasil é prometido. A imagem do futuro catastrófico deriva do ceticismo – ou mesmo pessimismo – do filme diante dessas promessas. Na entrevista, Queirós diz que o filme elabora uma reflexão sobre a "derrota" política que o impeachment de Dilma Rousseff representa e a imobilidade que esse evento causou. Nas palavras do cineasta,

> O filme queria pensar assim: se a gente perdeu, se fomos derrotados, é hora de reconhecer que estamos numa imobilidade. A partir dessa imobilidade, para onde a gente pode ir? Nossa preocupação era como a história avança sobre nós, e a gente está cada vez mais confinado, cada vez mais preso, isolado. (Mesquita 2017, 172)

As performances petrificadas diante dos monumentos modernistas parecem mimetizar as construções de concreto de Oscar Niemayer em um

gesto de monumentalização dos corpos da periferia. Pessoas comuns de Ceilândia se tornam gente de pedra diante do Congresso Nacional que, em cena, se entrincheiram em confronto poético de corpo a corpo com as transformações socioculturais do Brasil contemporâneo. Se os berros da caveira prenunciam um momento histórico caracterizado pelo terror, a obra de Queirós elabora um contradiscurso performático em reação ao mundo infernal desenhado pela ficção científica.

Ao se questionar "o que nos subleva?", Georges Didi-Huberman (2017b, 289) responde afirmando que o que nos revolta é, a princípio, uma perda. Depois de nos arrasar, a perda conduz ao desejo. "Seria possível dizer até mesmo que a perda, que de início nos aflige, pode também – pela graça de uma brincadeira, de um gesto, de um pensamento, de um desejo – *sublevar o mundo inteiro.* Essa seria a primeira força dos levantes" (Didi-Huberman 2017b, 290). Podemos dizer, portanto, que *Era uma vez Brasília* fabula a partir de uma perda – da aceitação da derrota – e, nesse sentido, recusa a realidade que começa a se desenhar a partir dessa perda – toma uma posição diante dessa realidade. "Não seria a evidência dos levantes, primeiramente, a do gesto pela qual recusamos certo estado – injusto, intolerável – de coisas que nos rodeiam, nos oprimem?" (Didi-Huberman 2017b, 290). O filme de Queirós nos apresenta um berro contra o estado de coisas que irrompe do golpe de 2016, conjuntura que ainda não tomou forma definida – mas já mostrou sua força destrutiva. As caveiras soltam berros monstruosos diante do Congresso Nacional: esse é o gesto de uma recusa raivosa da "ponte para o futuro" apresentada pelos novos governantes. "Desespero, indignação e, então, cólera, depois, enfim, o apelo a "fazer algo". Começa igualmente por um clamor, por um grito" (Didi-Huberman 2017b, 344).

Como sugeriu Richard Schechner no seminário "Sismologia da performance: NAPEDRA 20 anos", as performances funcionam como uma espécie de montagem cinematográfica em que o futuro especulado orienta a seleção do passado agenciado na ação performática. Em outras palavras, o futuro produz o passado. O aqui e agora da ação é determinante, mas a temporalidade produzida na ação performática é, ao fim e ao cabo, um amálgama de tempos heterogêneos – uma montagem saturada de tensão. A performance petrificada em frente ao Congresso Nacional efetua uma mistura de tempos deste gênero: o passado de cárcere e violência é articulado em uma tomada de posição no agora, fazendo explodir uma imagem de futuro.

Depois dos gritos das caveiras, voltamos ao ponto inicial da obra para, então, os personagens, em estado de alerta, nos devolverem nosso olhar pela quebra da quarta parede: eles nos trazem para a fábula, nos mostrando que somos também sujeitos implicados no inferno que foi esboçado

no filme. Um aviso de incêndio? O crepitar das chamas que encerra o filme ainda ecoa entre nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aderaldo, Guilhermo. 2018. Visualidades urbanas e poéticas da resistência: reflexões a partir de dois itinerários de pesquisa. *Antropolítica*, no. 45: 66-93.

Alves de Lima, Tatiana Hora. 2016a. Cenas do testemunho e memórias subterrâneas de Brasília. In *Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)*: Goiás.

Alves de Lima, Tatiana Hora. 2016b. Imagens táticas contra utopia modernista: investigando as primeiras imagens de Brasília e a cidade é uma só? *Lumina*, vol. 10, no. 2.

Alves de Lima, Tatiana Hora. 2019. *Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história.* Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Alves de Lima, Tatiana Hora. 2020. Corpos interditos em Era uma vez Brasília. *Doc On-line*, no. 28: 97-116.

Avritzer, Leonardo. 2020. *Política e antipolítica: a crise do governo Bolsonaro.* São Paulo: Todavia.

Barthes, Roland. 2015. *O óbvio e o obtuso.* Lisboa: Edições 70.

Benjamin, Walter. 1994a. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 1994b. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 2012. O caráter destrutivo. In *Rua de mão única.* Obras escolhidas, vol. 2. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 2017a. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão). In *Ensaios sobre Brecht.* São Paulo: Boitempo.

Benjamin, Walter. 2017b. O que é teatro épico? (segunda versão). In *Ensaios sobre Brecht.* São Paulo: Boitempo.

Benjamin, Walter. 2018. *Passagens.* Belo Horizonte: UFMG.

Brasil, André. 2013. Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em *A cidade é uma só?*. *Negativo*, vol. 1, no. 1: 86-99.

Bornheim, Gerd. 1992. *Brecht: a estética do teatro.* São Paulo: Graal.

Campos, João Paulo de Freitas. 2019. *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017).* Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Campos, João Paulo de Freitas. 2020. Delírio fantasma ou os tempos de Era uma vez Brasília. *Iluminuras*, vol. 21, no. 53: 359-388.

Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.* Belo Horizonte: UFMG.

Didi-Huberman, Georges. 2017a. *Quando as imagens tomam posição.* Belo horizonte: UFMG.

Didi-Huberman. 2017b. *Levantes.* São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Gomes, Juliano. 2017. A cena muda. *Cinética*, 27/10/2017. https://bit.ly/43p9Ks4 (acessado em 20/2/2019).

Guimarães, César. 2014. Noite em Ceilândia. In *Catálogo do* forumdoc.bh *2014-18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal.

Furtado, Gustavo Procopio. 2019. *Documentary filmmaking in contemporary Brazil: Cinematic archives of the present.* New York: Oxford University Press.

Furtado, Beatriz e Érico Oliveira de Araújo Lima. 2016. Corpo, destruição e potência em Branco sai, preto fica. *MATRIZes*, vol. 10, no. 1: 133-147.

Hora, Tatiana. 2016a. Cenas do testemunho e memórias subterrâneas de Brasília. In 25º *Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação,* Goiânia, 7 a 10 jun. 2016.

Hora, Tatiana. 2016b. Imagens táticas contra utopia modernista: investigando as primeiras imagens de Brasília e A cidade é uma só?. *Lumina*, vol. 10, no. 2: 01-18.

Hora, Tatiana. 2019. *Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história.* Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Hora, Tatiana. 2020. Corpos interditos em Era uma vez Brasília. *Doc On-line*, no. 28: 97-116.

Koza, Roger. 2019. Las ficciones proféticas del nuevo cine brasileño. Com los ojos abiertos, 11/2/2019. https://bit.ly/3NhQebq (acessado em 2/3/2019).

Mena, Maurício Campos, Raquel Imanishi e Claudio Reis. 2015. Entrevista Adirley Queirós. *Negativo*, vol. 1, no. 1: p. 18-69.

Mesquita, Cláudia. 2011. Atualidade e história em *A cidade é uma só?*. *Devires*, vol. 8, no. 2: 48-69.

Mesquita, Cláudia. 2015. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica. In *24º Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Brasília, DF, 9 a 12 jun. 2015.

Mesquita, Cláudia. 2017. Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós. In *21º Festival do filme documentário e etnográfico: Fórum de Antropologia e Cinema* (Catálogo). Belo Horizonte: Filmes de Quintal.

Mussel, Felippe Schultz. 2016. *A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós.* Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

Mussel, Felippe Schultz. 2022. O cinema de guerra da Ceilândia. In *Fazer cinema. Fazer cidade*, ed. Aline Portugal e Cezar Migliorin, 59-72. Rio de Janeiro: Áspide.

Nunes, Rodrigo. 2022. *Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição.* São Paulo: Ubu Editora.

Queirós, Adirley. Era uma vez Brasília. Ceilândia, Brasil, cor, 98', DCP.

Schechner, Richard. 1985. Restoration of behavior. In *Betwen theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pensilvania Press.

Schechner, Richard. 2013. Pontos de contato revisitado. In *Antropologia e Performance: ensaios NAPEDRA*, org. John Dawsey et al., 37-65. São Paulo: Terceiro Nome.

Schechner, Richard. 2012. Ritual. In *Performance e antropologia de Richard Schechner*, org. Zeca Ligiéro, 49-90. Rio de Janeiro: Mauad X.

Starling, Heloisa Murgel. 2022. Brasil, país do passado. In *Linguagem da destruição: a democracia brasileira em crise*., org. Heloisa Murgel Starling, Miguel Lago e Newton Bignotto, 70-119. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Suppia, Alfredo. 2017. Acesso negado: *circuit bending*, *borderlands science fiction* e *lo-fi sci-fi* em *Branco sai, preto fica*. *Revista Famecos*, vol. 24, no. 1: 1-21.

Stam, Robert. 1981. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Taussig, Michael. 1987. *Shamanism, colonialism, and the wild man: a study in terror and healing.* Chicago: The University of Chicago Press.

Tsing, Anna. 2015. *The Mushroom at the end of the world: on possibility of life in capitalist ruins.* New Jersey: Princeton University Press.

João Paulo Campos é antropólogo. Crítico, programador e professor de cinema. Mestre e doutorando em Antropologia (USP), com co-orientação em Meios e Processos Audiovisuais (USP). Professor do Centro Universitário Belas Artes e Academia Internacional de Cinema (AIC-SP). Integra os seguintes grupos de pesquisa: Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA-USP) e História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC-USP). Programador do Festival de Cinema de Diamantina (MG) e do Cineclube Disgraça (SP).

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 01/09/2022
Reapresentado em: 06/03/2023
Aprovado em: 17/03/2023

OS CANTOS DA *REAHU*: UMA REFLEXÃO ANTROPÓLOGICA SOBRE OS CANTOS YANONAMI DO RIO MARAUIÁ E RIO MATURACÁ

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.199376

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

LUIZ DAVI VIEIRA GONÇALVES
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-6323-7986
Universidade do Estado do Amazonas – UEA, Manaus, AM, Brasil, 69053-035 – cienciashumanas@uea.edu.br

MBOE'ESARA ESÃÎÃ TREMEMBÉ
ORCID
https://orcid.org/0009-0006-4601-3263
Universidade Federal do Amazonas – UFAM, Santa Isabel do Rio Negro, AM, Brasil, 69740000 – ppgassecretaria@ufam.edu.br

RESUMO
Neste texto iremos abordar os cantos noturnos denominados *amõamõu* dos grupos yanonamɨ[1] do rio Marauiá e do rio Maturacá, os quais, juntamente com a dança *praɨaɨ*, acontecem durante a festa ritual dos mortos, chamada na língua Yanomami de *Reahu*. Procurando determinar as dinâmicas dos cantos e seus contextos no estabelecimento das relações sociais do grupo, a base teórico-metodológica dar-se-á pelos escritos da Antropologia da Performance, alicerçados pelos trabalhos de campo realizados durante o doutoramento dos autores.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia; Canto; Performance; Yanonamɨ

1. Usaremos o termo *Yanonam*ɨ (com "n" e "ɨ") todas as vezes que me referir ao subgrupo linguístico da região de Maturacá e Marauiá, pois assim se denominam. Usaremos, por sua vez, o termo *Yanomami* (com "m" e "i") para nos referirmos ao conjunto cultural e linguístico mais amplo, composto por vários subgrupos, conforme apresento na tese de doutorado: *O(s) Corpo(s) Kõkamõu: A performatividade do pajé-hekura Yanonamɨ da região de Maturacá* (2009).

ABSTRACT
In this text, we will address the nocturnal chants called amõamõu of the yanonamɨ groups from the Marauiá and Maturacá rivers, which, together with the praiai dance, take place during the ritual feast of the dead, called Reahu in the Yanomami language. Seeking to determine the dynamics of the songs and their contexts in the establishment of the group's social relations, the theoretical-methodological basis will be given by the writings of Anthropology of Performance, supported by fieldwork carried out during the authors' doctoral studies.

KEYWORDS
Anthropology; Corner; Performance; Yanonamɨ.

1. INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, os elementos associados às pesquisas antropológicas foram erigidos em nichos bastante específicos, entre os quais podemos exemplificar: estruturas sociais, parentescos, estruturas políticas dos clãs, mitologias, entre outros. Somente há algumas décadas que outras temáticas passaram a incorporar o corpo da antropologia, dentre elas, podemos citar, por exemplo, a música, a dança, o desenho e a performance art. No entanto, nos últimos anos, esses temas vêm crescendo de forma significativa na Antropologia, haja vista o desenvolvimento progressivo no número de apresentações de trabalhos em eventos, como: a Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) e a Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM); além dos lançamentos de coletâneas bibliográficas, como: *Antropologia e Performance: Ensaios Napedra* (Dawsey 2013), *A Terra do Não-Lugar: diálogos entre antropologia e performance* (Raposo et al 2013), *Arte e Sociabilidades em Perspectivas Antropológicas* (Montardo e Domínguez 2014) e *Arte, Som e Etnografia* (Montardo e Domínguez 2021), entre outros.

Todavia, mesmo com o crescimento de interesse por parte de estudiosos, a antropologia da arte e a antropologia da performance perpassam historicamente nossos campos de pesquisa de forma transparente, ou acabam sendo invisibilizadas pelos etnógrafos, cuja afeição por temas "clássicos" acaba minimizando a possibilidade de abertura de grandes temáticas que norteiam a vida daqueles com quem nos propusemos a dialogar através de um encontro etnográfico.

Este artigo tem como base as experiências de trabalhos de campo realizados pelos autores junto aos Yanomamɨ do Rio Marauiá e aos Yanonami do Rio Maturacá. A partir de tais experiências, foram produzidas a dissertação de mestrado *Mito e Ethos entre os Yanomami de Xitipapiwei* (Sousa 2010)[2] e a tese de doutorado *O(s) corpo(s) Kõkamõu: a performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá* (Gonçalves 2019)[3]. Essas pesquisas foram inicialmente alicerçadas em notas de experiências de

2. Dissertação de mestrado defendida, em 2010, no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas por Paulo Roberto de Souza.
3. Tese de doutorado defendida, em 2019, no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas por Luiz Davi Vieira Gonçalves.

campo com categorias clássicas, utilizando a observação participante, o estudo de mito e o uso da língua yanonamɨ, isso resultou em dados *ad externo* distantes dos objetos de pesquisa, mas que representavam elementos importantes para compreender de que forma se davam as relações sociais entre os yanonamɨ, principalmente no momento ápice de suas vidas: a *reahu* – festa ritual dos mortos.

No intuito de retornar, pelo menos dentro de uma espécie de reminiscência, a *ver, ouvir e reescrever*, parafraseando Roberto Cardoso de Oliveira (1991), aqueles aspectos que outrora foram deixados de lado, retornam para este artigo como *locus* central e com todo o protagonismo necessário para uma reflexão antropológica. Dessa forma, vamos focar a *Reahu* como o meio por excelência das práticas dos *amõamõu* – cantos noturnos –, com o objetivo de determinar sua dinâmica e seu contexto no estabelecimento das relações sociais do grupo.

2. CONTEXTO ETNOGRÁFICO

O povo Yanomamɨ tem seu ponto de origem nas cabeceiras do rio Orinoco, localizadas entre a serra do Parima e do rio Branco na Venezuela, que, ao descer para a fronteira brasileira, recebe o nome de rio Negro. A hipótese mais provável é que o grupo surgiu de um isolamento étnico e que iniciou sua diferenciação interna passados alguns séculos. Segundo o antropólogo Bruce Albert (1985), os Yanonamɨ formam uma sociedade de caçadores-agricultores que habitam a região da floresta tropical ao norte da Amazônia, totalizando uma área contígua de 192.000 km². Embora essa área seja percebida como uma enorme extensão territorial, estudos geológicos desenvolvidos na região apontam um solo terrivelmente impróprio e inadequado para a agricultura.

No território brasileiro, a área indígena é de cerca de 9.664.975 ha, ou 96.650 km². Podemos, ainda, encontrar nessa região acidentes geográficos importantes da geologia brasileira – a saber, o ponto mais alto do Brasil, o Pico da Neblina, que foi tombado como Parque Nacional do Pico Neblina (Sousa 2010).

Como já foi possível perceber, o povo Yanonamɨ está localizado em dupla fronteira: Brasil e Venezuela. No Brasil, os Yanonamɨ estão divididos entre dois estados, o do Amazonas e o de Roraima, com uma população em torno de 17.000 pessoas, as quais se dividem em cerca de 238 aldeias, colocando-os em sétimo entre os grupos indígenas brasileiros com população mais numerosa. Além dessa divisão territorial, existe a dos grupos, que podem se classificar em: *yaná*, *yanomamo*, *yanomai*, *ninã* (Albert e Kopenawa 2015), partilhando aspectos da mesma produção cultural e material e

das mesmas estruturas sociais, mas se distanciando, em uma escala de aproximação, nos aspectos linguísticos, embora seja possível uma frágil comunicação entre os grupos mais distantes.

> O povo Yanomami pode ser considerado, dentro de uma perspectiva linguística, como uma família da qual é possível identificar, segundo Migliazza (1972), quatros dialetos principais: o *Yanomam* (ou *yanomama*, *yanomae)*, o *Sanema (sanumá* ou ainda *sanima)*, o *Yanam* (ou *ninam)*, e, por fim, o *Yanomami* (ou *yanomamo).* Estas inúmeras variações na grafia derivam, provavelmente, do percurso histórico de contatos e de pesquisas realizadas entre os yanomami por parte de pesquisadores, viajantes e, principalmente, de missionários. (Sousa 2010, 19).

No Amazonas, os Yanonami estão divididos segundo as calhas dos rios: rio Marauiá, rio Maiá, rio Maturacá, rio Padauari, rio Demini, rio Cauburis, rio Marari, e, mais recentemente, rio Preto e seus respectivos afluentes. Atualmente, o rio Marauiá e afluentes contam com dezoito *xaponopë* (aldeias). Cada *xapono* (aldeia) é formado por grupos familiares que ocupam um espaço comum denominado *yãno* ou *yahi*. Alguns colocam *xapono* e *yãno* como sinônimos, mas o termo linguístico *xapono* engloba todos os núcleos familiares, enquanto *yãno* (ou *yahi*[4]) representa apenas o espaço de habitação da família.

Maturacá está situada à margem esquerda do Rio Negro, sendo banhada pelos rios Maturacá e Ariabú, e suas águas escuras, após alguns quilômetros, misturam-se com as águas claras do Rio Cauaburis. O Cauaburis nasce nas montanhas da fronteira do Brasil com a Venezuela, região conhecida popularmente como "Cabeça do Cachorro", e quase toda sua extensão está dentro do território Yanomami. Assim, a cartografia da região de Maturacá é composta por cinco *xaponopë* à beira do Rio Maturacá e Ariabú, são eles: *xapono* Ariabú, *xapono* Maturacá, *xapono* União, *xapono* Maria Auxiliadora e *xapono* Santa Maria. Além deles, há mais quatro *xaponopë* – Maiá, Inanbú, Aiarí e Nazaré – distribuídos às margens do rio Cauaburis e seus afluentes (Gonçalves 2019).

Em relação à arquitetura do *xapono*, as *yahi* estão dispostas de tal maneira que formam um círculo central denominado *mi ximorewë* (pátio central), todas as *yahi* têm sua frente voltada para o *mi ximorewë*. É comum

4. As palavras em questão são sinônimo de confusão terminológica. *Yahi* seria *casa*, referindo-se à casa em si, ao objeto(*hei*, *yahi kë a!*). Por outro lado, *yãno* equivaleria ao *lar*, mas também à *casa*, isto é, uma relação subjetiva entre o sujeito e o seu espaço. Entretanto, é preferível e mais produtiva a utilização do termo *hãto nahi*, isto é, a casa onde se mora, onde se dorme comumente e em família.

confundir os aspectos dos *xaponopë* entre os 'grupos yanomami' e aferir que a disposição dos Yanonamɨ do Marauiá tenha, inicialmente, influência da organização das comunidades regionais do rio Negro. Entre os grupos da Venezuela e alguns de Roraima, o *xapono* é uma gigantesca casa coletiva, mas, essa casa comunal não é encontrada entre os *sanɨmá* nem entre os yanonamɨ dos rios Marauiá e Maturacá. Dessa forma, ressaltamos a importância desse aspecto, porque é aí que vão se desenvolver as performances do *praɨaɨ* e do *amõamõu*.

A seguir, entraremos nos aspectos da *reahu*, seção em que contextualizaremos e analisaremos os elementos, os gêneros e as especificações dos cantos yanonamɨ.

3. REAHU, PRAɨAɨ E AMÕAMÕU: O GÊNERO DOS CANTOS NA CULTURA YANONAMɨ

> Por volta 2007, um dos *xapono* yanonamɨ, no rio Marauiá, afluente do rio Negro, estava encoberto por uma densa e sombria atmosfera de morte. Os gritos e tiros de espingardas denotavam os últimos suspiros de um ancião yanonamɨ. Mas, mais do que isso, era a morte de um pajé-*hekura*[5]. Os gritos e as lamentações eram possíveis serem percebidos a quilômetros de distâncias. Tão logo falecera o xamã, os parentes se puseram a conduzir lenha para a fogueira mortuária, a tecer o *matohi*[6] com folhas de *ubi* (*sp. Geonoma jussieuana*) e a esculpir o pilão para usar na pulverização do *pei u pë* (ossos) do falecido. Durante toda a madrugada choravam copiosamente. No dia seguinte pela manhã, o grupo de caçadores saíram para o *heniyemou* (uma espécie de caça coletiva que procede o encerramento da *reahu*). Ainda nesta manhã, se percebia os homens carregando o corpo do *hekura* em uma rede e sendo depositado sobre a fogueira já acesa. Enquanto as chamas consumiam o corpo, os choros ecoavam uníssonos pelo *xapono* e pela floresta silenciada pela morte. Neste mesmo dia, no período da tarde ouvia-se uma agitação no *xapono* e, tão logo a sombra da morte se dissipou nos gemidos copiosos dos familiares, um movimento

5. A tradução da palavra xamã, na língua Yanomami falada pelos Yanonami de Maturacá, é *hekura*, mesmo termo usado para espíritos. Assim, optamos pelo termo da língua dos Yanonami, usaremos "*pajé-hekura*" para pajé e "*hekura-espírito*" para denominar os espíritos. No plural, é adicionando *-pë*, ficando *hekurapë-espíritos* e "*pajés-hekurapë*". Do mesmo modo, utilizaremos a palavra *hekuramou* ao invés de xamanismo. Em Roraima, eles utilizam o termo *xapori*.
6. Pequeno cesto tecido com folhas de ubim (*sp. Geonoma deversa*) para guardar as cinzas do parente falecido.

se iniciou: era aquilo que eles chamam de *praiai*, a dança que aconteceria durante a tarde todos os dias, enquanto durasse a *reahu*. De um lado do *xapono*, estavam todos os homens, pintando-se, enfeitando-se e conversando entre si. Arquitetavam as *performances* do *praiai*. Do outro lado, longe da vista dos homens, estavam as mulheres, também se enfeitando e se ornamentando. Urucum, jenipapo, leite de bananeira, penas, penugens, adornos, brincos de penas e miçangas multicoloridas formam os elementos desse universo de ornamentação.

A dança estava sendo realizada com rica ornamentação[7], adereços e pinturas corporais. Os homens adultos e jovens participam da dança de forma oficial, as crianças são inseridas a nível de aprendizagem. Não há um lugar especifico para se entrar no pátio central. Os participantes entram onde combinam a concentração. Entram aos pares, cada um se direciona para o lugar oposto do outro. Correndo ou a passos rápidos, o dançante vai pausando a trajetória em pontos estratégicos e, nesta pausa, utilizam-se de uma dança performática, imitando uma ação heroica, um animal ou até mesmo uma ação do cotidiano, acompanhada ou não de frases curtas. As mulheres também entram em pares e igualmente fazem as paradas, mas diferente da dança masculina, elas carregam ramos de palmeiras em formato de arco e agitam-na continuando a trajetória. Depois que todos terminam, os grupos se juntam, mulheres e homens, formando uma fila indiana de ambos os sexos. A fila de homem caminha em direção do centro do pátio e fazem uma roda, neste momento as mulheres circundam a roda masculina e espalham-se, às vezes sentando-se ali mesmo na terra batida. Na roda masculina, soltam gritos e pulam o mais alto que podem, de mãos dadas giram velozmente para a direita, depois param bruscamente. Os participantes vão espontaneamente ao centro, um por um, e puxam um canto, o qual é repetido em coro. Entre gritos e risadas finalizam o *praiai*. Depois seguem para o rio para se limparem. À noite, por volta das 19h começa o *amõamõu*. O *amõamõu*, por sua vez, se inicia com as mulheres, das mais idosas até as meninas pueris. Como no *praiai*, o *amõamou* acontece no pátio. Forma-se um grande grupo e um cantor solo

7. A estética das pinturas corporais nos rituais yanonami é outro tema a ser abordado, já que os materiais nem sempre são convencionais. Eles utilizam capim, barro branco, argila vermelha, ou, se se pintam completamente, utilizam da mais fina plumagem até capim seco colhido na hora, dos pigmentos mais naturais, como o jenipapo, até a tinta guache comprada a R$ 2,50 em Santa Isabel do Rio Negro.

> vai à frente puxando os cantos, sendo seguido pelo demais em coro. Escuridão total, feixes de luzes das lanternas, entre conversas e risos, às vezes, durante a troca de solista, alguém conta um fato engraçado ou algum "fato sexual", que é motivo de risos e todos seguem. Segue-se até por volta das 23h, finalizando o *amõa suwëpë*. A pausa da noite seguiu até 01h da madrugada, neste momento, se escutam vozes juvenis chamando para participar do *amõa wãropë*. Além dos feixes de luzes das lanternas bem definidas cortando o ar carregado de fumaça e bruma da madrugada, também ia um jovem carregando uma garrafa de café que distribuía ao longo da cantoria. Cantaram até próximo da alvorada. (Notas de campo).

Como é possível perceber no trecho etnográfico acima, podemos dizer que existem três tipos de cantos na cultura yanonamɨ: o canto xamânico, *hekuramou*; o canto do homem e o da mulher, que se enquadram na categoria do *amõamõu*; e o terceiro, designado como *himou*. O primeiro, *hekuramou*, é cantado apenas pelos pajés-*hekurapë* e, devido a suas características xamânica e dinâmica *sui generis*, não iremos abordá-lo neste artigo, muito embora o pincelemos mais adiante. Já o último, *himou*, só é utilizado durante a *reahu*, festa ritualística dos mortos, em cujo término se celebra o ritual osteofágico (ingerem o pó de ossos do falecido em um mingau de banana denominado *kurata u kɨ*); ele funciona como uma espécie de prelúdio a um grupo de *hamapë* (convidados) de *xapono* de outras regiões.



Foto: *Praiai*, xapono do Komixiwë, Rio Marauiá (Santa Isabel do Rio Negro/Am). Fonte: Acervo Mbo'esara Esãîã.

4. O CÂNTICO XAMÂNICO: *HEKURAMOU* UMA CONVERSA COM OS ESPÍRITOS

Entre os três tipos de cantos supracitados, o *hekuramou* possui uma dinâmica específica e um objeto teleológico diferente dos demais. Ele é executado durante as sessões de cura; assim como diariamente, como uma forma de manter o equilíbrio do mundo, impedindo-o de desabar; ainda, é cantado para se comunicar com os *hekurapë*-espíritos.

Um pajé-*hekura* yanonamɨ passa por um longo processo de formação xamânica, em um período equivalente a doze anos. Durante essa formação, ele passa por vários mestres pajés-*hekurapë*, aprendendo a identificar os *hekurapë*-espíritos[8] e a negociar os estágios de sanidade dos pacientes. O processo se inicia com a inalação do *ẽpena* em pequenas quantidades. À medida que vai progredindo na aprendizagem xamânica o ato de ingerir, o *epenamou* passa a ser intensificado. Como já foi mencionado anteriormente, o *hekuramou* é executado com dupla finalidade, estabilizar a saúde de um paciente e servir como base de sustentação para organização do mundo.

O processo se inicia coletivamente, todos sentados na *upraa* (casa de xamanismo[9]). Usando um *mokohiro* (tubo para inalar o *ẽpena*), a substância é soprada diretamente na narina do pajé-*hekura*. Este fica de cócoras enquanto o movimento de sopro é feito por um soprador um pouco mais elevado . O efeito do enteógeno é rápido. Acocorado, o pajé-*hekura* vai ficando em transe e, aos poucos, seu espírito é movido para o contato em outro plano. A dança começa nesse momento. Não há um modo de dança preestabelecida, nem uma estrutura de dança predefinida, cada pajé-*hekura* e o espírito com que entra em contato possuem sua própria performance. Entretanto, os pajés-*hekurapë* fazem um movimento singular, de braços aberto, como se estivessem em pleno voo. Já de pé e dançando, os pajés-*hekurapë* conversam com os *hekurapë*-espíritos, entram em um plano de diálogos sobre o passado, o presente e o futuro do povo Yanonami.

> La música es um caminho que debe ser recorrido para encontrasse com los seres espirituales. Este caminho no está exento de peligros y obstáculos, lo que aparece em las coreografias de lucha em las cuales realizan movimentos de ataque y defensa. (Montardo 2009, 68).

8. Os *hekurapë* são descritos como pequenos seres humanoides, cerca de 25cm, cobertos com *pauxi* (ornamentos), de cores brilhantes e multicoloridos.
9. Em algumas regiões, a *upraa* recebe outros nomes, como *toxa*, por exemplo.



Foto 1
hekuramou aldeia Maturacá Fonte: acervo Luiz Davi Vieira



Foto 2
hekuramou noturno, xapono do Komixiwë, Rio Marauiá (Santa Isabel do Rio Negro/Am). Fonte: Acervo Mbo'esara Esãîã.

5. O AMÕAMÕU: O CANTO DA NOITE

O *amõamõu* é o canto que mais caracteriza a *reahu*. Ele possui uma dinâmica diferente dos demais, não só nos aspectos de produtividade como também nos semânticos. O *amõa* (canto) pode ser definido segundo o gênero de quem o produz: *amõa wãro*, o canto do homem, e *amõa suwë*, o canto da mulher. O canto yanonami possui uma espécie de *copyright*,

ou seja, um dono ou uma dona. Uma vez que seja cantado por quem não é seu dono, este se sente numa obrigação moral de retribuir ao autor do canto uma bonificação (*matohi*, que se manifesta através de um objeto, normalmente uma camisa, um calção, um *topë* (miçanga), entre outras coisas). Todos conhecem as músicas e seus respectivos donos(as) e sempre dizem: *hei Amoroko ke e!* (este *canto* é do Amaroko!), *kihi amõa Hayata ke e!* (aquele canto é do Hayata!). Os cantos e seus respectivos donos são conhecidos nas aldeias próximas, como pudemos constatar.

O *amõa* é cantado durante a *reahu*, no momento do *amõamõu*, e o gênero de quem canta é marcado tanto pelo tempo (horário da mulher cantar/horário do homem cantar) como pela semântica (o que o homem canta/o que a mulher canta). O conteúdo do canto definirá o gênero. Neste aspecto, as composições dos *amõapë*[10] possuem características semelhantes aos mantras tibetanos, frases curtas com uma escala musical diacrônica. Para efeitos de análise, a tradução de um *amõa* poderá viabilizar um estudo antropológico, mas, em nível de profundidade semântica, a análise do *amõa* só terá real significância dentro do seu próprio lócus, na sua própria língua, como bem aponta Merriam (1964 e 1977),

> Para entender a música enquanto produto e estrutura construída seria necessário, de acordo com Merriam, aprender a entender conceitos culturais, que fossem responsáveis pela produção destas estruturas. Merriam caracterizou a pesquisa etnomusicológica como "*the study of music in culture*" para, na década seguinte, acentuar ainda mais o paradigma cultural, definindo a área de pesquisa como "*the study of music* as *culture*".

Um fato que nos chamou bastante atenção é que o *amõamou* só ocorre no período da noite, diferentemente do *hekuramou* ou do *himou*. Como já foi observado na introdução etnográfica, a primeira parte da noite é cantada pelas mulheres: *mi titi ha suwëpë pë amõamõu parɨo* (as mulheres preparam o espaço para o canto dos homens).

6. O QUE CANTAM OS YANONAMɨ?

Os cantos mencionados na cultura yanonamɨ possuem uma pertinente carga simbólica que nos remete a duas dimensões: *performance* e *agência*. Steven Feld (1984) postula em *Ethnomusicology* que, pelas performances musicais, é possível identificar e analisar as expressões e suas respectivas estruturas sociais, uma vez que dramatizações e representações musicais

10. Plural para *canto*.

proporcionam uma leitura das questões sociais. Entre os elementos ligados ao *amõamou*, estão, por exemplo, as relações matrimoniais. Durante a *reahu*, os casamentos são desfeitos, refeitos e construídos.

A produção dos cantos yanonamɨ nos remete a uma dimensão global do homem e a sua relação com a sociedade que o envolve. Sabemos que a música é aprendida culturalmente, o que nos remete, como diria Blacking (1973), a uma organização artificial dos sons, assim como implica, de certo modo, também em uma organização de símbolos comunicacionais, a qual colocará o indivíduo daquela sociedade em um estado de inter-relação. É interessante pensar nessa dinâmica, uma vez que, se entendermos o canto yanonamɨ como processo e não apenas como produto, poderemos compreender o pano de fundo em que se constroem os significados de suas vidas sociais.

No artigo "Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência"[11], Victor Turner, ao terminar sua análise, relata que o ritual é o local onde reverberam as experiências sociais:

> Meu argumento tem sido que a antropologia da experiência encontra, em certas formas recorrentes de experiência social – entre elas, os dramas sociais –, fontes de forma estética, incluindo o drama no palco. Mas o ritual e sua progênie, com destaque às artes performativas, derivam do coração subjuntivo, liminar, reflexivo, e exploratório do drama social, onde as estruturas de experiência grupal são copiadas, desmembradas, rememoradas, remodeladas, e, de viva voz ou não, tornadas significativas (Turner 2005, 13).

Neste sentido, tecendo a teoria de Victor Turner com os dados aqui apresentados, o canto é motriz fundamental na realidade Yanonami. Nesta perspectiva, o canto yanonamɨ é, em si mesmo, a manifestação de um evento prenhe de *agência*.

Como evento, ele é manifestação singular, isto é, ainda que se reproduza um canto com um mesmo cantor e compositor, este nunca será ouvido do mesmo modo[12]. Desta forma, podemos compreender que o canto yanonamɨ nos traz uma relação entre *performance* (*praiaɨ*) e evento (*reahu*). A agência

11. Texto original "Turner, Victor W. 1986. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthoropology of Experience". In: *The Anthropology of Experience*, ed. Turner, Victor W. e Edward M. Bruner. 33-44. Chicago, University of Illinois.
12. Em uma experiência em Maturacá em 2018, área yanonamɨ, durante as aulas ministradas na Licenciatura Indígena, pude participar de um *amõamõu*. De posse de um celular, gravei um canto que me chamou atenção. No dia seguinte, compartilhei a gravação com yanonamɨ do próprio *xapono*, bem como de outros *xaponos* (Ariabú, Auxiliadora e União) e pedi que transcrevessem o que ouviam, para a minha surpresa obtive várias versões do mesmo canto.

circula entre este binômio. O *amõamou* passa, então, a ser compreendido na perspectiva de uma tríplice fronteira (*performance*, evento, agência), a qual é responsável, como aponta Jonathan Hill (2014), pelo processo de passagem da musicalização de um ato individual para a coletividade, ou seja, para a criação de um espaço social.

Nesses termos, o canto yanonamɨ é uma manifestação social individual e, ao mesmo tempo, coletiva. Cada yanonamɨ tem o seu canto (nem todos são possuídos por um). O canto yanonamɨ não é uma composição inspiracional; ele possui sua própria dinâmica e existe em si na forma de uma *agência* interlocutória, ou seja, se manifesta em seu interlocutor através de um processo ao mesmo tempo semiótico e dialógico.

A complexa dimensão performativa Yanonami é ativada pela musicalidade que corresponde à sonoridade do canto, de gritos, gemidos, assovios e suspiros, que representam para o pajé-*hekura* acontecimentos longínquos no tempo, os quais apenas ele consegue entender, em diálogo junto aos seus *hekurapë*-espíritos. Os cantos da *performance*-ritual, chamados na língua de *hekurapɨ amõapë*, são originários desses seres de impossível visualização para os não preparados. Assim sendo, eles são fontes de conhecimento e de importância vital para os *xaponopë* yanonami.

De acordo com os pajés-*hekurapë* interlocutores, os *hekurapë*-espíritos têm a habilidade de transitar nas esferas cósmicas atemporais, por conta disso, nos rituais, tratam de assuntos diversos, prevenindo e combatendo doenças, contando histórias dos seus ancestrais, passando informações de *parimï* (Deus) e de muitos outros temas. Neste sentido, corroborando Erving Goffman (2011), são construídas as intituladas linhas, já que, para ele, todas as pessoas vivem em um mundo de encontros sociais e desempenham, em cada contato, o padrão verbal e não verbal por meio de sua opinião. Assim, é construída a fachada, um conjunto de linhas a partir do qual pode ser definido o valor social que uma pessoa reivindica para si mesma, pela linha que os outros pressupõem que ela tenha assumido durante um contato particular. Neste estudo, temos como exemplo a performance vocal desempenhada pelo pajé-*hekura*, em razão de estabelecer os diálogos necessários para o cumprimento das necessidades e dos objetivos de cada pajé-*hekura* presente no ritual.

Seguindo com Goffman (2011), a fachada pessoal e a fachada dos outros são regras do próprio grupo, logo, é a definição da situação que determina quantos sentimentos devemos ter pela fachada estabelecida, compilando as linhas e, consequentemente, a distribuição dos sentimentos. Dessa forma, entendo a fachada como um conjunto de linhas espalhadas ao redor dos encontros sociais. Ademais, quando uma pessoa está dentro da fachada, ela responde com confiança e convicção. No *hekuramou*, essa

confiança e convicção são demonstradas pela realização da performance das vozes dos pajés-*hekurapë*, que apresentam um diversificado e rico recurso estético vocal. O canto do *hekura*-espírito ocorre da seguinte forma:

> Quando ele cheira ë*pena*, quando ele começa a cantar com esses *hekuras*, tipo som, (faz o som), abre janela lá em cima como essa janela (aponta para uma janela), com os *hekurapë*, abriu lá, eles têm casas com eles, aí abre lá, como fica azul, vem lá de cima e entra aqui (aponta a fonte) e entra aqui (aponta a boca), entra aqui na cabeça e aqui na língua, entra outros tipos de cantos, o *hekura* (pajé) recebe dessa fita os cantos que vem dos *hekurapë*, ela brilha muito, como se fosse luz, uma fica azul bonita, vem descendo, de lá vem descendo, vem descendo. (Cacique Antonio Lopes, tradução Claudio Figueiredo, fevereiro, 2017).

Portanto, a manutenção da fachada estabelecida no ritual entre o pajé-*hekura* e o *hekura*-espírito é exercida pela performance do pajé-*hekura*. Neste sentido, vimos a performance enquanto exibição virtuosística e em ordem de interação, tal como Richard Bauman (2014) salienta no artigo "Fundamentos da performance".

Nessa performance virtuosística, Bauman (2014) realça os detalhes das formas de comunicação, perspectivas de estilo, textualidade, alteridades de gestos, timbres, pausas na respiração, paralelismo gramático, discurso direto, padrões métricos, entre outras formas culturalmente embasadas de se falar de modo geral.

Analisando a *performance* do pajé-*hekura* no ritual *hekuramou* yanonami, com as lentes de Richard Bauman e Erving Goffman, encontramos tanto o modo virtuosístico– com as falas empoderadas, gritadas, leves, suaves, cantadas com melodias etc. –, quanto a ordem da interação que é estabelecida nos tempos atuais pelo *toxakësi* (casa ritual), onde as performances são realizadas diariamente nos *xaponopë* de Maturacá e Marauiá, ou seja, trata-se de um enquadramento espacial e social, uma ordem de interação no domínio da presença conjunta da performance ritual. Neste sentido, apresentamos um exemplo vivenciado por um dos autores deste artigo, Mbo'esara Esâîã, durante uma *reahu*, em 2011, no *xapono* do Tabuleiro região de Marauiá:

> *Eu: Noriyë, weti naha kahëni ëhë amõa wa taprarema?*
> *Jovem: Ya tapranomi!*
> *Eu: Weti naha? Ëhë tama?*
> *Jovem: Awei ipayë, makui ya tapranomi. Yetuhami ya hirirema. Kamiyë ya marõhamou tëhë amõani ware a nakarema.*

Kamani ware a kukema. Kamiyë ihe Kamani a amõamoprarema, ihi ware a tapoma. Awei.
Eu: ihirikiʔ[13]

O interessante na análise da fala do jovem yanonami é que ele usou a forma verbal *tapoma*, que vem do verbo *tapou* e que quer dizer *possuir*. Ou seja, o canto o possuiu e não o contrário. Na tradução do diálogo (na nota de rodapé), optamos deliberadamente pelo verbo *ficar*. Entretanto, o verbo *ficar* se traduz para *kuo hea*. Se compreendermos, como Jonathan Hill (2014), que a musicalidade é um processo discursivo e, portanto, semiótico, poderemos perceber que a composição não se trata de uma inspiração, mas de um processo de significação de sons naturalmente desorganizados (o som, ruído ou barulho da floresta, por exemplo) para criar um culturalmente construído (Blacking 1979). Há, nesta forma de buscar *do canto*, uma alteridade em que as fronteiras entre sujeito e objeto são totalmente diluídas. Uma folha que cai ao chão, uma pena que balança na brisa, um ranger de galho na mata, o som de um pássaro e até o som de uma pisada escutada ali, do lado de fora da casa, são eventos carregados de agência. São formas dialógicas em que se reconhecem, reciprocamente, as alteridades (*pessoa-pessoa*/*pessoa-coisa*) neste jogo de musicalidade discursiva.

Tomando a leitura nesta perspectiva, poderemos parafrasear Seeger quando se perguntou: *Por que cantam os kisêdjê?* Mas, repronominalizando a questão: *o que cantam os Yanonami? Quando cantam?* O que cantam e não "como ou porque cantam" é o que vai demarcar as fronteiras do gênero nos cantos yanonami. Um *hekura* canta e o outro escuta o que este está cantando, uma vez auscultado *o que* se canta abre-se o processo de reconhecimento do *pei maĩjo* que assola o doente. No *amõamou*, o canto, como espaço de relação, prepara o lugar para as afinidades de cônjuges, bem como para a instituição de alianças entre famílias. Os cantos do *amõa* não remetem somente a elementos da natureza (galhos, árvores, plantas, flores, rios etc.), como também de entidades espirituais (*hekura*, *xapori*, *hutukara*, *etc*) e objetos domésticos (*ara xina*, *pauxi*, *hãtõ*, *etc)*; animais (*xama*, *texõ*, *ira*, *paxo*, *etc*) e seres mitológicos (*aĩjakõrariwë*, *texõriwë*, *omãwë*, *etc*). Também nesta dinâmica, o *himou* vai marcar *aquilo* que será comunicado ao *hama*[14] e não como se faz o *himou*. Vale ressaltar que a relação "*que*" tratada nos remete à produção simbólica e de significados na musicalidade, mas que interagem com suas respectivas *performances*.

13. *Eu: Amigo, como você compôs o seu canto?*
Jovem: eu não o compus.
Eu: como assim? Ele não é teu?
Jovem: sim, ele é meu. Mas não fui eu que fiz. Eu o escutei. Ele (o canto) me chamou quando eu estava pescando. Ele 'falou' comigo. Ele cantou rápido o canto pra mim. Aí ele ficou comigo. Entendeu?
Eu: humm, entendi.
14. *Hama* é o visitante de terras distantes (Venezuela ou de Roraima, por exemplo).

Por fim, seria interessante e necessário retomar algumas categorias nativas sobre o processo de musicalidade na cultura yanonamɨ, além de pensar como a musicalização do mundo da vida, nesta cultura, passa por um processo de fixação de imagem. Para a cultura ocidental, a música passa pela dimensão do sentimento, uma experiência de sensação íntima (paz, tranquilidade, serenidade, horror, ódio, euforia), abeirando o "espiritual". No *amõamou*, a dimensão que toca a humanidade yanonamɨ é imagética[15], o canto nos remete a uma imagem e não a um sentimento. Por essas características, faz-se necessário reeducar a nossa capacidade de ver, para podermos enxergar o que cantam os yanonamɨ.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albert, Bruce e Davi Kopenawa. 2015. *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Albert, Bruce. 1985. *Temps du sang, temps des cendres: representation de la maladie, système rituel et espace politique chez les Yanomami du sudest (Amazonie brésilienne)*. Tese de doutorado, Université de Paris X, Paris.

Bauman, Richard. 2014. Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 29, no. 3: 707-720.

Blacking, J. 1979. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council,* vol. 9: 1-26.

Blacking, J. 1973. *How Musical is Man?.* London: Faber & Faber.

Dawsey, John C. (et al.). 2013. *Antropologia e Performance: ensaios NaPedra*. São Paulo: Terceiro Nome.

Feld, Steven. 1984. Sound Structure as Social Structure, *Ethnomusicology*, vol. 28, no. 3: 383-409.

Goffman, Erving. 2011. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face.* Petrópolis: Vozes.

Gonçalves, Luiz Davi Vieira. 2019. *O(s) corpo(s) Kõkamõu: a performatividade do pajé-hekura Yanonamɨ da região de Maturacá*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

Hill, Jonathan. Musicalizando o outro: etnomusicologia na era da globalização. 2014. In: *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica,* ed. Deise Lucy Montardo e María Eugênia Domínguez. Florianópolis: EDUFSC.

MERRIAM, A. O. The anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

15. Essa característica nos remete aquele trecho anterior em que citamos o caso de várias versões para um mesmo canto. Em tese, o canto yanonamɨ é uma imagem e como uma imagem possibilita vários pontos de vistas, como em um quadro com vários *pontos de fuga* para dar ênfase a um objeto visual.

Montardo, Deise Lucy e María Eugênia Domínguez, org. 2014. *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: EDUFSC.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira: La música y la danza en la cosmología Guaraní. Diciembre de 2009. Revista Acontratiempo, no. 14.

Montardo, Deise Lucy e María Eugênia Domínguez, org. 2021. *Arte, Som e Etnografia*. Florianópolis: EDUFSC.

Oliveira, Roberto Cardoso de, ed. 1991. *A antropologia de River.* Campinas: Editora da Unicamp.

Raposo, Paulo (et al.). 2013. *A terra do Não-Lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: EDUFSC.

Sousa, Paulo Roberto de. 2010. *Mito e Ethos entre os Yanomami de Xitipapiwei*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

Turner, Victor. 2005. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência. *Cadernos de campo*, vol. 13, no. 13: 177-185.

Luiz Davi Vieira Gonçalves é professor Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas. Pós-doutorando em Teatro pela Universidade de São Paulo. Doutor e Pós-doutor em Antropologia Social (UFAM). Bacharel e licenciado em Artes Cênicas (UFG). Na modalidade participante integra os seguintes Grupos de Pesquisa: Grupo Maracá CNPq/UFAM, Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena – NEAI-UFAM, grupo IMAM: Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena CNPq/UFG e o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama NAPEDRA CNPq/USP. É integrante pesquisador da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, coordenando o GT IMAM. Coordenador do Instituto de Pesquisa Tabihuni e Pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural – IBP.

Mbo'esara Esãîã Tremembé, é antropólogo da etnia Tremembé, nasceu no estado do Ceará, nordeste do Brasil. Aos 20 anos se mudou para Recife -PE, onde se formou em Licenciatura Plena em Filosofia pelo Instituto Salesiano de Filosofia- INSAF em 2006. Em 2007 foi convidado a trabalhar com o Povo indígena Yanomami da região do estado do Amazonas na área da educação, onde aprendeu a língua e o modo de vida do povo yanomami. Em 2008 ingressou no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, Brasil, com dissertação sobre Mito e Ethos yanomami. Em 2019, ingressou no mesmo programa para cursar o doutorado também em antropologia social. Atualmente, Mbo'esara Esãîã é Gestor da Escola Estadual Indígena Sagrada Família, escola yanomami que fica no Rio Marauiá no distrito de Santa Isabel do Rio Negro, Amazonas, Brasil.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 25/05/2022
Aprovado em: 23/05/2023

ARTE AO VIVO E O FIM DO ESPETÁCULO

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.208266

LUCIO AGRA
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cruz das Almas, Bahia, Brasil, 44380-000 – diretoria@cecult.ufrb.edu.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7725-9833

RESUMO
O texto esboça a tese de que há um declínio do termo *espetáculo*, tanto em seu sentido de uso corrente, quanto na sua viabilidade como expressão das diversas formas de articulação da presença humana na arte. Para isso, sugere que a atividade artística ao vivo, nos países colonizados, constitui a base das sociedades da presença (Gumbrecht 2018), antes mesmo da chegada do invasor. O reconhecimento dessa diferença pode ser um ingrediente fundamental para promover a descolonização da arte nesses territórios, apontando possibilidades que propiciam o abandono de um modelo europeu da arte e do mundo (sociedades do sentido/da interpretação)

PALAVRAS-CHAVE
Arte ao vivo; Performance; Presença; Antropofagia; Espetáculo.

ABSTRACT
This article outlines the thesis that there is a decline in the term spectacle both in its current sense of use and in terms of its viability as an expression of the various forms of articulation of human presence in art. For this purpose, I suggest that live artistic activity, in colonized countries, constitutes the foundation of societies of presence (Gumbrecht), even before the arrival of the invaders. Recognizing this difference can be a fundamental ingredient to promote the decolonization of art in these territories, pointing to possibilities that favor the abandonment of a European model of art and the world (societies of meaning/interpretation).

KEYWORDS
Live art; Performance; Presence; Anthropophagy; Show.

PRÉ-HISTÓRIA DO PROBLEMA

A ideia de um possível declínio do espetáculo e a formulação, em simultâneo, de um termo abrangente, como "arte ao vivo", surgiu, para mim, de várias fontes. Costumo situar dois marcos temporais para isso:

abril de 2016 e março de 2020. Um terceiro, que corresponde à pesquisa que recebeu o mesmo nome deste artigo - e que será o mesmo nome do livro que dela resultará, *Arte ao vivo e o fim do espetáculo* - situa-se no momento em que tive meu projeto de pesquisa aprovado no Cecult - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde sou professor.

Em abril de 2016 eu chegava em definitivo ao Recôncavo, depois de vários preparativos, para tomar posse da vaga obtida em um concurso. Foi, também, o início de uma vida no interior da Bahia, nas cidades de São Félix e Cachoeira - para residência - e em Santo Amaro da Purificação, local de trabalho, onde fica meu campus.

É provável que a aproximação deste território tenha algo de mágico, porque o elemento que costuma atrair pessoas para cá não estava presente na minha biografia até o momento em que eu resolvi fazer esse concurso. Fui movido, decerto, por uma vontade de me afastar da metrópole paulistana, onde completei 20 anos de residência em 2016, somada a um desejo de rumar para outras latitudes, vontade que foi se afirmando a partir da segunda década do século XXI. Um colega, por exemplo, que morou na casa onde estou agora, é conhecedor do Iorubá, esteve alguns anos no Benin e se interessa pela música e pelas sonoridades de línguas africanas. Eu, de certa forma, *apareci* aqui, mas a circunstância que me moveu talvez não seja tão desconhecida.

O campus do Cecult é o mais recente da UFRB. Buscando me desviar de uma cidade grande, Salvador, preferi morar no Recôncavo, um sítio histórico.O Cecult abriga vários cursos inovadores, dos quais pelo menos um é ligado à área na qual trabalhei por 15 anos em São Paulo, quando fui professor da Graduação em Comunicação das Artes do Corpo, e, por breve período, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PPG-COS, PUC-SP). Ali, colaborei com colegas no desenvolvimento de uma área ainda pobremente reconhecida no Brasil: os Estudos da Performance, em um ambiente de convívio próximo às Artes Cênicas.

A minha chegada no Cecult coincidiu com frequentes reuniões para produção dos Projetos Pedagógicos de Cursos (PPCs) de vários cursos, dentre eles um cuja denominação inicial era *Tecnólogo em Espetáculo*, depois alterada para *Tecnólogo em Artes do Espetáculo*. A reaparição do termo *espetáculo*, que já fora objeto de polêmicas antigas, no título de um curso em um Centro inovador me causou estranheza. No debate que se seguiu, sugeri um caminho divergente, baseando-me no termo *Artes ao Vivo*, que, por sua vez, tem várias origens.

Não se trataria de reeditar *Artes do Corpo* a fim de tentar produzir uma filial. Aprendi, após minhas formações em Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica, que a originalidade de um programa de estudos, seja de Graduação ou Pós-Graduação - ressalvadas as diferenças -, é algo a ser buscado. Também descobri que tampouco o guarda-chuva genérico das *Artes Cênicas* parecia satisfazer o objetivo, seja porque já existia na Universidade que tutorara a nossa - a UFBA, mais antiga e de famosa história - uma importante escola de teatro e , além de outras organizações, ou porque seria recair no mais comum dos lugares.

No fim dos anos 1990, havia um grupo de performance do qual fazia parte o artista Marcelo Amorim, que foi meu orientando em uma pós *lato sensu* no Senac. *Arte aos vivos* era seu nome. Acompanhei sua trajetória com entusiasmo durante um tempo. Havia, também, a tradução do termo *Live Art* como *Arte Viva* ou *Arte ao Vivo*, presente em *Performance como linguagem* (Cohen 1989), o qual utilizei, junto a Otavio Donasci, em um artigo publicado no Canadá (Agra e Donasci 2006). O termo não foi especialmente usado por mim, mas tinha a simpatia de um grande colega, infelizmente falecido, o diretor teatral Francisco Medeiros, que o abraçou como termo capaz de abarcar todo o teatro que fazia e que, junto aos alunos, defendia que este só poderia existir se fosse "posto em pé", ou seja, se fosse apresentado, se constituísse presença.

Embora não fosse algo sistemático entre os vários artigos que publiquei, sobretudo aqueles de 2006 a 2015 - os quais sempre reafirmavam o caráter abrangente da Performance, em concordância com o que sempre advogou Richard Schechner -, a ideia do *ao vivo* compareceu pelo menos na recuperação da memória musical do adolescente que costumava preferir discos ao vivo aos de estúdio. Dispersei essa memória por alguns textos, movido principalmente por uma intuição do valor de algo que hoje, popularmente, se coloca nos polos de uma suposta dupla: presencial e virtual.

Talvez a questão tenha, portanto, definitivamente emergido para mim quando, no segundo marco temporal, especificamente na segunda quinzena daquele mês, decretou-se o primeiro *lockdown* por conta da pandemia do Covid-19.

Certamente, esse evento incontornável, sobre o qual muitos se referem como o efetivo início do século XXI, contribuiu para a discussão do que se poderia também chamar de *Artes da Presença*, dando-lhe um novo sentido.

As razões, porém, do uso do termo "espetáculo" naquelas primeiras reuniões de 2016 se expuseram ao longo do tempo, e são um trabalho da pesquisa - não ainda deste texto - que trata de compreender porque, no contexto nordestino e baiano no qual estou, fixou-se o tão frequente uso

desse termo. Com o tempo e o percurso feito por bibliografias trazidas por colegas, combinados a lembranças de alguns nomes importantes das artes cênicas baianas, comecei a ultrapassar a mera intuição de que o gosto pelo "espetáculo" estivesse relacionado à tal propalada vontade de exposição dos cidadãos da terra. Sem querer deixar esse tipo de leitura perigosamente preconceituosa se instalar, evitando o costumeiro "não nasce, estreia", e sempre acreditando na divisa de Maiakovski, traduzido por Augusto de Campos, de que gente é para brilhar, preferi ver chegarem até mim - o que efetivamente aconteceu - elementos argumentativos que vão gerar um apêndice na pesquisa, com a pretensão de entender a trajetória desse termo tão afrancesado na nossa concepção do que é teatro, dança, show, ópera, circo etc. Pois, tanto no "hoje tem espetáculo? tem sim senhor!" quanto na cotidiana performance, o termo sai da boca dos brasileiros com tanta facilidade que parece não haver outros como peça, apresentação, função, show; estes não sobreviveram no vocabulário.

Enquanto a palavra "performance" segue sofrendo tentativas de substituição por sua origem estrangeira, ou por simplesmente "não dar conta", e, ainda assim, permanece (digo isso há muitos anos e acho que segue acontecendo), também o termo "espetáculo", talvez mais por comodidade, tenta sobreviver à negatividade que lhe impôs seu mais pesado crítico, Guy Debord, e segue firme, aqui e alhures.

Tão firme que o francês Christophe Charle precisou fazer a ressalva logo na introdução de seu livro, cujo *copyright* é de 2008, mas que chegou no Brasil apenas em 2012 (Charle 2012). Trata-se, na verdade, de um estudo sociológico: *A gênese da Sociedade do Espetáculo - Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena* é uma análise do *negócio* que, inevitavelmente, precisou ser denominado pelo autor da forma que está no título. Nesse livro, como costuma ser dito entre nós, Teatro e Espetáculo são praticamente sinônimos, mas o espetáculo é o que é disseminado por certo público durante o século XIX, nas cidades citadas, e é esse fenômeno que interessa para o autor, que então denomina as sociedades desse tempo como *sociedades do espetáculo*.

Este passou a ser o principal identificador do funcionamento dessas sociedades enquanto, sobretudo a partir do começo do século XX, o Teatro afirmava-se como principal entretenimento. Contudo, ainda perde espaço nas metrópoles sul-americanas, onde várias formas cênicas de sociabilidade têm mais apelo até a chegada do cinematógrafo, que toma de assalto o gosto popular, expresso por um público que não consumia tanto teatro quanto a classe média. Esta, aprendendo o sotaque europeu,

aprende também a etiqueta do espectador e do rito cênico, e faz delas um território seu.[1]

Considerando tudo isso, fiquei bastante intrigado com a reincidência da denominação, e não identifiquei as razões para tal naquele momento. Entretanto, uma pequena polêmica se formou e a negociação gerou dois componentes[2] que contemplavam as diferentes visões. Como havia um chamado *História e Teoria das Artes do Espetáculo*, sugeri outro, intitulado *História e Teoria das Artes ao Vivo*. Àquela altura, jamais poderia adivinhar que o primeiro seria ministrado por mim no longínquo ano de 2019, e, tampouco, que o outro - o que propus - seria aquele cuja primeira edição foi diretamente afetada pela pandemia e virou uma série de *lives*, e, depois, um conjunto completo de vídeos - uma *playlist* - com o nome *Arte ao vivo*. A *playlist* viria a fazer parte do canal com o mesmo nome que passei a realizar no Youtube, já como projeto de extensão, a partir de agosto de 2020.

Certamente conto essa história também para demonstrar que a pesquisa está impregnada de muitas contradições desde o início, e que, talvez justamente por isso, venha me entusiasmando tanto.

A segunda data que mencionei, março de 2020, corresponde ao início, na minha instituição, do semestre regular daquele ano pela primeira vez depois de muito tempo, dentro de um calendário regular (pois antes sofrera modificações em função de paralisações e outros acontecimentos). E, além disso, seria a primeira ocasião em que todos os novos cursos iriam funcionar regularmente, depois de um longo processo de implementação. Havia muita expectativa em relação também às novas turmas, pois o Centro estava crescendo e o número de alunos aumentara. Tínhamos conseguido, inclusive, começar o semestre no clássico 3 de março, uma data que me faz recordar da escola de toda a minha infância e parte da adolescência.

Porém, após uma semana de aulas, mal tendo conhecido os nossos calouros, foi decretado o *lockdown*, consequência do recrudescimento da situação pandêmica do Covid-19. Esse acontecimento foi um corte abrupto em um fluxo que foi preparado de forma cuidadosa. Eu tinha um programa minuciosamente montado para três componentes, todos que eu ministraria pela

1. Em entrevista que me concedeu no dia 21 de julho de 2022, no 11º programa da série *Perfolatino*, que desenvolvo no Projeto de Extensão Canal Arte ao Vivo, e na qual recebo artistas da performance hispânicos (América do Sul, Central e México). A artista Katnira Bello fez uma curiosa conexão entre a performance e uma forma de espetáculo popular mexicana que conheceu ainda criança: o Teatro de Carpa, cujas semelhanças com nossos circos e outras atrações de parque de diversões (como Mulher-Gorila, ofidiário volante, Museus de Cera itinerantes etc) que conhecemos aqui, principalmente nos anos 1950 a 1970 do século XX, são notáveis. A entrevista pode ser assistida em https://www.youtube.com/watch?v=agRMQP6Jnhw&t=18s (acesso em 24/7/2022)
2. O termo componente substitui o que antigamente se denominava “disciplina”.

primeira vez: uma Oficina de Som e Movimento, na qual pretendia fazer experimentos com textos de Walter Smetak e instrumentos inventados; Estudos da Performance, no qual tento fazer uma introdução à área; e, como sequência de História e Teoria das Artes do Espetáculo, ministrado por mim ainda em 2019, iria pela primeira vez falar sobre a História e Teoria das Artes ao Vivo. Aí cabe um comentário complementar: embora tenha me "rebelado" contra o termo "artes do espetáculo", o acaso me permitiu descobrir uma forma de fazer a genealogia do conceito de "espetáculo" naquele componente. Foi um dos meus melhores cursos - examinando em retrospecto -, e isso me permitiu preparar o outro na mesma estrutura e criar uma coesão entre ambos. A reclusão da pandemia parecia ameaçar a realização de todos esses projetos.

Na tensão resultante, e sem saber como aquela situação iria se definir, voltei-me para uma tentativa de "falar com o mundo" lá fora. Busquei um recurso com o qual antipatizava e que já havia sido de grande interesse no passado, mas do qual agora desconfiava muito: a transmissão via *Internet*. Inicialmente com lives no *Facebook* e, meses depois, já dominando algumas ferramentas mínimas, no *YouTube*, transformei as aulas programadas em *playlists* semanais. A princípio os vídeos eram enormes. Levou tempo para que eu conseguisse me adequar a um formato que tivesse menos de 2 horas. Mas a resposta positiva e o reencontro com amigos que eu deixara para trás ao longo dos últimos anos, desde que me mudara, além da descoberta espontânea de diversas pessoas interessadas, me animaram e me entusiasmei com a atividade que, de certo modo, impunha uma rotina naquele vácuo determinado pelo isolamento. Próximo do final do primeiro semestre, recebi uma sugestão decisiva de um de nossos servidores técnicos, que me alertou para a possibilidade de transformar esse trabalho em um projeto de extensão, e assim nasceu o *Canal Arte ao Vivo*.

Foi a partir dos estudos na biblioteca doméstica para a preparação dessas aulas que foi se desenhando o que mais tarde se converteria no projeto de pesquisa, derivado de um conjunto de mais de 40 vídeos apenas sobre o tema *Artes ao Vivo*. O próprio processo rendeu dois livros, uma segunda edição revista (Agra 2022b) e a conclusão do projeto de pesquisa que eu iniciara em 2017 e que se transformou em um livro, lançado no ano em que escrevo esse texto (Agra 2022a). O isolamento da pandemia, portanto, é o segundo marco importante, pois é dessas investigações que resultam algumas das posições que apresento aqui.

No decorrer do processo, descobri algo que o teórico estadunidense Philip Auslander chama de *liveness* (Auslander 2006; 2008), termo difícil de traduzir para o português. "Vivacidade" seria o mais próximo, mas tem um sentido em nossa língua que não é propriamente aquele apontado pelo autor. Há, em inglês, a expressão *liveness check*, próxima ao que

costumamos chamar de “prova de vida”. Não fosse uma palavra esquisita, talvez a tradução provável seria “vivicidade”, pois se trata de uma qualidade do que está existindo, em presença, e não propriamente um atributo de uma pessoa “vivaz”.

A despeito da transmissão remota, essa possibilidade de encontros e reencontros foi decisiva para que eu pudesse experimentar *feedbacks* contínuos sobre o que eu estava elaborando, ao falar para um público abstrato, mas presente, esforçando-me por realizar um discurso claro e objetivo. Devo dizer que essa circunstância se modificou quando, tempos depois, precisei dar aulas “fechadas”, exclusivas para os alunos do Cecult e, portanto, precisando me ater aos limites do programa pedagógico.

As palestras para as quais fui convidado passaram a utilizar as mesmas ferramentas remotas, me obrigando a pensar no próprio processo que eu vivia nesse momento. Desse modo, duas reflexões se tornaram prementes: como realizar um trabalho de artista da performance nesse contexto, considerando, inclusive, experimentos já antigos e pioneiros, como o Corpos Informáticos, grupo que conheci pela primeira vez ainda nos anos 90 e que tem vasta história com esse uso; e, ao mesmo tempo, que impacto isso poderia ter nas reflexões dos Estudos da Performance em geral, considerando que até mesmo um teatro vital, como o Oficina, fizera um experimento – a meu ver, até hoje, o mais interessante – no teatro *online*, ou “remoto”, justamente com a anti-peça de Flávio de Carvalho *Bailado do Deus Morto*. Dessas questões entrelaçadas, emergiram ainda outras, relacionadas ao próprio ofício de professor e às dimensões do aprendizado feito através dessa nova e improvisada forma.

Ao mesmo tempo, o trinômio Ensino/Pesquisa/Extensão, que é uma qualidade do Ensino Público - e supostamente também do privado, mas que na realidade não acontece -, representa um desafio que poderia ser respondido de forma original naquele contexto. É dessa forma que compreendi estar diante da chance de entrelaçar essas instâncias, produzindo conteúdos em um projeto de extensão, conteúdos do Ensino, organicamente articulados com a Pesquisa. Ou seja, vi nessa situação a possibilidade de um círculo virtuoso de retroalimentação, que tem sido o motor do trabalho do qual esse texto é parte narrativa. Em outras Universidades públicas, aliás, existem experimentos semelhantes, o que demonstra que a questão aqui não é de originalidade ou “novidade”.

Para concluir esse tópico, após terminar os conteúdos de História e Teoria das Artes ao Vivo, passei a transmitir os outros que ministrei em 2019, de História e Teoria das Artes do Espetáculo, fechando, dessa forma, um conjunto que me permitiu partir para a segunda etapa, na qual por ora

me encontro, de transcrição e reelaboração escrita desses textos orais, a fim de convertê-los em livro.

GENEALOGIA DO CONCEITO DE ESPETÁCULO

Como disse acima, uma primeira parte do trabalho consiste em levantar a origem da concepção de espetáculo enquanto denominação produtiva, e de como foi se formando e definindo, ao longo da história da arte europeia, um certo modelo artístico da presença, exportado e imposto a partir das invasões coloniais e que forja o entendimento definitivo do que ocidentalmente se entende como cena, teatro, presença etc. A premissa é de que a noção de "espetáculo" não é uma noção intuitiva. No Brasil e em algumas outras partes do mundo, essa noção, porém, é tida como um designador natural para todas as formas cênicas além daquelas que, sob uma circunstância dada, tornam-se incluídas nessa categoria.

Espetáculo é um termo que tem, por assim dizer, funcionalidade garantida. Sua imprecisão não é da mesma natureza do termo "performance", mais regionalizado e propenso a designar o mesmo que "teatro" em alguns lugares onde se consagrou como denominação preferencial. No Brasil, aliás, o termo "espetáculo" tem uma quase total homologia a "teatro", funcionando como seu sinônimo popular e imediato. Ao mesmo tempo, parece-me que o termo se configura com aquele uso típico de quem se pretende conhecedor do tema.

Termos como "peça" ou "função", ou são antigos e estão em desuso, ou não pertencem ao vocabulário de prestígio. Para não entrar em considerações que seriam da ordem da Sociolinguística, o que não é meu propósito aqui, limito-me a constatar a Pragmática consensual do termo, raramente evocando algo que não seja a própria atividade do Teatro ou do que também chamamos "show" (abrasileirando o termo anglo-saxão) e, muito esporadicamente, as formulações de Guy Debord formulou em relação à "sociedade do espetáculo" (Debord 2007).

Nesse sentido, busquei percorrer o que chamamos genericamente de "História do Teatro" para entender como essa noção de espetáculo emerge. O que a pesquisa me trouxe, até agora, foram algumas coisas interessantes. Primeiro, perceber o caráter profundamente ritual do que se convencionou chamar "teatro" grego, uma atividade cívico-religiosa, centrada em torno do exercício da "tragodía". Na Idade Média temos um outro tipo de "arranjo" cênico-alegórico, no qual não há, propriamente, a ideia de "personagem". Essa é uma noção que irá se consolidar na transição para o Renascimento, cujo centro principal é, evidentemente, o arquétipo fundamental de todas as personagens: Hamlet.

A convergência do Renascimento com os processos de expansão colonial para além da Europa construirá um fenômeno que toma a sua forma mais violenta a partir da transição para o Barroco europeu. No período neoclássico, junto à consolidação de um início de burguesia nacional, um modelo teatral derivado da tradição renascentista se estabelece, reivindicando suposta origem greco-romana, espraiando-se pelos centros de influência da riqueza na ainda Colônia brasileira sob a forma de Casas de Ópera.

Somente na segunda metade do século XIX é que, em consonância com o que se passava nas principais capitais europeias, o contexto brasileiro buscará imitar a consolidação daquilo que Christophe Charle irá chamar de "Sociedade do Espetáculo" (Charle 2012). O termo, porém, nada tem a ver com as ideias de Guy Debord, apesar de ser a mesma denominação. Para Charle, trata-se do fenômeno sociológico da consolidação do teatro como principal entretenimento na era da Revolução Industrial, bem como sua progressiva elitização, patrocinada pela emergente burguesia, ávida por um entretenimento que sepultasse as práticas artísticas palacianas prevalentes no ambiente estético do continente durante séculos. Após a liberação dos museus e bibliotecas, tornados bens públicos, subtraídos que foram do privilégio real, o teatro passa por uma transformação, descrita por Charle em minúcia, com números e estatísticas, nas principais capitais onde esse *business* prosperou: Londres, Paris, Berlim e Viena, com eventuais remissões a outras, incluindo até o Rio de Janeiro do início do século XX.

A partir de então se cristalizam as formas que, em acordo com o senso comum, entendemos como teatro, isto é, que têm, no uso corrente, sua representação "colada" à de espetáculo. "Teatro" passa a ser um termo no qual estão implicadas situações como a prática de comprar ingresso, localizar-se em uma plateia como espectador, comportar-se de determinada forma, que prevê a mínima interferência na atividade do ator; além de inserir essa atividade artística dentro das práticas de uma vida noturna e mundana, facilitada pelo desenvolvimento das técnicas de iluminação nas cidades (luz a gás e elétrica). Trata-se, do ponto de vista de Charle, de um fenômeno social que a princípio abriga um imenso número de pessoas (plateias de 3 mil espectadores, por exemplo), e depois vai se elitizando e reduzindo até as proporções que conhecemos, com 200 ou menos espectadores. Como disse antes, esse próspero negócio irá enfrentar dificuldades com o surgimento de formas de entretenimento baratas que concorrem com ele, das quais a mais notória é, certamente, o cinematógrafo.

A partir do início do século XX, tempo das vanguardas históricas, desenvolve-se o que, em certa medida, pode ser considerado até mesmo um contra-teatro, no qual elementos do espetáculo são usados para anular seus propósitos. Desde o desnudamento da cena, proposto por Artaud, até

as experiências desconstrutoras de Picabia ou Satie, passando pelas avançadas propostas das vanguardas russas dos anos 10 e 20 com Meyerhold ou a FEKS (Fábrica dos Atores Excêntricos), para citar rapidamente alguns exemplos, põem-se em questão as formas teatrais tradicionais. O panorama desses eventos foi objeto de uma *Teoria do Drama Moderno*, trabalho essencial do professor alemão Peter Szondi (Szondi 2001), cujo discípulo, Hans-Thies Lehmann, na década de 1990 do século XX, ousa contestar seu mestre com a ideia de um *Teatro pós-dramático* (Lehman 2007).

Antes da crise identificada por Lehman, Guy Debord ainda realiza, em 1960, o grande questionamento sobre o espetáculo num contexto muito mais amplo que, como sabemos, o vê como uma estratégia perversa que transforma toda a sociedade de consumo e sustenta a capitalização da vida por meio do entretenimento. Assinalo apenas estes dois pontos pois são, nesse caso, e para meus propósitos, apenas marcos de um percurso, desdobrados na prática pedagógica quando essa "linha do tempo" orienta o fluxo do curso que já mencionei. De qualquer modo, nesse percurso ainda costumo incluir o "espectador emancipado" de Rancière (Rancière 2010) como parte de um conjunto de indagações sobre o funcionamento da linguagem teatral nos termos burgueses, que, como visto, foi assim consolidada.[3]

PRESENÇA - ARTES AO VIVO - UMA OUTRA NARRATIVA

Como a discussão principal que proponho nessa linha do tempo das "artes do espetáculo" seria a sua própria genealogia, era preciso, agora, pensar: o que se põe no lugar daquilo que ora declina? Para responder a essa pergunta, recorro ao deslocamento proposto por Hans-Ulrich Gumbrecht em sua formulação sobre a *Produção de Presença*, livro cujo subtítulo é *O que o sentido não consegue transmitir* (Gumbrecht 2010), e que expressa a questão que move todo o seu estudo e que pode ser sumarizada na distinção que propõe entre as Sociedades do Sentido (ou da Interpretação) e as Sociedades da Presença. Juntamente com Luís Costa Lima, de quem é amigo, Gumbrecht, organizou durante muitos anos uma série de colóquios em torno do tema "Materialidades", como um contraponto às formas de construção dos eventos de ciências humanas que nos anos 1980 exacerbaram o uso de artefatos mentais totalmente conduzidos em um plano metafísico e distanciados dos aspectos imanentes das coisas analisadas

3. Sempre me perguntam sobre a ausência da teoria do "distanciamento", de Brecht, nesse contexto. É um autor que também aparece, mas matizado pelos experimentos de seu contemporâneo Piscator. Houve outras experiências latino-americanas relativamente concomitantes, com efeitos mais suspensores da tradicional ilusão, como a breve incursão do *Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho, no Brasil dos anos 1930. De todo o modo, Brecht mantém-se estritamente dentro do jogo teatral costumeiro, mesmo em suas peças didáticas.

(no caso de Gumbrecht e Costa Lima, a Literatura, principalmente). Em um desses colóquios, ocorrido na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Rio de Janeiro, discorrendo sobre a questão da presença, Gumbrecht recebeu a sugestão do então estudante - hoje professor da própria UERJ -, João César de Castro Rocha, a qual seria decisiva para formular adequadamente o que pretendia.

A ideia de produção de presença também tem me servido para pensar como a construímos em um contexto como o brasileiro, dentre vários outros também "produtores de presença". Somos, nos termos de Gumbrecht, um exemplo dessas sociedades da presença, nas quais as formas tradicionais de elaboração dela, mediada por regras e fixada em comportamentos definidos em torno da noção de espetáculo, são constantemente violadas. Mais: muito embora possamos considerar que o embrião do espetacular se desenvolve entre nós através do processo colonizador, via catequese jesuítica - como é narrado nas histórias canônicas do teatro brasileiro -, não é possível supor que a sociedade da presença tenha surgido daí, sendo antes algo que existia como tal e foi gradativamente e violentamente substituída pela sociedade do sentido e da interpretação, sendo esta a expressão dos privilégios letrados dos que detinham o poder colonial.

É natural que para entender isso não bastaria um autor como Gumbrecht, que bem fornece a crítica à metafísica ocidental. Daí a necessidade de recorrer a outro que considerasse a dimensão pré-colonial e a construção de uma *Metafísica Canibal*, título de um dos livros de Eduardo Viveiros de Castro, ao qual recorro também nas formulações de seu mais famoso volume, *A inconstância da alma selvagem*, além da série de entrevistas publicadas pela Editora Azougue, organizadas por Ricardo Stutzman em 2008 (Viveiros de Castro 2008; 2010; 2012).

As investigações de Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha, que conduziram à formulação de um "perspectivismo ameríndio", tornam-se importantes nesse contexto por se relacionarem a um deslocamento das concepções relativas ao corpo e à presença, tendo esses termos sentidos por vezes opostos aos atribuídos pelo colonizador. Mais do que isso, nas entrevistas citadas, Viveiros de Castro assevera diversas vezes a conexão entre o que propõe e a recuperação da Antropofagia tal como o fez Oswald de Andrade em 1928, no contexto do Modernismo brasileiro, depois, retomando-a nos anos 1950, em termos também filosóficos.

Nesse ponto, a leitura minuciosa do Manifesto Antropófago proposta por Beatriz Azevedo (Azevedo 2018) foi de especial importância. Através dessa leitura pude tomar contato com um texto chave de Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha (1985) sobre o sentido da vingança entre os tupinambás, o qual me confirmou a intenção que, a partir do antropólogo

carioca, me animava no sentido de entender a Antropofagia (os rituais e a formulação oswaldiana) como ideias fundamentais para compreender a produção de presença pré-colonial e a violência representada por sua extinção através da catequese e da repressão às práticas de poligamia, nomadismo, antropofagia ritual, desconhecimento da noção de propriedade e outras demais, inconcebíveis dentro do imaginário cristão do colonizador. Disso desdobra-se outra pesquisa, que desenvolvo atualmente no PEPG em Estudos do Contemporâneo nas Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), em torno das relações entre Antropofagia e Decolonialidade, o que, em si, já constitui outro caminho de estudos.

Mesmo sem fazer referência à Antropofagia, à incorporação das virtudes do inimigo e seu caráter ritual, a discussão de Gumbrecht no estudo citado tem muita relação com essa mesma prática de incorporação,[4] de transformar a diferença em corporeidade. Nisso é que se constitui a "metafísica canibal", na qual "humanos são todos". O perspectivismo ameríndio, portanto, é uma ideia guia desse trabalho.

Diante disso, me foi possível propor uma alternativa à já descrita "Linha do Tempo do espetáculo", e que chamo, então, de "linha do tempo das artes ao vivo", incialmente situada antes do projeto colonial, e que passa por ele em sua condição de representante do Renascimento nas terras recém-invadidas, para então percorrer o mesmo caminho histórico, marcando nele divergências e desvios.

Essa linha se inicia a partir do pressuposto da sociedade da presença de Gumbrecht, e se complementa prosseguindo pela Antropofagia de Oswald de Andrade e os escritos de Viveiros de Castro, no cotejo das narrativas de viajantes da época e a análise dos Antropólogos. A fonte dos textos de viajantes há de reaparecer no momento pós-invasão, na transição do Barroco para o Neoclassicismo brasileiro, muito fixado em uma forma subjacente, conhecida como "Arcadismo", de decidida inspiração francesa. Nesse período decididamente confuso e marcado por extrema violência, com extermínios de indígenas e uso de mão de obra escravizada trazida da África, prospera uma economia de extrativismo absoluto das riquezas e acirram-se contradições que criam reclamos de desprovincianização, com encenações talvez ainda precárias de textos teatrais medievais, misturadas ao que Affonso Ávila chamou de "vocação para a festa" e que, seguindo as pegadas propostas pelo estudioso mineiro do Barroco,

4. Contrariamente a uma crítica que recusa o termo "incorporação" por entendê-lo demasiadamente atado a um sentido religioso, insisto nesse mesmo termo, sob o argumento de que a incorporação é um ato de assimilar algo que pertence a um outro e que pode, dentro da crença religiosa, ser inclusive uma potência espiritual, o que não contradita a perspectiva de assimilar a diferença e assim dar-lhe outra forma. Trata-se sempre, aliás, de dar corpo e, portanto, produzir presença, que é o que interessa nas sociedades que só compreendem o sentido e a interpretação a partir de uma corporalidade, materialmente sensível.

afirma ser este um dos grandes traços singularizantes não só da cultura brasileira como de todo o continente centro-sul-americano.

A Festa dissolve, muitas vezes, a imposição de um *modus operandi* artístico oficial, mesclando formas de presença de outras ordens e proveniências, aquelas de exaltação do poder colonial, misturadas a outras representativas dos povos subalternizados (tradições de origem africana e ameríndia). O primeiro modelo ainda é uma exaltação classicista derivada do Renascimento, mas que, filtrada pela catequese e atendendo aos seus propósitos, recupera modos de proceder teatral da Idade Média, repertório principal dos Jesuítas. Desse modo, o primeiro grande evento de teatro Renascentista é a própria primeira missa, narrada nas cartas de Caminha e, posteriormente, já dentro do espírito de estado-nação, elevada a cromo fundante da história oficial. No começo colonial funda-se uma espécie de *erklärung* cristã, que busca catequizar com base em formas artísticas eruditas como o teatro e a música. Mas sucede-se a isso o extermínio puro e simples e, desde o sistema de Capitanias, o desenvolvimento de uma elite que, em fins do século XVIII, sente os reclamos de independência também como esforços "civilizatórios" em um país que seria povoado por "bugres". Nesse ambiente confuso e contraditório, as encenações de Ópera ganham relevo na dimensão social da elite, mas competem, nas ruas, com as diversas formas populares que vão se mesclando e se recriando.

No século XIX, vão me interessar justamente aquelas formas que contrariam o que Luís Costa Lima chama de "controle do imaginário" (Lima 1991;2013), e busco, então, a referência de uma arte ao vivo que enfrenta normas teatrais vigentes, como é o caso do dramaturgo gaúcho Qorpo Santo. Não somente ele, mas vários outros naufragaram em um ambiente que não percebia diferenças.

No começo do século XX, antes de chegar ao Modernismo propriamente dito, já aponto a dissidência que dele representa, a meu ver, a Antropofagia oswaldiana, ao mesmo tempo em que, com base em relatos e pesquisas do início do século, procuro demonstrar de que modo há a consolidação de uma arte ao vivo, realizada principalmente em metrópoles como o Rio de Janeiro, tendência justificada por ser esta a antiga capital da República, no feitio de um *show business* que já prepara o declínio da hegemonia do teatro em favor de inúmeras formas de entretenimento como o circo, o cinematógrafo, diversões eletrificadas e música ao vivo, muita música ao vivo.

Muito embora os festivais da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em fevereiro de 1922, tenham sido ao vivo, não há uma percepção popular do evento, uma vez que, no terreno do espetáculo popular, negros e mulheres já ditavam novas formas de comportamento. Há uma outra narrativa,

portanto, sobre o que poderíamos entender do que seriam artes ao vivo e que põe em marcha um processo que hoje percebemos que escapa das formas espetaculares tradicionais no Brasil.

REFERÊNCIAS

Agra, Lucio and Donasci, Otavio 2006 (R)entrer dans le vif de l'art/(Re)viewing Live Art *Parachute* 116 10_11_12 2004

Agra, Lucio. 2015. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. *Revista Arte da Cena*, vol. 1, no. 2: 35-50.

Agra, Lucio. 2022a. *A síntese imprevista – arte de invenção no Brasil dos anos 60 e 70*. Curitiba: Medusa.

Agra, Lucio. 2022b. *Décio Pignatari: vida noosfera*. São Paulo: Educ.

Almeida Prato, Décio. 1993. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva.

Andrade, Oswald de. 2011. A utopia antropofágica. In Obras completas Oswald de Andrade. São Paulo: Globo.

Auslander, Philip. 2000. Liveness, Mediatization, and Intermedial Performance. *Degrés – Revue de synthèse à orientation sémiologique*, no. 101.

Auslander, Philip. 2006. The performativity of performance documentation. *PAJ – A Journal of Performance and Art*, vol. 28, no. 3: 1-10.

Auslander, Philip. 2008. *Liveness: performance in a mediatized culture*. New York: Routledge.

Ávila, Affonso. 1994. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces*. São Paulo: Perspectiva.

Ávila, Affonso. 1994. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II: aurea idade da aurea terra*. São Paulo: Perspectiva.

Ávila, Affonso. 1978. *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Secretaria Municipal de Turismo e Cultura.

Azevedo, Beatriz. 2018. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: SESI-SP.

Charle, Christophe. 2012. *A gênese da sociedade do espetáculo: Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena.* São Paulo: Companhia das Letras.

Cohen, Renato. 1989. *Performance como Linguagem.* São Paulo: Perspectiva.

Cohen, Renato. 1998. *Work in progress na cena contemporânea.* São Paulo: Perspectiva.

Debord, Guy. 2007. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir.* Rio de Janeiro: Contraponto.

Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac & Naify.

Lima, Luiz Costa. 1991. *Pensando nos trópicos.* Rio de Janeiro: Rocco.

Lima, Luiz Costa. 2013. *Frestas – a teorização em um país periférico.* Rio de Janeiro: Contraponto.

Rancière, Jacques. 2010. *O espectador emancipado.* Lisboa: Orfeu Negro.

Szondi, Peter. 2001. *Teoria do drama moderno (1880-1950).* São Paulo: Cosac & Naify.

Viveiros de Castro, Eduardo e Manuela Carneiro da Cunha. 1986. Vingança e temporalidade – os tupinambás. *Anuário Antropológico*, vol. 10, no. 1: 57-78.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2008. *Encontros – Eduardo Viveiros de Castro,* org. Renato Stuzman. Rio de Janeiro: Azougue.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *A inconstância da alma selvagem.* São Paulo: Cosac & Naify.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2012. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.* São Paulo: Cosac & Naify.

Lucio Agra é professor, ensaísta, pesquisador, artista. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC SP é professor da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), no Cecult (Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas). Tem artigos publicados em diversas revistas e livros (coletâneas) e quatro livros, sendo os mais recentes "Décio Pignatari - vida noosfera" (2a ed Educ Editora da PUC SP), e A síntese imprevista - arte e invenção no Brasil dos anos 60/70 (Ed. Medusa, 2022) https://www.youtube.com/c/LucioAgra-arteaovivo
lucioagra@ufrb.edu.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 16/02/2023
Reapresentado em: 04/04/2023
Aprovado em: 14/04/2023

"ERAS TU, SENHOR?": AS FACES DO CONTRAMESSIANISMO EM CORPOS, ALEGORIAS E ÍCONES, NO CARNAVAL DA MANGUEIRA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.193245

EVANDRO DE SOUSA BONFIM
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-0459-928X
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20940-040 – museu@mn.ufrj.br

JOÃO GUSTAVO MARTINS MELO DE SOUZA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-5596-3256
Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20950-000 – ppgartes.uerj@gmail.com

RESUMO
Este artigo lança reflexões partindo das imagens produzidas no desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, que no carnaval de 2020, apresentou o enredo "A Verdade vos Fará Livre", atualização da biografia de Cristo, como se ele tivesse nascido no morro da Mangueira, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. A partir de imagens dos corpos, carros alegóricos e ícones apresentadas no desfile, são trazidas à discussão as obras contramessiânicas produzidas no campo das artes visuais, desdobradas em uma disputa de narrativas, tendo como centro a figura de Cristo. Neste trabalho, busca-se traçar um panorama de como as imagens sobre Cristo se constituem como alvos de controvérsias públicas. À guisa de Apoteose, o artigo traz a alegoria alusiva ao Calvário, com um jovem Cristo Negro cravejado de balas. Aborda como essa imagem provoca reflexões ao apresentar um corpo periférico, diferente da visão hegemônica do Cristo embranquecido.

PALAVRAS-CHAVE
Discurso não-verbal; Antropologia e Imagem; Controvérsias Públicas; Contramessianismo; Carnaval.

ABSTRACT
This article launches reflections starting from the images produced in the parade of the samba school Estação Primeira de Mangueira, which in the 2020

carnival, presented the plot “The Truth Will Make You Free”, an update of the biography of Christ, as if he had been born on Mangueira hill, North Zone of the city of Rio de Janeiro. From images of bodies, floats and icons presented in the parade, counter-messianic works produced in the field of visual arts are brought to the discussion, unfolded in dispute of narratives. We seek to trace an overview of how images about Christ constitute themselves as targets of public controversies. In the guise of Apotheosis, the article brings the allegory alluding to Calvary, with a young Black Christ studded with bullets. It addresses how this image provokes reflections by presenting a peripheral body, different from the hegemonic vision of the whitened Christ.

KEYWORDS
Non-verbal Speech; Anthropology and Image; Public Controversies; Counter-messianism; Carnival.

INTRODUÇÃO

E se Jesus Cristo renascesse no morro da Mangueira, em pleno Século XXI? E se tivesse “rosto negro, sangue índio, corpo de mulher[1]”? A atualização da imagem de Jesus Cristo está no centro de disputas e tensionamentos contemporâneos que se desdobram em manifestações múltiplas, dentre elas o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. Concebido por Leandro Vieira, carnavalesco que tem dialogado com obras e discursos presentes na arte contemporânea em seus desfiles, o “Jesus da gente”, como canta o samba mangueirense, irrompeu a Avenida Marquês de Sapucaí, palco dos desfiles das escolas de samba cariocas, no Carnaval de 2020, como imagem e discurso que, ao longo da argumentação, serão apresentadas como contramessiânicos.

Ao propor “o poder das imagens e das representações de modelos, já que é uma inclinação humana atrair-se por pessoas que se pareçam consigo” (Abre-alas 2020, 118)[2], Leandro Vieira questiona a cristalização da imagem do Jesus histórico, consolidada, especialmente, na Idade Média, à imagem e semelhança de um homem de pele clara e olhos verdes. O questionamento acerca do biótipo de Cristo e das figurações canônicas do messias

1. Trecho do samba de enredo da Estação Primeira de Mangueira, em 2020, intitulado “A Verdade Vos Fará Livre”, de autoria de Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo. De acordo com Augras (1994), em *O Brasil do Samba Enredo*, a “reinterpretação da história oficial pelos sambistas” acontece desde os tempos da obrigatoriedade da temática nacional, com destaque para a celebração de figuras históricas consideradas “transgressoras”, como as figuras negras exaltadas pelos enredos da *Acadêmicos do Salgueiro*, a partir da década de 1960. Contudo, o caráter contestatório ganha novo ímpeto, a partir do final da década de 2010, com destaque para o enredo da Mangueira de 2019, “História para Ninar Gente Grande”, de caráter iconoclástico em relação aos “vultos” da história oficial, como os bandeirantes celebrados nos espaços públicos como em monumentos, cujas trajetórias são marcadas pela participação na violência colonial. O enredo da Mangueira discutido no artigo se insere, pois, no movimento discursivo descrito acima, ampliando o escopo para figuras da cosmologia ocidental, como Jesus.
2. Afirmação próxima ao princípio de “tornar-se o que se é” da *Bildung* romântica, processo que descreve a construção de si a partir da reflexividade diante de imagens ideais, sendo a imagem modelo justamente a de Jesus, conforme o livro de teologia medieval “A Imitação de Cristo”, de Thomas Kempis, principal fonte do pensamento alemão sobre a questão. A substituição, e mesmo intercambialidade, entre a imagem de Cristo e imagens do “eu verdadeiro”, para o observador remetem, assim, a temática clássica dentro do campo das discussões filosóficas e artísticas.

serve como pano de fundo para discussões envolvendo a utilização dos ensinamentos dele, como instrumento de poder e de dominação, por parte de instituições religiosas do Brasil do "Deus Acima de Todos[3]", de 2020.

O título do enredo da Mangueira, inclusive, propõe uma paráfrase do *slogan* de ética política, adotado pelo atual presidente (e agora retomado por Marcelo Crivella, em sua campanha pela reeleição à prefeitura do Rio, em 2020): "Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará", do Evangelho de João. Ao propor a paráfrase, e não novo mote, o carnaval da Mangueira busca interromper a captura de determinados dizeres, mostrando que o discurso cristão também pode ser feito por outros enunciadores. O refraseamento de "A verdade vos libertará" para "A verdade vos fará livre" possui dois efeitos de sentido. Em primeiro lugar, marca a diferença da posição discursiva ao propor não a repetição, mas a apropriação do sintagma bíblico. Em segundo lugar, a ênfase da frase passa do sujeito para o objeto, devido à transferência do sentido "liberdade" ir do verbo para o modificador, abrindo espaço para a polissemia do termo "livre" para os interpretantes. Mas quem enuncia de forma verbal e não-verbal a verdade no desfile da Mangueira? A imagem de divulgação do enredo realiza a figuração do locutor:

3. "Brasil Acima de Tudo, Deus Acima de Todos" é *slogan* de caráter triunfalista cristão e conservador, adotado pelo então candidato Jair Messias Bolsonaro, durante a campanha presidencial de 2018.

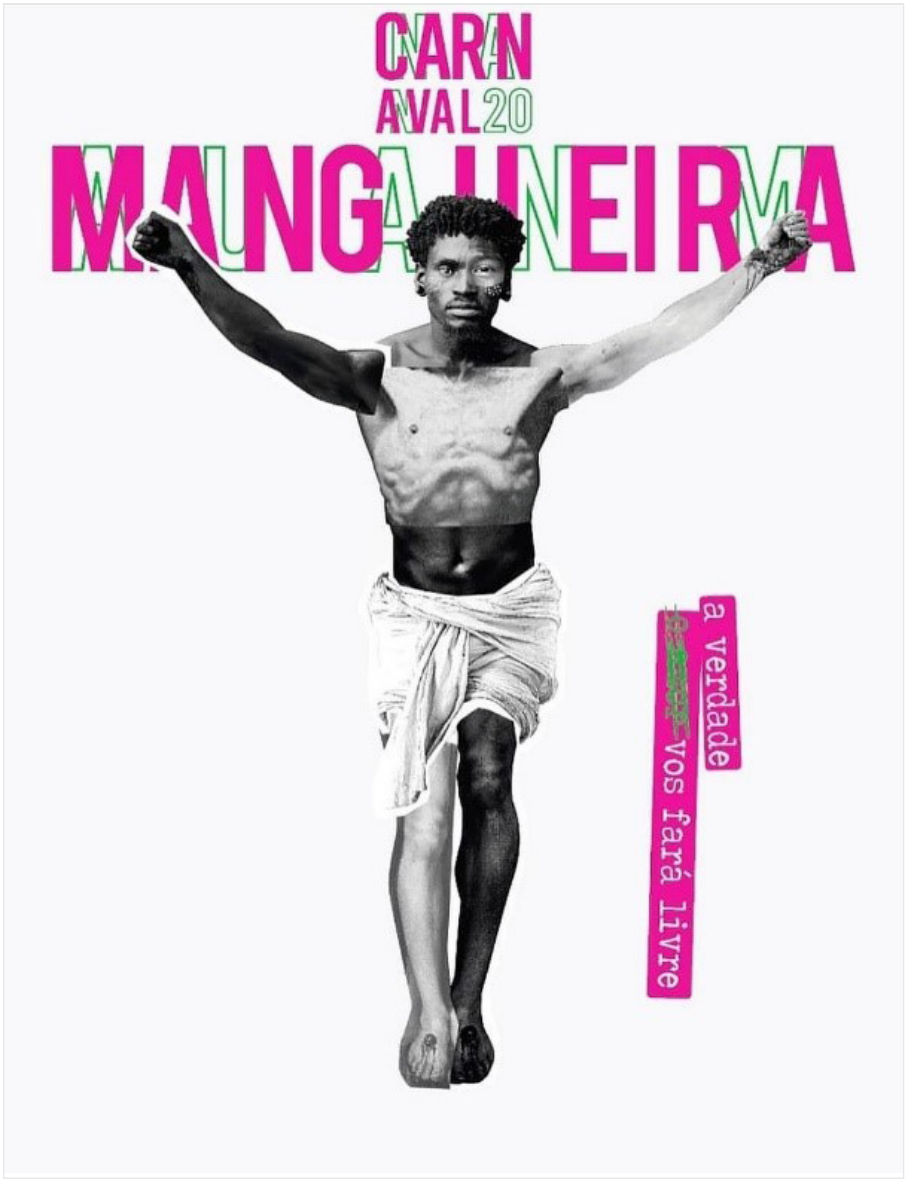


FIGURA 1
Cartaz do enredo da Mangueira, de 2020, no qual surge em primeiro plano uma imagem formada de vários fragmentos de tipos humanos, em consonância com o discurso da aparição de um Cristo contemporâneo entres os sujeitos em vulnerabilidade social (Fonte: Divulgação)

A imagem se forma mediante colagem, técnica da Arte Pop, por excelência, que compõe o corpo masculino em gesto de braços abertos com partes de origem indígena e negra. Trata-se, portanto, de um corpo afro-ameríndio, resultante não da mestiçagem, mas pela saliência visual simultânea de duas corporalidades, a semelhança das imagens quiméricas (Severi 2013). O corpo afro-ameríndio traz como índices da paixão e corpo de Cristo os estigmas, a roupa de baixo da época romana, e a cruz, formada pelos componentes verbais da imagem, com o eixo horizontal correspondendo ao nome da escola e o eixo vertical composto pela palavra carnaval e pelo título do enredo. O carnavalesco Leandro Vieira justifica assim as hipóstases de Cristo que o carnaval mangueirense vai apresentar:

> Ao vislumbrar uma face para Jesus Cristo, a Estação Primeira de Mangueira olha para a sua gente com a intenção de evidenciar que a experiência de vida de Cristo está muito mais associada com as angústias dos oprimidos do que com a imagem embranquecida, eurocêntrica, machista e patriarcal que foi pintada em um retrato secular[4].

Em 1995, a Campanha da Fraternidade no Brasil teve como tema "Eras Tu, Senhor", cuja mensagem chamava atenção para "o dever do cristão de acolher o irmão 'excluído' que se identifica com a pessoa de Jesus Cristo[5]". A inspiração vem da passagem bíblica em que Jesus afirma que aquele que serve aos "irmãos mais pequeninos" está fazendo algo pessoalmente por ele (Mateus 24, 31-46). Assim, o texto aponta que Cristo poderia ser qualquer um, entre tantos no mundo contemporâneo, lançando o desafio da capacidade de o reconhecer sob a forma de outros corpos. E são essas muitas faces de Cristo que surgem em diversas manifestações artísticas. Afinal, Cristo pode ser um "moleque pelintra no buraco quente", filho de "pai carpinteiro desempregado" e mãe "Maria das Dores Brasil[6]", que entra em disputa contra uma figura de Jesus que se tornou, segundo o enredo da Mangueira, em:

> (...) uma espécie de fiadora de uma lógica conservadora que reafirma os mais antigos valores de um país fundado à luz da exploração indígena, do racismo difundido com a prática da escravidão negra, do machismo baseado no patriarcado e na desigualdade social desmedida que segue "sacrificando" e "crucificando". (AVVFL)

No documento supracitado, o histórico do enredo da Estação Primeira de Mangueira, há trechos escritos pelo teólogo Leonardo Boff, em defesa do enredo da escola quando, em janeiro de 2020, havia ocorrido uma série de acusações de profanação do nome de Cristo, disparadas em grupos de *WhatsApp*. Segundo Boff:

> Jesus são de fato muitos, isto é, todos os que tiveram e estão tendo o mesmo destino de Jesus: os oprimidos pelos latifundiários, os explorados pelos patrões, as mulheres violentadas, as crianças estupradas, os LGBT discriminados. Todos estes atualizam a paixão de Jesus. Tem mais. Jesus como homem

4. Trecho extraído do Histórico do enredo "A Verdade Vos Fará Livre", disponível em: https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-domingo.pdf. Doravante citado como AVVFL.
5. Trecho da mensagem do Papa João Paulo II para a campanha da Fraternidade 1995 no Brasil. Disponível em: http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/messages/pont_messages/1995/documents/hf_jp-ii_mes_19950301_fraternita-brasile.html.
6. Trecho do samba de enredo da Estação Primeira de Mangueira em 2020, intitulado "A Verdade Vos Fará Livre", de autoria de Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo.

> representa toda a humanidade, masculina e feminina. A Igreja ensina que Jesus assumiu tudo o que é humano. Se não tivesse assumido todo o humano, não teria sido o salvador e libertador de todos. (AVVFL)

Assim, o artigo vai mostrar o funcionamento discursivo dos elementos visuais do carnaval da Mangueira, dentro da proposta de apresentar figurações alternativas do Cristo, acompanhado de argumentos estéticos, filosóficos e religiosos, mobilizados na defesa do enredo. A busca por ressonâncias discursivas (Souza 2018) evidencia a filiação do desfile ao movimento de contemporanização, tanto do Cristianismo como das Artes Plásticas, iniciado a partir da década de 1960, manifestos pela vernacularização das linguagens litúrgicas promovidas pelo Vaticano II e a apropriação do repertório artístico clássico para os referenciais da cultura de massa pela Pop Arte, incluindo os motivos sacros. No segundo momento, as ressonâncias discursivas encontram correspondência com as demandas da sociedade civil contra a interferência de configurações político-religiosas, nas disposições do Estado acerca de corpos específicos como de mulheres, LGBTQ+, negros e indígenas, movimento que está sendo chamado de "contramessianismo". Os contramessianismos se expressam sobretudo sob a forma de performance, na qual o corpo se converte em significante flutuante e ícone não-canônico da instanciação de Cristo, produzindo o gesto pictórico que será denominado de *transfiguração*, efeito de sentido próprio do *iconoclash* causado pela tensão entre sacralização e profanação, segundo a leitura das audiências engajadas por tais imagens.

AS *KENOSIS* HODIERNAS: DO JESUS POP AO JESUS DA GENTE

As bases para a construção de narrativas cristológicas alternativas ocorrem por meio da inserção do personagem central do enredo em contextos contemporâneos, tal como ocorre no musical *Jesus Christ Superstar*, ópera rock escrita em 1970, por Andrew Lloyd Webber, com libreto e letras de Tim Rice. O espetáculo, que contava as lutas políticas e pessoais de Cristo, estreou na Broadway, em 1971, e chegou às telas de Hollywood em 1973. As obras – peça teatral e filme – foram costuradas por músicas e dramatizações de situações cotidianas, que formavam uma narrativa a partir de personagens e cenas vividas por Cristo, e adaptadas para o cenário urbano do início da década de 1970.

O início da década de 1970 assistia à implementação do *aggionarmento*, resultante do Concílio Vaticano II (1962-1965), que tinha como objetivo atualizar as relações da Igreja Católica com o mundo. Mediante as resoluções conciliares, o latim vai ser substituído pelos vernáculos como língua litúrgica e documental; instrumentos populares como o violão passam a

ser admitidos na missa, celebrada agora com o sacerdote de frente para a assembleia, dentre outras inovações que visavam, sobretudo, atrair os jovens para o cristianismo católico. No aspecto missionário, a Encíclica *Evangelii Nutiandi*, lançada por Paulo VI, em 1975, reforça a necessidade de adaptação da prática evangelizadora para a vida moderna, salientando a proeminência das imagens e dos meios de comunicação na cultura contemporânea. Surge na mesma época, no Brasil, o fenômeno dos padres cantores, como Jonas Abib e Zezinho.

As artes plásticas passam por movimento similar, de atenção às manifestações da contemporaneidade, sob a forma dos meios de comunicação de massa e da circulação de bens na sociedade de consumo. Entre o olhar de crítica e fascínio, a Pop Arte procurou trazer o repertório da arte clássica para o ambiente do *star system* e da reprodutibilidade sem aura, tanto pela sobreposição de referências de tempos e espaços distintos, como pela utilização de técnicas associadas à produção mecânica de imagens, como a serigrafia e os pontos reticulados da impressão gráfica. Sobretudo, Andy Warhol, criado em família católica com raízes europeias bizantinas, costumava combinar o *kitsch* e o mundano em obras sublimes, utilizando como inspiração obras clássicas A Última Ceia, de Leonardo Da Vinci, e a Madonna, de Rafael.



FIGURAS 2 e 3
A Última Ceia, de Leonardo da Vinci, e Madonna, de Rafael, segundo Andy Warhol: técnicas contemporâneas para obras clássicas atualizam o discurso sobre personagens bíblicos (Fonte: warhol.org/exhibition/andy-warhol-revelation)

Já nos anos 2000, o fotógrafo estadunidense David LaChapelle, que estreou em Nova Iorque na revista *Interview*, editada por Warhol, lançou uma coleção de fotografias, intitulada *Jesus Is My Homeboy* (Jesus é meu amigo/parceiro). A série foi inspirada por uma coleção de camisas, lançada em

2003, que trazia a frase ao lado de uma imagem estampada de um Cristo desenhado sobre um fundo neutro.



FIGURA 4
Jesus is My Homeboy (Jesus é meu "parceiro"/"amigo") – camiseta comercializada em 2003, usada por celebridades e popularizada nos Estados Unidos (Fonte: Reprodução)

LaChapelle se perguntava como seria "se Deus tivesse escolhido encarnar na América do Século XXI, em vez de na Palestina do Primeiro Século7". Na obra, os "parceiros" de Jesus são os apóstolos, além da figura recorrente de Maria Madalena. Os sujeitos das imagens são retratados vestindo moletons, *piercings* e usando tatuagens. São jovens multiétnicos, estereotipados pela sociedade. "Eles são aqueles com quem, se você passasse por eles na rua, provavelmente tentaria evitar o contato visual por medo deles. E ainda, nessas fotos, Jesus vê além dos estereótipos e acolhe cada um em sua companhia[8]".

7. Tradução livre do trecho "It made him wonder who Jesus' original homeboys (the twelve apostles) were—or rather, who they would have been had God chosen to incarnate himself in twenty-first-century America instead of in first-century Palestine", do artigo Jesus Is My Homeboy: A Photograph Series, disponível em: https://thejesusquestion.org/2011/06/29/jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/.
8. Idem.

O JESUS DA GENTE

A memória discursiva dos movimentos religiosos e artísticos de contemporanização do Cristo encontram correspondência com a comissão de frente da Mangueira, no desfile de 2020, intitulada "Seu Nome É Jesus da Gente". Coreografada pelo casal Rodrigo Negri e Priscilla Mota, observamos similaridades conceituais e visuais entre a obra de LaChapelle e o grupo de abertura do desfile da escola de samba verde e rosa. Segundo a defesa do quesito "Comissão de Frente", texto explicativo enviado aos julgadores, "a identificação geral dos personagens se dá através da releitura de figurinos de época, acrescidos de signos de contemporaneidade"[9]. Verificamos aqui a opção de manter figurinos e caracterizações identificáveis com os personagens retratados (Jesus Cristo e os Apóstolos), com adaptações contemporâneas, com roupas costuradas em jeans, além da utilização de dispositivos eletrônicos e hábitos dos nossos tempos, como tirar *selfies* com um aparelho celular. "A Mangueira tem muito da rua também. Aliás, a minha produção artística conversa muito com a rua, com as coisas da rua" (Vieira 2020, 23). Apresenta-se, assim, como um Cristo *pop* da quebrada, seguido pelos seus *homeboys* (parceiros), distante da imagem de um Jesus contrito, pesaroso e desumanizado.

As coreografias apresentadas também adotam um discurso voltado para a construção de um Cristo mais aproximado de uma figura atualizada e humana.

> Através da dança e do gesto, seu comportamento é descolado, próximo da cultura musical e das atitudes das comunidades pobres brasileiras. Adepto de práticas contemporâneas, ele e seu "bonde" estão num "rolê" que vislumbra de forma conceitual e coreográfica as tensões e as possíveis situações de vulnerabilidade que aquele que abraçou "pecadores" e repudiou a opressão que sofreria caso sua vida pública fosse transposta para 2.000 anos à frente. (LAA)

Em ação na Avenida, a comissão de frente reúne elementos nos quais identificamos semelhanças visuais e discursivas com a série fotográfica de David LaChapelle, *Jesus Is My Homeboy*, que transporta para situações cotidianas cenas descritas na Bíblia e representadas em obras de arte clássicas. Em ambas as cenas, os apóstolos se vestem com elementos das culturas urbanas das grandes metrópoles, com destaque para a indumentária ligada ao complexo cultural do *hip hop*. Tanto LaChapelle como a coreografia da comissão de frente verde e rosa destacam a configuração clássica da Última Ceia. A imagem escolhida para ilustrar o artigo destaca

9. Trecho extraído do Livro Abre-alas, disponível em: https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-domingo.pdf, doravante LAA.

outro tipo de compartilhamento, diferente do recebimento das espécies, a comunhão possibilitada pelo estilo fotográfico do *selfie*, o que demonstra a deriva histórica que separa as obras de LaChapelle e Vieira, em termos de atualização das formas estéticas contemporâneas. Contudo, mesmo que os elementos visuais não sejam exatamente correspondentes, o funcionamento discursivo, mediante o gesto de deslocamento das figurações de cenas religiosas clássicas para os contextos contemporâneos, característico da Arte Pop (Bonfim 2021, Mccarthy, 2002) se ressalta na composição das obras aqui comparadas[10].



FIGURA 5
Reprodução da obra clássica "A Última Ceia", de Leonardo da Vinci, reinterpretada por David LaChapelle. Apóstolos usam roupas informais contemporâneas, além de acessórios, como bonés, e tatuagens (Fonte: Reprodução)

10. O clipe da música "Judas", de Lady Gaga, concebido e dirigido pela própria artista e a coreógrafa Laurieann Gibson, realiza o mesmo gesto discursivo de deslocar e combinar referências da arte clássica, que aborda cenas religiosas para o contexto contemporâneo. No caso do vídeo, Jesus e discípulos aparecem como gang de motoqueiros, outra referência de cultura urbana contemporânea como os referidos "homeboys", de LaChapelle e Vieira.

FIGURA 6
Durante o desfile, o ator e bailarino que interpretou Jesus, Arthur Morsch, tirou *selfies* com o elenco da comissão de frente
(Foto: Arthur Morsch)



Além da comissão de frente, outras imagens de um Cristo de muitas faces foram apresentadas ao longo do desfile da Estação Primeira de Mangueira. Dividido em cinco atos, o enredo trouxe, na penúltima alegoria, a representação do Calvário. Desta vez, a atualização da crucificação de Cristo foi representada por meio de uma clara menção à figura de Jesus que se revela "(...) em um número diverso de corpos que remetem a grupos sociais minoritários com a intenção de difundir o ideal pacífico, inclusivo e desprovido de intolerância daquele cujos ensinamentos são as bases do cristianismo" (LAA). Das imagens mais fotografadas do desfile, a alegoria trouxe elementos de forma a provocar o público a uma reflexão.

OS CONTRAMESSIANISMOS

O carnaval da Mangueira se insere nas atuais controvérsias acerca das relações entre o religioso e o político, no âmbito do poder público brasileiro, que vêm assumindo a forma do que estamos chamando no artigo de "contramessianismos"[11]. Os contramessianismos em tela possuem

11. Além das questões relativas ao contramessianismo, a avenida Marquês de Sapucaí viu também enredos sobre manifestações clássicas do messianismo. Destacamos o enredo do G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti para o carnaval de 2020, intitulado "O Santo e o Rei: Encantarias de Sebastião", de autoria do carnavalesco João Vitor Araújo, que abordava a aura messiânica em torno de Dom Sebastião, o "Rei Desejado", que nasceu em Portugal em 1554, e desapareceu na Batalha de Alcácer Quibir, no Marrocos, em 1578. Diversas lendas acerca do desaparecimento e possível ressurgimento de Dom Sebastião foram habitar o imaginário popular em Portugal e no Brasil, inspirando a criação de movimentos messiânicos populares, como a campanha de Canudos, liderada por Antônio Conselheiro. O evento crítico para a conformação da sociedade brasileira, após a proclamação da república, foi retratada pelo desfile "Os Sertões", da escola de samba Em Cima da Hora, de 1976, referência no quesito samba-enredo.

as seguintes características: 1) promovem visões contra-hegemogênicas das concepções cristológicas, principalmente em termos imagéticos, retomando as revisões acerca da figuração do Cristo nas artes contemporâneas; 2) valem-se de elementos da "gramática da religião pública" (Bonfim 2019) e, portanto, embora não possuam a densidade cosmológica do cristianismo intradenominacional, manejam com repertórios verbais (narrativas bíblicas, citações dos evangelhos, fórmulas teológicas) e não-verbais (iconografias, performances de corpos) de ampla repercussão no espaço urbano brasileiro, de forma similar à cultura bíblica profunda do campesinato sertanejo, descrito por Velho (1995), ambos fornecendo linguagem para as disputas políticas; 3) são demandas de bases sociais que podem ser consideradas secularizantes (e não secularizadas), pois ensejam a menor interferência da religião organizada na condução das questões públicas sem, contudo, abandonar referências sacras na elaboração de discursos críticos; e 4) são movimentos de inspiração messiânica que se constroem de forma contrária, não à soterologia cristã, mas a determinadas formações messiânicas com as quais disputam não apenas a questão da figuração canônica de Jesus, mas também a atribuição de novos sentidos em que se coloca em jogo a identificação política de Cristo: com os oprimidos/excluídos ou com opressores, para usar categorias correntes do pensamento político cristão brasileiro.

Os desfiles das escolas de samba podem ser considerados pioneiros na proposição de contramessianismos *avant la lettre*, da definição anterior, por ter elaborado a figuração não-canônica de Jesus mais representativa do imaginário artístico brasileiro, o Cristo Mendigo da Beija-Flor de Nilópolis, para o carnaval de 1989. Em um desfile "marcado pela dualidade luxo/lixo através da inversão de posições", o carnavalesco Joãosinho Trinta procurava mostrar que, por trás da exuberância e da ostentação, poderia "(...) estar implícito o suor de tantos que trabalham para sustentá-las, num eterno conflito entre essência e aparência, entre o que se mostra e o que se oculta" (Sousa 1999, 41).

O Cristo mendigo pertence à memória discursiva do carnaval carioca, proporcionando retomadas da imagem para propósitos críticos como o carnaval de 2018, que criticava o primeiro ano de gestão do bispo licenciado da Igreja Universal, o prefeito Marcelo Crivella (Bonfim 2019). Contudo, os contramessianismos aos quais o desfile da Mangueira se filia como movimento político, segundo a proposta analítica do artigo, possuem como ato inaugural a corporificação de Cristo em pessoas *trans*, em atos públicos, demandando respeito aos direitos da população LGBTQI+ e maior laicidade do Estado brasileiro. Ações ocorridas em virtude da pressão da bancada evangélica e outros elementos conservadores do Congresso Nacional sobre as políticas dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), nos mandatos presidenciais de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma

Roussef, relativas à educação sexual (combatida sob o termo ideologia de gênero), às questões relativas à reprodução assistida, ao aborto e à união civil homoafetiva.

Tem-se, assim, como marco recente dos movimentos contramessiânicos, sob a forma de controvérsias na esfera pública brasileira, a performance da atriz transexual Viviane Beleboni, na Parada do Orgulho LGBT, realizada em junho de 2015, na cidade de São Paulo, que se apresenta como Jesus no momento da crucificação.



FIGURA 7
A figura contramessiânica encarnada pela atriz Viviane Beleboni, durante a Parada do Orgulho LGBT de 2015, em São Paulo (Fonte: Divulgação)

Para se entender melhor a comoção pública em torno da cena da crucificação figurada pelo movimento LGBT, é interessante notar que a imagem cristã não está limitada a representações bidimensionais ou tridimensionais, em materiais inertes como papel, madeira, gesso e pedra. Além dos mais diversos elementos corporais (fluídos, órgãos, aparas), humanos vivos são imagens santas, sendo o modelo maior o próprio Cristo, cujos atributos que o conformavam como pessoa se tornaram visíveis através da *kenosis*[12]. Assim, as representações dramatúrgicas do Cristo parecem, de certa forma, sempre atualizar a própria imagetificação do Cristo como princípio ou pessoa divina, o que nos leva a considerar que encenações

12. Como mostra Bençason (1997), a noção de pessoa romana dizia respeito a um determinado conjunto de traços que poderiam se manifestar nos mais diferentes tipos de materialidade, podendo-se atribuir a presença da pessoa imperial, por exemplo, tanto na forma corpórea como na forma de retratos. É baseada justamente em tal noção de pessoa – em conjunto com a interpretação de que "ao se fazer carne" o verbo também se torna signo imagético – que o Cristianismo Bizantino vai tornar o ícone uma terceira espécie eucarística, ao lado do pão e do vinho (Bonfim 2012).

também são produtoras de imagens santas animadas. A categoria nativa utilizada pelos promotores da imagem viva da crucificação é *performance*, noção central para a justificação do manuseio da imagem sagrada, tentando se conjurar, assim, a possibilidade de profanação secular.

Não cabe, no presente trabalho, recuperar o *iconoclash* ocorrido após a performance, envolvendo inclusive agressão física à atriz, em que a violência contra corpos LGBTQI+ assume vívidas intenções iconoclastas (para a repercussão da performance no âmbito Congresso Nacional, ver Luna 2017). Contudo, como mostra Latour, as situações de *iconoclash* se caracterizam pela ambiguidade do gesto de destruição das imagens, que igualmente concorre para a promoção e mesmo proliferação dos ícones, dando lugar à iconofilia. No caso, as reações à performance de Beloboni acabam por consolidar o motivo pictórico "Jesus Travesti", que tem funcionado tanto como expressão de inclusividade teológica (como na peça "O Evangelho Segundo Jesus, a Rainha do Céu", censurada em 2018, durante a gestão de Marcelo Crivella à frente da Prefeitura do Rio de Janeiro), acusação (aos candidatos de esquerda durante a campanha presidencial de 2018, sobretudo à representante do PC do B, Manuela Dávila), sátira (como na esquete "Fake News", do canal humorístico Porta dos Fundos) e palavra de ordem (entoada pelo cantor Johnny Hooker, durante show).

A figuração do Cristo em corpos *trans* se faz possível devido à polissemia do corpo de Cristo ao se tomar o crucifixo como ícone flutuante, relação de significação elaborada a partir da noção de Lévi-Strauss de "significante flutuante" (2003). Segundo o etnólogo, na célebre "Introdução à obra de Marcel Mauss", a mente humana se engaja constantemente na tarefa de conferir sentido diante da falta de sentido inerente ao mundo. Contudo, as unidades as quais os sentidos se aderem, ou significante nos termos de Saussure, são escassas diante do empreendimento simbólico de significação. Assim, determinadas palavras são consideradas como "significantes flutuantes" por servirem eminentemente como portadoras de sentidos variáveis, contextuais, transitórios, no lugar da estabilidade da relação estrutural significante-significado. São as chamadas palavras-mana, remetendo ao termo polinésio *mana*, que se refere ao princípio pervasivo presente no mundo, que escapa a definição única, como axé nas religiões afro-brasileiras.

No entanto, o próprio Lévi-Strauss aponta para a possibilidade do corpo se tornar ponto de convergência de sentidos multidudinários, como no caso do xamã que se torna sintoma de todas as ansiedades do grupo, condensando o excesso de significação dos processos simbólicos coletivos, mediante a corporalidade xamanística. Contudo, os corpos estão no âmbito do não-verbal, aproximando-se mais da forma sígnica do ícone do que dos símbolos, segundo a terminologia de Peirce, sendo que dentre os últimos

se encontra o signo linguístico saussuriano. O processo de significação própria dos ícones, a iconicidade, diz respeito a relações de semelhança ou correspondência entre o referente e a forma sígnica. Assim, as imagens, de maneira geral, são ícones, mas as línguas registram ícones sonoros, nas quais a palavra que denomina seres ou atividades correspondem ao som que os referentes produzem ou mesmo são, de acordo com as variadas percepções culturais. Tal vinculação necessária entre referente e signo contorna o princípio saussuriano da arbitrariedade, e pode ocorrer em vários níveis. Existe, por exemplo, iconicidade cosmológica em que o signo deve comportar características relativas à concepções cosmológicas mantidas pelo coletivo, provenientes, muitas vezes, do pensamento mitológico (Bonfim 2018).

Conforme aludido anteriormente, o princípio da *kenosis* demonstra que o verbo, ao se fazer carne, também se faz imagem, pois, se antes estava invisível, agora recebe visibilidade mediante o corpo. A imagem de referência do corpo de Cristo não é a divindade, da qual ele se despoja, conforme as explicações paulinas, mas a humanidade. Não há completa estabilidade da manifestação corporal de Cristo, como mostram as passagens da transfiguração e dos múltiplos corpos em que ele se apresenta após a ressurreição, sendo confundido como jardineiro, por Maria Madalena ou, mesmo não sendo reconhecido pelos seguidores mais íntimos, fazendo com que São Tomé lhe peça a prova de se apresentar com o corpo portador dos estigmas. Assim, nas aparições entre a ressurreição e a ascensão, embora possuísse forma corpórea, Cristo somente se fazia reconhecido pela maneira de discursar e tratar os discípulos, ou seja, os atributos da pessoa de Jesus. Dentre tais atributos está a identificação com doentes, pobres, famintos, sedentos, conforme o princípio do "Eras tu, Senhor?", relação de semelhança ou iconicidade que se realiza pela condição ontológica similar, tornando possível que as imagens de tais necessitados sirvam como figuração da imagem do messias. Tem-se, assim a iconicidade cosmológica que possibilita a imagem de Cristo funcionar como ícone flutuante, em constante processo de transfiguração.

Se o Jesus inculturado na "quebrada" remete a referências construídas na arte *pop*, as demais hipóstases de Cristo, trazidas pela Mangueira, se vinculam de forma mais direta às formas estéticas das demandas políticas dos movimentos sociais, que se utilizam da gramática da religião pública para denunciar e contestar violações de direitos. Na "economia da encarnação" dos contramessianismos, o desfile da escola verde e rosa traz a rainha de bateria Evelyn Bastos, hipóstase de certa forma, pouco recorrente, tanto pela interseccionalidade (mulher e negra) como pela luta feminista ao associar a mulher ao chamado sagrado feminino do mundo pagão pré-cristão, ou mesmo, colocá-la em substituição ao Deus

Pai, como no recente álbum de outra homenageada do carnaval de 2020[13], Elza Soares.



FIGURA 8
Capa do álbum "Deus É Mulher", lançado em 2018 (Fonte: Reprodução)

Na performance de Jesus, elaborada por Evelyn Bastos, a artista optou por excluir passos de samba da apresentação, trazendo movimentos mais contidos, que estiveram presentes no decorrer do desfile, na atitude de outros personagens bíblicos personificados por baluartes do samba, como a cantora Alcione, interpretando Maria, e Nelson Sargento, como José. Ambos desfilaram no carro abre-alas da escola, à frente da escultura menino Jesus que, embora negro, estava barrocamente trajado.

A preocupação de Evelyn procura contornar a acusação de falta de respeito dirigida às performances contramessiânicas por críticos, principalmente dos dirigentes das denominações evangélicas, da alta hierarquia católica e de parlamentares conservadores. No caso da Jesus *Trans*, da Parada do Orgulho Gay de 2015, conforme comentado anteriormente, Luna (2017) comenta que 26 discursos foram proferidos no Parlamento Brasileiro contra o ato, qualificando como desrespeitoso, profano e passível de ser enquadrado como vilipêndio a símbolos religiosos. É interessante notar, contudo, que os discursos não apontam o que configuraria o sacrilégio, levando a conclusão de que a profanação está na própria forma da figuração em si, o corpo divergente do modelo canônico.

13. Com o enredo 'Elza Deusa Soares", a Mocidade Independente de Padre Miguel homenageou os 90 anos da cantora carioca, que nasceu no bairro que dá nome à agremiação, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Criado pelo carnavalesco Jack Vasconcelos, o desfile levou a escola de Padre Miguel ao terceiro lugar.

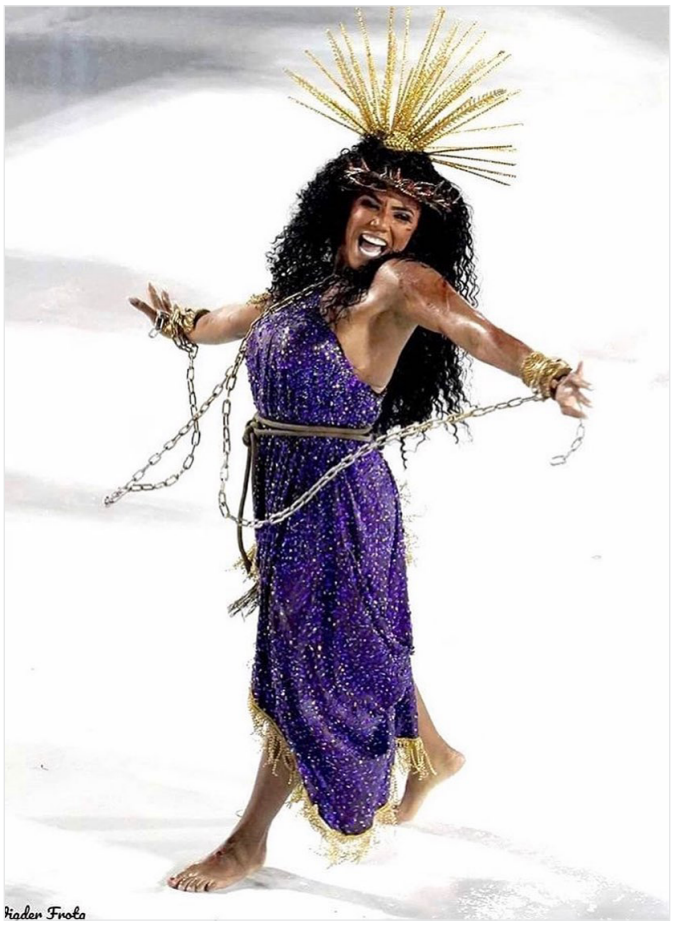


FIGURA 9
A personificação de Cristo pela rainha de bateria Evleyn Bastos, que optou por não executar a dança do samba durante o desfile (Foto: Wigder Frota)

A contraparte do contramessianismo aparece com mais ênfase no desfile com a figura do Império Romano, responsável último pela execução de Cristo e a posterior perseguição aos discípulos, os primeiros cristãos. A bateria, vestida de "Brutalidade Romana", destaca a opressão pela força física e o poderio econômico de Roma sobre os povos vassalos. Os martírios promovidos pelas ondas persecutórias imperiais correspondem no desfile ao problema da intolerância religiosa, instanciada imageticamente como a cruz, que "(...) passa a simbolizar o martírio de grupos minoritários, ou em situação de vulnerabilidade social que, dentro da proposta artística do enredo, passam a se apresentar como faces possíveis para a figura de Jesus" (LAA). Assim, tanto o corpo de Cristo como o próprio instrumento de tortura, a cruz, são ícones flutuantes, capazes de portar a relação de significação de algoz e vítima do relato da paixão.

A escolha da ala das baianas para prefigurar a intolerância religiosa não é fortuita dentro do atual histórico de conflitos religiosos no Brasil. "É nesse contexto que merece destaque a ala das baianas e seu figurino de evidente inspiração nos signos que remetem ao universo das religiões

de matriz africana. Não é novidade que a crescente onda de intolerância religiosa vem causando vítimas, espalhando medo e opressão" (LAA). A argumentação do figurino das baianas sugere a inversão dos papéis, cabendo aos cristãos, outrora perseguidos, o lugar de verdugo, assumido devido a malversações na interpretação dos ensinamentos bíblicos. "É de suma importância afirmar que muitas dessas práticas intolerantes são estimuladas, sobretudo, em função da distorção de valores cristãos que foram domesticados para atender a interesses associados a práticas de dominação de povos e territórios", afirma o carnavalesco (LAA).

Tal percepção sobre quem ocupa a posição hodierna de mártires, a despeito das tentativas de afirmação da existência de cristofobia por lideranças cristãs apoiadoras do governo federal, que inclusive toma o pertencimento religioso como critério para a ocupação de cargos públicos, como na recente confirmação do evangélico André Mendonça ao Supremo Tribunal Federal[14], encontra ressonância discursiva em outras imagens críticas das relações entre o religioso e o político, na esfera pública. A seguinte charge de Vitor Teixeira, lançada em 2015, o ano de inflexão que se está tomando como referência no artigo, faz referência a iniciativa denominada "gladiadores do altar", promovida pela Igreja Universal do Reino de Deus.



FIGURA 10
A charge busca mostrar a face da intolerância religiosa, por meio de um desenho em que traz um membro do grupo Gladiadores do Altar cravando uma espada sobre o corpo de uma fiel de religião de matriz afro-brasileira (Fonte: Reprodução)

14. Confirmação realizada pelo parlamento em dezembro de 2021. Mendonça havia sido Advogado Geral da União, nomeado pelo presidente Jair Bolsonaro. A expectativa de um nome evangélico existe desde a vacância anterior no STF, e vinha sendo cobrada por apoiadores do mandatário, como o pastor da Assembleia de Deus Silas Malafaia. A confirmação de Mendonça foi comemorada pela primeira-dama, Michele Bolsonaro, com oração em línguas ou glossolalia, mostrando a particular articulação entre o religioso e o político apresentada pelo atual governo, sobretudo com a incorporação de formas rituais próprias dos cristianismos pneumáticos ao cotidiano político (ver Bonfim 2020, para a importância do ritual carismático de imposição de mãos na construção do carisma presidencial).



FIGURA 11
Com o título "A Intolerância é uma Cruz", a fantasia da ala de baianas da Mangueira representa , segundo as palavras do carnavalesco Leandro Vieira, "ao apresentar as baianas da Estação Primeira - que ostentam os signos e as insígnias características dos cultos e dos costumes de matrizes afro - como uma extensão poética possível do corpo daquele que funda os valores cristãos; pretende-se conscientizar que a imagem que serve de modelo de virtude e dignidade para os que se apresentam como 'cidadãos de bem' guarda mais similaridade com o perfil dos que são subjugados à condição de oprimido do que com aqueles que praticam a opressão" (LAA) (Foto: Wigder Frota)

A charge (Figura 10) retoma ao aludido imaginário acerca da Igreja Cristã Primitiva, quando os cristãos eram perseguidos pelo poder secular sob a égide de César. Contudo, elementos da indumentária romana, o elmo e a espada, se mesclam com a vestimenta contemporânea atualizando a figura do gladiador, com o símbolo cristão do Divino Espírito Santo (dentro do coração vermelho, como utilizado pela Igreja Universal) sendo portado pelo executor de pessoas praticantes de outras religiões, equivalentes aos mártires cristãos que, em última instância, seguiam o modelo sacrificial do próprio Cristo. De forma interessante, o argumento da Igreja Universal de que o projeto Gladiadores do Altar se tratava de *performance* - mesma reivindicação do movimento LGBT para a crucificação da transexual e componente importante da religiosidade da igreja, conforme Campos (1997) - foi ignorado pelas matérias que tratavam sobre o assunto e pela opinião de políticos como o então deputado federal do PSOL, pelo Rio de Janeiro, Jean Wyllys, que viam na iniciativa o início da formação de milícias terroristas religiosas como as existentes no Oriente Médio. Wyllys teve que renunciar ao mandato após a ascensão de Bolsonaro à Presidência da República devido a ameaças de morte sofridas, levando-o ao autoexílio.

A despeito das alegações realizadas pela denominação neopentecostal (Igreja Universal 2015) de que a metáfora militar é comum em instituições com fins pacíficos, como o Exército da Salvação e o Movimento Escotista,

o efeito de sentido obtido diz respeito à literalidade, com a charge não retratando apenas opressão simbólica dos evangélicos sobre os adeptos das religiões afro-brasileiras, através da teologia da batalha espiritual, mas sim como que profetizando visualmente as mortes vindouras de sacerdotisas idosas, nas mãos do Império Cristão. Atualmente, Edir Macedo, líder da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), é um dos principais apoiadores do governo de Jair Messias Bolsonaro, tendo sido elemento decisivo no pleito de 2018, ao declarar apoio às vésperas do primeiro turno (Nascimento 2019). No samba-enredo da Mangueira, o presidente aparece como "o messias de arma na mão", que suscita a emergência das figuras e das figurações contramessiânicas, que colocam a narrativa sobre quem seria o libertador do povo brasileiro novamente em disputa.

É importante destacar que os contramessianismos surgem com a consolidação do que Pierucci (2004) chama de "ponto de inflexão": o decréscimo das tradições religiosas, de referência do país, em favor da ampliação das chamadas denominações evangélicas. Tanto o Catolicismo, que se mantém como grande força organizadora da sociedade brasileira, mesmo após o fim do Padroado, quanto a Umbanda, religião brasileira por excelência celebrada pelos componentes sincréticos que a conformam, têm mostrado diminuição no número de adeptos, desde o censo do ano 2000, analisado pelo autor. A liderança católica, por exemplo, vem sendo substituída pela coalização com forças evangélicas, como demonstra o apoio do Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Orani Tempesta, à candidatura do ex-bispo da Igreja Universal, Marcelo Crivella, e dos fundadores da comunidade Canção Nova, dentre outras lideranças carismáticas católicas, à Jair Bolsonaro, secundando inclusive provisões espirituais como a imposição de mão para a unção realizada por líderes evangélicos para consagrar a investidura do militar reformado ao cargo de presidente (Bonfim 2020). Os agentes religiosos envolvidos nos *iconoclashes* protagonizados pelo carnaval carioca, que deixa de ter como antagonista principal a cúria romana, conforme o caso emblemático da Beija-Flor, em 1989, para angariar a oposição de setores amplos da sociedade, como na controvérsia da entrega da chave a Momo, que desencadeia a série de medidas contrárias e propaganda adversa aos desfiles da escola de samba pela municipalidade do Rio de Janeiro (Bonfim 2019).

APOTEOSE

Precedido pela ala denominada "Bandido Morto", o carro alegórico[15] "O Calvário" amplia um discurso não-verbal ao trazer componentes

15. Tratamos aqui o conceito de alegoria, segundo CAVALCANTI (2012, p. 166): "Alegoria é um termo nativo que designa os imensos objetos que integram o desenrolar das performances

representando os diversos corpos “crucificados”, físico ou simbolicamente. Componentes nas cruzes adornadas de espelho encarnaram “As Múltiplas Faces para as Dores de Cristo”, nas quais apresentavam caracterizações como pinturas ou peças de indumentária, com o intuito de dar destaque para a representação de indígenas, negros, mulheres e LGBTQIs+.



FIGURA 12
Com as cruzes em espelho, componentes desfilaram representando as muitas faces das dores de Cristo. As cruzes traziam a inscrição “Só Ame” (Foto: Wigder Frota)

Em primeiro plano da alegoria, uma escultura trouxe a imagem de um jovem negro, de cabelo platinado, crucificado e alvejado por tiros. No lugar da inscrição INRI (*Iēsus Nazarēnus, Rēx Iūdaeōrum*, que significa Jesus Nazareno Rei dos Judeus), veio a palavra “NEGRO”. Como vestimenta, o Cristo mangueirense usava apenas um pedaço de pano em verde e rosa, cores da agremiação. No discurso verbal para descrever a alegoria aos jurados, o carnavalesco explica que:

> Na cruz em destaque, ele é a face e o corpo de um jovem negro. A ideia é levantar uma reflexão sobre a mortalidade negra expressa nos índices de violência letal resultados de uma sociedade fundada no racismo e em políticas de segurança discriminatórias. De cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras. Os negros - especialmente os homens jovens negros, tal qual a face do Cristo que apresentamos aqui - são o perfil mais frequente do homicídio no Brasil,

rituais contemporâneas do Bumbá de Parintins e do Carnaval das escolas de samba cariocas. Elas interpelam o espectador levando ao paroxismo o lugar da visão nesses espetáculos: são construídas para a fruição ritual. Existem para serem consumidas e destruídas nesse ato”.

sendo muito mais vulneráveis à violência do que os jovens não negros. (LAA)

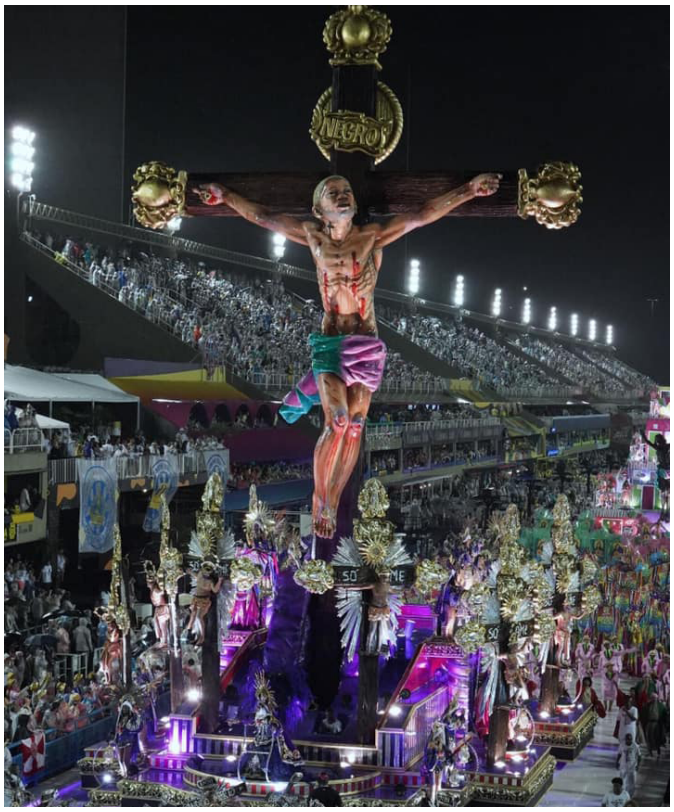


FIGURA 13
A imagem do Cristo negro crucificado e a proporção em relação ao espaço cênico da Avenida: a grandiosidade da escultura coloca em primeiro plano a figura em destaque, ressaltando a expressão do jovem com o rosto virado aos céus (Foto: Wigder Frota)

O desfile da Mangueira mostra como a gramática da religião pública, atualmente eivada da sintaxe do cristianismo evangélico, mas antes composta de inúmeros elementos do catolicismo popular, continua servindo de referência para discursos não-verbais contestatórios, mesmo dentro de regimes enunciativos, aparentemente profanos, como o carnavalesco; pois, da 'cruz se pode fazer o esplendor' como canta o samba.

"A alegoria é o ´altar´ simbólico que eleva o componente em sua passagem pela Avenida, guiando sua apresentação em cortejo, numa procissão em que os "fiéis" — representados pelas componentes que formam as alas ou integram a alegoria com suas fantasias — se prostram aos pés de uma "divindade" conduzida às alturas (Sousa 2018, p. 73). No caso, a apoteose das múltiplas transfigurações de Cristo acontece mediante a própria *kenosis* das mesmas, pois o evangelho visual verde e rosa se mostra feliz ao sair da visão sinóptica, ao celebrar os corpos não-hegemônicos de Jesus.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa realizada por Evandro Bonfim contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, mediante Bolsa de Pós-Doutorado (2015/26464-9). Agradecemos também ao fotógrafo Wigder Frota, pela cessão de imagens do desfile da Estação Primeira de Mangueira, no Carnaval de 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abre-alas. 2020. *A verdade vos fará livre*. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-domingo.pdf

Augras, Monique. 1998. *O Brasil do* samba-*enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

Bençason, Alain. 1997. *A imagem proibida:* uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bonfim, Evandro. 2012. *Canção Nova:* circulação de dons, mensagens e pessoas espirituais em uma comunidade carismática. Tese de doutorado em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro.

Bonfim, Evandro. 2018. Como o narrador e a língua estruturam o mito: as interferências no conto Bakairi "A Onça e o Tamanduá". *Revista del Museo de Antropología*, vol. 11, suplemento especial 1: 17-24.

Bonfim, Evandro. 2019. Só Momo expulsa o Crivella das pessoas: críticas não-verbais e carnavalescas à Prefeitura do Rio de Janeiro. *Policromias*, vol. 4: 11-27.

Bonfim, Evandro. 2020. O Espírito Santo e o "Rei do Fim do Mundo": transmissão de carisma e iconografia escatológica no governo Bolsonaro*". Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, vol. 22: 01-18.

Bonfim, Evandro. 2021. Arte pop e bizantina na iconografia carismática. *Debates do NER*, ano 21, n. 39: 263-292.

Campos, Leonildo. 1997. *Teatro, templo e mercado:* organização e marketing de um empreendimento pentecostal. Petrópolis: Vozes.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 2012. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. *Revista Ilha*, vol. 13, n. 1: 163-183.

Jesus is my homeboy: a photograph series. https://thejesusquestion.org/2011/06/29/jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/ (acessado em 22/11/21).

Levi-Strauss, Claude. 2003. Introdução à obra de Marcel Mauss. In *Sociologia e Antropologia*, ed. Marcel Mauss. São Paulo: Cosac & Naify.

Luna, Naara. 2017. The criminalization of "gender ideology": an analysis of the sexual diversity debate in the Brazilian Chamber of Deputies, 2015*. Cadernos Pagu*, 50.

Mccarthy, David. 2002. *Arte pop*. São Paulo: Cosac Naify.

Nascimento, Gilberto. 2019. *O reino:* a história de Edir Macedo e uma *r*adiografia da Igreja Universal. São Paulo: Cia das Letras.

Pierucci, Antonio. 2004. Bye, bye Brasil: o declínio das religiões tradicionais no censo 2000. *Estudos Avançados,* vol. 18, n. 52.

Severi, Carlos. 2013. O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos do olhar. In *Quimeras em diálogo:* grafismo e figuração nas artes indígenas, ed. Els Lagrou e Carlo Severi. Rio de Janeiro: 7Letras.

Sousa, João Gustavo Martins Melo de. 1999. *Na vida, um mendigo. Na folia, um rei*. Monografia em Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

Sousa, João Gustavo Martins Melo de. 2018. *Vestidos para brilhar:* uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Editora Rico.

Souza, Tânia Clemente de. 2018. *Mídia e ressonâncias discursivas de um mito Bakairi (Karib).* Comunicação no XXXIII Enanpoll, Cuiabá.

Velho, Otávio. 1995. O cativeiro da besta-fera. In *Besta-fera. Recriação do mundo*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará.

Vieira, Leandro. 2020. Entrevista com Leandro Vieira. Participação de Alexandre Sá, Cláudia Saldanha, Inês de Araújo, Felipe Ferreira e Luiz Guilherme Vergara. *Revista Conccinitas*. vol. 21, n. 37

Evandro de Sousa Bonfim é Mestre e Doutor em Antropologia Social pelo PPGAS-Museu Nacional/ Ufrj. Possui Graduação em Comunicação Social/Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará. Pesquisador do Setor de Linguística do Museu Nacional, afiliado ao Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS). E-mail: evandrobonfim@hotmail.com.

João Gustavo Martins Melo de Souza é Mestre e Doutor em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes /Uerj). Graduação em Comunicação Social/Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: gugamelo22@gmail.com.

Contribuição de autoria. Evandro de Sousa Bonfim e João Gustavo Martins Melo de Souza: concepção, coleta e análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 08/12/2021
Reapresentado: 22/03/2022
Aprovado: 10/08/2022

BATUCANDO-CANTANDO-DANÇANDO: SABERES CORPORIFICADOS, CELEBRAÇÃO E CONTESTAÇÃO POLÍTICA NO MARACATU EM SÃO PAULO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.201694

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-6791-1832

KELWIN MARQUES GARCIA DOS SANTOS[1]
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05580-000 – ppgas@usp.br

RESUMO
Partindo da discussão sobre a relação entre os recentes grupos e as tradicionais nações de maracatu, este artigo intenta compreender o papel do corpo como fulcro para pensar a criação e transmissão de conhecimentos e memórias. Discute-se também como o maracatu pode se apresentar enquanto complexo político para os coletivos que o geram, e disputado como instrumento político – enquanto ritmo ou signo de brasilidade – por agentes exógenos a essas comunidades. A partir de uma experiência de campo com o maracatu em uma manifestação política artivista em defesa da democracia, em São Paulo, 2018, propõe-se compreender tal participação enquanto performance geradora de novas localidades.

PALAVRAS-CHAVE
Maracatu; Corpo; Performance; Artivismo; Localidade.

ABSTRACT
Starting from the discussion about the relationship between the recent groups and the traditional maracatu nations, this article attempts to understand the role of the body as a fulcrum for thinking about the creation and transmission of knowledge and memories. It also discusses how the maracatu can present itself as a

1. Este artigo é parte dos resultados da pesquisa *A constituição do corpo e da localidade no maracatu de baque virado* (2019/14611-8), financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

political complex for the collectives that generate it and be disputed as a political instrument – as rhythm or sign of Brazilianness – by agents outside these communities. From a field experience with the maracatu in an artivist political demonstration in defense of democracy, in São Paulo, 2018, this article proposes to understand such participation as a performance that generates new localities.

KEYWORDS
Maracatu; Body; Performance; Artivism; Locality.



FIGURA 1: Participantes do Batuque pela Democracia, na avenida Paulista em agosto de 2018. Kelwin Marques

INTRODUÇÃO

O Maracatu pode ser entendido enquanto uma manifestação cultural longeva, herdeira de tradições híbridas que misturam modos de associativismo e práticas católicas do baixo medievo ibérico (Monteiro 2011, Reginaldo 2018) com elaborações sociorreligiosas afro-ameríndias (Guillen 2005, Lima 2014, Souza 2019). Esse universo complexo tem como bastião as nações de maracatu, grupos que constituem e atualizam uma tradição de coroação de realezas negras que se iniciaram ainda no século XV no interior de irmandades (Parés 2013, Reginaldo 2018, Tinhorão 2012), embora tenha recebido contornos específicos a partir do século XIX (Abreu 2018, Tsezanas 2010). Os Maracatus-Nação foram uma das muitas tradições herdeiras dessas coroações.

Essas comunidades maracatuzeiras se encontram em Pernambuco. Pelo menos desde a segunda metade do século XIX, um dos pontos principais da vida cultural dessas comunidades é o carnaval (Silva 1999), quando apresentam suas loas – suas músicas em louvor de seus ancestrais, Orixás ou outras entidades, seus espíritos guardiões, seus mestres e ainda sua corte real.

Minha pesquisa, no entanto, não partiu das nações, mas sim da realidade dos grupos na cidade de São Paulo. A partir da bibliografia e do trabalho de campo, busquei compreender as relações estabelecidas entre essas diferentes coletividades que criam e acessam o universo do maracatu: as nações e os grupos.[2]

Do acossamento violento à fomentação cultural – não em trajetória linear –, as comunidades pernambucanas que coroavam suas realezas transitaram entre os universos religiosos do catolicismo negro do Brasil Colonial, participando também do universo religioso afro-ameríndio da Jurema, dos Candomblés e Xangôs pernambucanos. Alcançaram com o tempo certo status de cultura popular, conquistando uma centralidade no carnaval recifense, mas não abandonando todas as influências anteriores.

Uma virada importante se dá nos anos 1980/1990, sobretudo com influência do Movimento Manguebeat, quando a positivação da imagem dos maracatus para as classes médias enquanto cultura popular levou à constituição de grupos interessados, num primeiro momento, no maracatu enquanto ritmo (Lima 2014).

Partindo da discussão sobre essa relação, o que intento é a compreensão do papel do corpo como fulcro para pensar a criação e transmissão de conhecimentos, qual seja, entender os saberes corporificados que são compartilhados e que criam um universo de sentido, até certo ponto, comum a esses coletivos.

O trabalho de campo foi realizado, sobretudo, com o Maracatu Ouro do Congo, criado na região sul de São Paulo, em 2010, e filiado às Nações de Maracatu Porto Rico e Encanto do Pina. Acompanhei as festas e eventos presenciais do maracatu, mas, com as condições impostas pela pandemia de covid-19, passei a acompanhar o grupo remotamente: realizando algumas conversas com os participantes do maracatu em salas virtuais de videochamada; acompanhando lives e campanhas na internet, e mesmo em conversas por redes sociais e chats. Uma parte breve do trabalho de campo, porém significativa para as discussões que pretendo apresentar neste artigo, não são as festas, mas as performances do maracatu transpostas para uma manifestação política. São desse dia algumas fotografias fundamentais para minha pesquisa, dentre as quais escolhi minha epígrafe. A fotografia foi, além de um facilitador na entrada no campo, parte importante do meu caderno de campo; um instrumento metodológico poderoso para fazer emergir discussões em conversas on-line com

2. O termo grupo vem sendo empregado como uma corruptela de "grupo percussivo", termo que primeiro deu conta dos novos coletivos que se interessavam apenas pelo maracatu como ritmo. Neste artigo, no entanto, o termo grupo é usado para denotar todos os coletivos que participam do universo do maracatu e que não constituem nações.

os interlocutores; e um resultado da pesquisa que tem me auxiliado na elaboração de algumas compreensões que apresentarei.

Assim, partindo de minha epígrafe – considerando a imagem uma grafia importante deste trabalho –, na primeira parte descrevo brevemente minha inserção no campo. Na segunda parte apresento os impasses entre nações e grupos (Ignacio de Carvalho 2007, Lima 2014) e discuto mais detidamente como o maracatu pode se apresentar como complexo político para as comunidades que o geram, e como pode ser disputado como instrumento político – enquanto ritmo ou signo de brasilidade – por agentes exógenos às comunidades. Na terceira parte retomo a primeira experiência de campo, tentando compreendê-la enquanto performance (Schechner 2003) geradora de novas localidades (Appadurai 1996). Isto, considerando o batucar-cantar-dançar (Ligiéro 2011a) como núcleo prioritário da performance afro-brasileira, sendo este corpo que batuca-canta-dança um lugar de conhecimento (Tavares 2013); um corpo que grafa, recria, resguarda e transmite conhecimentos e memórias (Martins 2003) fundamentais, seja em comunidades de práticas religiosas, culturais, seja em performances artivistas (Di Giovanni 2015), em explícitas contestações, manifestações políticas.

"TAVA DURUMINDO CANGOMA ME CHAMOU"[3]

Embora estivesse perseguindo o maracatu há alguns anos, e já escrevendo um projeto de pesquisa com esse tema, minha entrada em campo foi, sobretudo, acidental. Fui acordado dia 10 de agosto de 2018 pelo som dos tambores distantes, voltei a cochilar e acordei novamente com eles mais fortes. Olhei pela janela e, pelas frestas entre os prédios, vi um trechinho de cortejo e algumas bandeiras. Peguei a câmera correndo e desci. Chegando na Avenida Paulista, uma manifestação política – as pessoas do maracatu a chamaram de *Batuque pela Democracia*.

Alcancei o cortejo: uma baiana rica, uma porta-bandeira e dezenas de tocadores. Comecei a fotografar. Em um dado momento, a faixa do atabaque de um dos batuqueiros estourou e ele foi para a calçada, aproveitei para perguntar sobre o grupo e sobre o ato, e ele me disse que eram componentes de vários grupos distintos e que tinham ido pro centro financeiro da cidade para mostrar uma cultura negra lutando pela democracia, pelos seus direitos.

3. Autoria desconhecida (Tradicional). Intérprete: Clementina de Jesus. Cangoma me chamou. Rio de Janeiro-RJ: Odeon: 1966. LP/CD (1'46").

Segui o cortejo fotografando, e o grupo parou bem em frente ao prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), onde permaneceu por um pouco mais de uma hora. Fotografei e filmei alguns trechos. A manifestação estava grande e havia alguns fotógrafos, além de algumas dezenas de celulares mirados para o grupo. Não me dispersei para outras partes da manifestação.

Era absorvente, linda de ouvir e olhar a agência tão distinta dos corpos e o resultado que eles produziam. Eu, que vinha construindo um projeto de pesquisa sobre a constituição dos corpos nos grupos de maracatu, tive a sensação de estar certo sobre meu recorte quando a baiana que carregava um grande agbê, dando voltas, levantou-o como a uma cabaça de água e, girando, colocou-o na boca como se sorvesse alguma coisa que vinha dali de dentro, como se bebesse do instrumento e nutrisse o corpo vigoroso.

Quando a manifestação se dispersou, mesmo sem bateria na câmera, os segui. Fizeram uma roda para agradecer a Oxalá – era sexta-feira –, agradecer aos grupos que se juntaram e trocar alguns avisos. A roda se formou e fui chamado para ela também. Um dos batuqueiros começou a agradecer a todos e dizer da importância daquele momento. Afirmou a importância dos tambores naquele lugar, um lugar de obediência à lógica do trabalho, da importância de tocar maracatu naquele espaço, de como os tambores nos lembram de como devemos agir.

O que os tambores dizem desses e a esses corpos? Guardei essa pergunta e o contentamento de ter escolhido o corpo e a fotografia. Após esse primeiro contato, fui convidado para o Xaxará Congo em Festa, uma festa pública do Maracatu Ouro do Congo, o qual, para a minha alegria, acompanho mais de perto desde então.

ENTRE NAÇÕES E GRUPOS: O MARACATU ENQUANTO POLÍTICA E OS USOS POLÍTICOS DO MARACATU ENQUANTO RITMO

A partir da convivência com o Ouro do Congo, pude perceber sua relação estreita com as nações às quais se filiam, o diálogo constante, reverberando assuntos importantes às nações, participando de um intenso fluxo de mestres, batuqueiros, oficinas entre Recife e São Paulo, e mesmo ligações religiosas entre componentes do Ouro do Congo e as Nações – tradicionalmente inseridas no campo semântico das religiões de matrizes e *motrizes* (Ligiéro 2011b) afro-ameríndias. Na revisão bibliográfica, no entanto, sempre que encontrava discussões sobre os novos grupos de maracatu – sobretudo em Recife –, era apresentado a um cenário bastante mais espinhoso. Partindo de uma discussão feita por intelectuais pernambucanos sobre os imbróglios entre as *nações* e os *grupos* (Ignacio

de Carvalho 2007, Lima 2014), tentei compreender quais as questões centrais nas disputas que se apresentavam na década de 2000, e como isso aparece no meu campo iniciado em 2018. Parte considerável dessa relação, a princípio espinhosa, diz respeito à apropriação e desarticulação dos conhecimentos das comunidades maracatuzeiras, e à inserção desigual em um mercado cultural que então se apresentava.

Ignacio de Carvalho aponta uma face dessa apropriação, a reificação como sinédoque, a "morte do batuqueiro e emergência da música como objeto" (2007, 51), a "cultura popular" expropriada de quem a faz. Assim, basta o maracatu enquanto cultura emergir nos espaços representacionais, nos editais, sem, no entanto, emergir com ele a comunidade que o gerou. Isso diz respeito também às modificações necessárias à higienização pela qual esse fragmento-música deve passar para ocupar esses espaços.

A partir desta apropriação, enxergo dois caminhos: o da tradição fragmentada e tornada estática, o maracatu-ritmo enquanto uma célula a ser repetida; ou o da transformação incongruente, em formato de desarticulação dos nexos, como no caso de "maracatus cristãos", e de outros usos do maracatu – seja como mercadoria ou como uma cultura popular vestigial, folclórica e em domínio público.

Tanto no trabalho de França Lima quanto no de Ignacio de Carvalho, os argumentos centrais passam por problemas raciais, ou racializados. Existe aqui uma referência muito forte aos grupos percussivos de Recife, chamados por alguns batuqueiros de "maracatu dos ricos" (Ignacio de Carvalho 2007, 33). Esse extravasamento para todo o país de parte de uma realidade cultural específica de *comunidades de prática* (Wenger 1998) específicas, sem dúvidas mudou as lógicas dessas comunidades. Para além da realidade recifense, foram muitas as situações em que partes desse universo de sentido foram apropriadas, reificadas, vendidas, conjugadas com elementos exógenos, tudo isso a despeito das próprias nações.

A nova realidade com a qual o maracatu se depara a partir da formação dos grupos modifica muitas lógicas preestabelecidas, inclusive os modos de interação comunitárias nas nações, apontados por França Lima. Esses distintos coletivos, para além de lidar com as próprias lógicas locais, precisam lidar com as implicações dessa localidade com um maracatu etnicizado e racializado – tanto a partir da história das coroações de realezas bantu que se liga aos cultos nagô quanto a partir do embranquecimento dessa tradição; de um maracatu regionalizado – que estabelece vínculos entre Pernambuco e o restante do país, a partir das lógicas de intercâmbio, mas também de turismo no carnaval; e de um maracatu nacionalizado – tido como cultura popular brasileira, portanto genérica e, como dito, desassociada de seus produtores.

O uso dessa presumida cultura nacional – com maiores ou menores complexificações – pode ser disputado inclusive por campos políticos, como no caso de manifestações políticas e propagandas eleitorais. Um exemplo desse uso se deu no início da campanha presidencial de Jair Bolsonaro, de 2018, com propagandas com apelos a uma certa brasilidade, associando os marcadores regionais a um convite ao patriotismo. Em uma dessas propagandas, um curto vídeo do candidato – então do partido Patriota – é mesclado com a imagem de uma bandeira nacional tremulando, enquanto se apresenta a principal e temerária frase de campanha: "Brasil acima de tudo, Deus acima de todos". Após esse trecho, uma montagem apresenta rapidamente várias paisagens e monumentos do Brasil, terminando com a bandeira, e a *hashtag* "Sou Patriota", tudo isso tendo como trilha sonora a "Evolução do Maracatu Estrela Brilhante de Recife"[4], uma faixa instrumental na qual se apresentam vários toques e solos de cada instrumento do maracatu.

Esse uso do maracatu enquanto ritmo me parece bastante semelhante ao uso de outras produções culturais – um dia também situadas em comunidades de prática mais específicas –, como a marcha rancho e o samba – muito vistos nos jingles de eleições desde Getúlio Vargas –, e mesmo o forró – utilizado, por exemplo, nas propagandas eleitorais do presidente Lula e da ex-presidenta Dilma Rousseff.

Não se pode ignorar, no entanto, que as redes formadas pelo maracatu são distintas entre si, mas bastante situadas em um terreno político antirracista, de defesa da cultura, das periferias e da defesa de direitos – temos, por exemplo, a partir do bairro do Pina em Recife, a formação de uma rede nacional de grupos femininos de maracatu, o Baque Mulher (Santos 2017), que, entre outras ações, vulgarizam os direitos das mulheres em suas loas.

Se o uso político "patriótico" do maracatu se justifica, implicitamente, como um apelo à "cultura popular", é também com esse termo que o coletivo se defende. A Nação Estrela Brilhante de Recife, em suas redes sociais, se manifestou contra o uso da faixa e pediu ajuda para que os seguidores denunciassem a postagem feita pelo partido político. Na publicação,[5] a nação afirmou que, por sua ancestralidade, não aceita que "um político homofóbico e completamente tóxico a nossa sociedade utilize qualquer tipo de mídia e propriedade intelectual vinda da resistência do maracatu

4. Evolução de Bateria – Maracatu Estrela Brilhante do Recife. Intérpretes: Nação do Maracatu Estrela Brilhante de Recife. Recife. Disponível em: https://soundcloud.com/encontros-de-maracatu-br/evolu-o-de-bateria?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.
5. Nota da Nação Estrela Brilhante de Recife exigindo que sua faixa seja retirada da propaganda eleitoral de Jair Bolsonaro. Recife-PE, 27 set. 2017. Facebook: @nacao.estrelabrilhante.recife. Disponível em: facebook.com/nacao.estrelabrilhante.recife/posts/1861981820493833.

e da cultura popular brasileira". No fim da nota publicada, em um recado endereçado ao candidato, a nação situa sua compreensão sobre o apelo patriótico somado ao uso da cultura popular. Afirmam:

> Você não nos representa, não representa nossa comunidade muito menos nossa cultura. Seu patriotismo é falso, uma vez que nem valorizar a cultura a qual você se apropriou ilegalmente você valoriza. Por nós você não passará, nós não nos calaremos!!! Essa é nossa resistência!!!

Para complexificar esses usos, temos um segundo caso do uso do ritmo maracatu, interessante por não estar diretamente relacionado a nenhuma nação ou instituição específica. Em março de 2020, com o Brasil passando pela pandemia de covid-19, o então presidente Bolsonaro vinha fazendo pronunciamentos defendendo o fim do isolamento social e menosprezando os perigos da pandemia. Como tentativa de manifestação contra os pronunciamentos, em várias capitais foram registrados *panelaços*. Em Recife, no entanto, alguns manifestantes começaram a bater as panelas, e mesmo instrumentos, em ritmo de maracatu, e o panelaço se tornou um "maracatu das janelas", como apontavam publicações em redes sociais. O evento não foi central, e parece não ter se repetido em outras manifestações nas janelas, mas se a antropologia da performance pode ser um convite à atenção aos ruídos (Dawsey 2005), esse uso do maracatu como protesto pode apontá-lo como um símbolo de resistência – palavra muito usada em diversos contextos pelas próprias comunidades de prática.

Outra consideração importante é que a presença do maracatu em manifestações políticas – seja como ritmo, seja como complexo cultural – é bastante recorrente. Para além das redes sociais e das janelas, os grupos de maracatu estiveram presentes em muitas manifestações políticas importantes nos últimos anos. Em São Paulo, grupos de maracatu estiveram presentes nas manifestações contra o Golpe Parlamentar de 2016, no movimento Fora Temer, e, no caso do meu campo, nas manifestações em defesa da democracia no chamado "Batuque pela democracia" em 2018.

Analisando alguns casos de protestos políticos realizados durante o movimento Fora Temer por grupos femininos no Rio de Janeiro, Kjetil Klette Bøhler (2017) propõe o termo *musical politics* para elaborar como o poder estético da música, os modos de interação de humanos e instrumentos na construção de uma performance musical engendram espaços públicos temporários de crítica política, de expressões políticas coletivas. Bøhler afirma que esse conceito busca preencher uma lacuna na compreensão dos compromissos e prazeres produzidos pela experiência musical, como esta pode produzir estímulos a formas específicas de participação política.

Um dos casos analisados em seu trabalho é justamente de um maracatu, o Baque Mulher Rio de Janeiro, em sua participação no minifestival *Cantar pela Democracia*, em agosto de 2016. Uma das observações em sua meticulosa descrição foi o formato de "chamada e resposta" com que o grupo tocava, e convidava o público a participar. O autor explicita os significados dos discursos feministas que o Baque Mulher carrega – inclusive em seu nome – e manifesta em um "ato de resistência ao governo Temer e sua política misógina" (Bøhler 2017, 130); e como essas chamadas e respostas da performance enfatizam a interação entre *política* e *estética* na experiência do maracatu.

É importante adicionar a esta compreensão alguns elementos que vão além do elemento rítmico do maracatu nas manifestações políticas. Para além dos símbolos que os grupos carregam em suas cores – no caso do Baque Mulher, o rosa de Oyá e o alaranjado de Obá, duas orixás guerreiras, de tradição nagô –, do próprio significado dos instrumentos, e das letras cantadas, é interessante pensar como essa forma dialógica, em chamadas e respostas, é recorrente em várias formas culturais afro-brasileiras, sobretudo as de origem centro-africanas como o samba – e seu exemplo mais evidente no partido alto –, o maracatu, o jongo, o calango etc. Outro aspecto interessante é como a forma do cortejo – e toda a expertise de tocar instrumentos consideravelmente pesados enquanto se caminha, canta e dança – presente no maracatu e nos desfiles de samba, por exemplo, coincide com a passeata política. A música, neste caso, é, além de uma tecnologia emocional que gera ritmo e estimula a participação política (Bøhler 2017), o resultado de uma performance que presentifica um campo discursivo, seus símbolos e seus modos de fazer corpo.

LOCALIDADE, CORPO E MEMÓRIA: MARACATU E PERFORMANCES ARTIVISTAS

A partir da compreensão de que nas nações de maracatu temos um certo tipo de vivência comunitária que é definidora do que é uma nação (Lima 2014), tentei a princípio entender o que permitia que os grupos se formassem, para além das possíveis lógicas de apropriação e inserção em um mercado cultural, o que não era o caso do que via em campo. O desenvolvimento teórico de Arjun Appadurai me foi caro para pensar o caso dos grupos de maracatu justamente por dar conta da não correspondência entre *localidade* e *vizinhança*. Appadurai (2007, 178) enxerga a localidade como "constituída por uma série de ligações entre o senso de proximidade social imediata, as tecnologias da interatividade e a relatividade dos contextos".

Podemos, então, considerar a música como essa tecnologia, se pensamos o maracatu enquanto ritmo; mas levando ao limite, a tecnologia é o próprio corpo criador da multivocalidade, corpo que age responsorialmente. A *tecnologia da interatividade* pode ser lida como o próprio *saber corporal* caracterizado por Júlio César de Tavares (2013), como o lócus de uma série de atitudes realizadas como estratégia para a construção de espaços seguros onde se elabora e preserva a identidade sociocultural.

Leda Maria Martins (2003) evidencia como conhecimentos e práticas podem ser inscritos, resguardados, transmitidos e transcriados no e pelo corpo, em performance. Mais que expressão ou representação, esse corpo em performance é principalmente

> local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grava no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (Martins 2003, 66)

A partir desses corpos, lugares de inscrição de mensagens não verbais, a memória coletiva pode se apresentar como memória motora (Tavares 2013, 62), e o corpo como cerne enunciante. Os enunciados, entre tantas outras coisas, estéticos, podem se conjugar com enunciados políticos na constituição de *performances artivistas*[6] nos termos de Júlia Di Giovani (2015). Para transitar entre as festas, bastante mais ditadas por um tempo religioso, e as manifestações políticas, penso aqui no trânsito das práticas corporais entre contextos mais ou menos cotidianos, considerando essa manifestação *enquanto performance* (Schechner 2003), e juntando-a à discussão de Fu-Kiau e Ligiéro sobre a noção do *batucar-cantar-dançar* (Fu-Kiau apud. Ligiéro 2011a) como centro das performances afro-diaspóricas. É esse *continuum* que encontramos tanto no cortejo do maracatu como na passeata do ato político. Não é só a disposição dos participantes que pode ser fundida, confundida, mas uma série de símbolos multivocais.

Ligiéro nos auxilia na compreensão de construções performáticas menos lineares no caso de coletivos afro-brasileiros ao propor o conceito de

6. "[...] o termo artivismo propõe um foco de análise dirigido às sobreposições e intersecções entre experiência política e experiência estética. O neologismo ainda sugere que a análise dessas formas de ação de difícil definição representa um desafio inclusive do ponto de vista lexical: arte, ativismo, estética e política, entre outros termos correlatos, são ao mesmo tempo insuficientes e demasiadamente vagos para dar conta do que queremos descrever" (Di Giovanni 2015, 15).

motrizes culturais no lugar de uma matriz, sempre e cada vez mais fracamente repetida. Ele aponta que

> Nas performances os sentidos são reconfigurados não só pela escolha dos elementos como por suas combinações em termos de repetições como linguagens corporais claramente estabelecidas e como comportamentos duplamente exercidos, como propõe Schechner. (Ligiéro 2011b, 133)

Essas memórias e conhecimentos são escolhidos, conjugados e dispostos aos sentidos do espectador. A fotografia, neste aspecto, pode ser uma poderosa ferramenta de alargamento da presença no campo. Se, ao produzir as imagens, temos a atenção dividida com os ruídos das preocupações técnicas da fotografia, das negociações tácitas ou não para construí-las, e tantos outros aspectos, podemos depois voltar sempre às imagens construídas – pelo fotógrafo e pelos fotografados – com novas perguntas, vendo o que está, ali, disposto para os nossos sentidos. Atentos às escolhas e combinações de elementos apontadas por Ligiéro (2011b), voltemos às imagens – também fotográficas – do *Batuque pela Democracia* de 2018.



FIGURA 2: Kelwin Marques



FIGURA 3: Kelwin Marques



FIGURA 4: Princesa da Zona Urbana, baiana rica de Aurélio Prates. Kelwin Marques



FIGURA 5: Kelwin Marques



FIGURA 6: Kelwin Marques



FIGURA 7: Kelwin Marques



FIGURA 8: Kelwin Marques



FIGURA 9: Kelwin Marques



FIGURA 10: Kelwin Marques

Junto aos vários outros coletivos e manifestantes, o grupo de maracatu – formado especificamente para a manifestação, e contando com membros de vários coletivos distintos – se apresentava com uma baiana rica – Princesa da Zona Urbana, baiana de Aurélio Prates – empunhando ora um megafone, ora um agbê, e os batuqueiros e batuqueiras. O grupo, que se apresentava de vermelho e branco, parecia não deixar margens para outra interpretação das cores utilizadas ao dispor na sua frente uma

porta-bandeira com uma bandeira – também vermelha e branca – da Central Única dos Trabalhadores (CUT). Ao chegar mais perto – a princípio do grupo, e posteriormente das fotografias –, no entanto, comecei a ver se repetir em acessórios e instrumentos o machado duplo, o Oxé de Xangô, orixá da justiça cujas cores são as mesmas da bandeira. Um oxé pode ser visto, por exemplo, no agbê da baiana na penúltima fotografia. As cores agenciadas se apresentam como *símbolo multivocal* (Turner 2005 apud. Cavalcanti 2013), ambíguo, dotado de complexidade associativa e passível de leitura em campos semânticos distintos.

Não são, no entanto, apenas os elementos específicos – como o símbolo de um Orixá, a marcação de alguma entidade na dança da baiana, e mesmo o maracatu como ritmo – que apontam a presença de uma tradição re-instituída na performance, mas

> o próprio relacionamento criado entre eles pelo performer por meios da sua forma de vivenciá-las em cena; a dinâmica interativa é que é a base da performance. É o conhecimento corporal que o performer tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição, que garante a sua verdadeira continuidade. (Ligiéro 2011a, 143)

A partir desta compreensão, temos que *batucar-cantar-dançar*, o fulcro da performance afrodiaspórica, mais que uma forma, é uma estratégia de cultivar e cultuar uma memória constituída, também, por motrizes afro-brasileiras. O *batuque-canto-dança* é uma tecnologia capaz de inscrever esta memória, de resguardá-la, exercê-la e transcriá-la no corpo.

Seguindo o caminho argumentativo de Expósito (2014 apud. Di Giovanni 2015) de que, em cada manifestação política, os corpos recordam, acessam e constroem uma memória sensível de outras lutas, me questiono como isso pode ser complexificado no caso de um maracatu – contemporaneamente lido enquanto cultura popular, mas que historicamente tem que lidar com o Estado brasileiro, em diferentes tempos, para não ser literalmente incendiado, ou expropriado para museus, ou perder seus jovens para violência de Estado nas periferias – participando de um ato político em defesa da democracia.

Esse musicar herdeiro de tantas tradições, e tão afeito às inovações, se dispunha, ali, a fazer uma dobra no seu caráter contestatório. O maracatu construído em seus habituais espaços são imagens poderosas das realidades contestadas na diáspora. O que seria, então, essa multivocalidade transposta para uma manifestação política, para um protesto?

As imagens deste campo parecem exprimir um lugar "entre", de cuidadosa escuta daquilo que é ancestral para se pôr a serviço de um futuro desejado, e instaurado, neste caso, a partir de práticas *artivistas* (Di Giovanni 2015). Essa instauração me parece informada por todos os lugares históricos ocupados pelos batuques, e pode ser cara à compreensão de quais espaços esses agentes constroem quando podem contestar o existente com o desejado.

Para além das palavras de ordem presentes em diversas manifestações políticas, o que se torna manifesto, neste caso, é o estabelecimento de lógicas interativas, responsivas, corporalmente enunciativas num espaço avesso a isso. Quais paisagens sonoras e visuais os corpos que vivem a avenida Paulista constroem e compartilham ordinariamente, cotidianamente?

Sendo essas paisagens ordinárias construídas, também, pelo colossal – pelos prédios altíssimos, pelos massivos ruídos dos transportes no céu, no chão e abaixo dele –, o extraordinário parece poder ser feito, portanto, apenas a partir do corpo. Calar helicópteros percutindo tambores, se sustentar com pernas num asfalto habituado a rodas, existir com ginga no domínio do que é reto.

A instauração de uma localidade, portanto, só pode existir a partir da vida do corpo como partícipe, implicado no diálogo, dizendo a partir de seus movimentos, de seus adornos, de suas memórias e saberes. A construção dessa localidade, nos termos de Appadurai (1996), não pode ocorrer sem desmantelar o imperativo individualizante, do corpo reduzido à força de trabalho, que engendra certo abandono à sociabilidade. Ela é construída a partir das tecnologias da interatividade, da construção desses corpos que se relacionam com a cidade, com suas indumentárias e com seus instrumentos.

A inversão das lógicas ordinárias é temporária, mas o tempo de sua existência recoloca as possibilidades de novas construções, de reagregação desses corpos, da possibilidade de vê-los e ouvi-los falar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, Martha. 2018. Canções escravas. In *Dicionário da escravidão e liberdade*, org. Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos, 130-136. São Paulo: Companhia das Letras.

Appadurai, Arjun. 1996. The production of locality. In *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Arjun Appadurai, 178-199. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bøhler, Kjetil Klette. 2017. Theorizing musical politics through case studies: feminist grooves against the Temer Government in today's Brazil. *International Journal of Gender, Science and Technology*, vol. 9, no. 2: 118-140.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 2013. Drama, ritual e performance em Victor Turner. *Sociologia & Antropologia*, vol. 3, no. 6: 411-440.

Dawsey, John C. 2005. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, no. 13: 163-176.

Di Giovanni, Julia Ruiz. 2015. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, no. 2: 13-27.

Guillen, Isabel Cristina Martins. 2005. Xangôs e maracatus: uma relação historicamente construída. *Ciências Humanas em Revista*, vol. 3, no. 2: 59-72.

Ignacio de Carvalho, Ernesto. 2007. *Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Ligiéro, Zeca. 2011a. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 21, no. 1: 133-146.

Ligiéro, Zeca. 2011b. O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós Ciências Sociais*, vol. 8, no. 16: 129-144.

Lima, Ivaldo Marciano de França. 2014. As nações de maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias. *Afro-Ásia*, no. 49: 71-104.

Martins, Leda. 2003. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, no. 206: 63-81.

Monteiro, Marianna Francisca Martins. 2011. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome.

Parés, Luis Nicolau. 2013. Entre duas costas: nações, etnias, portos e tráfico de escravos. In *A formação do candomblé: história e ritual Jeje na Bahia*, Luis Nicolau Parés, 23-62. Campinas: Editora Unicamp.

Reginaldo, Lucilene. 2018. Irmandades. In *Dicionário da escravidão e liberdade*, org. Lilia Moritiz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes, 268-276. São Paulo: Companhia das Letras.

Santos, Vanessa Soares dos. 2017. Maracatu Baque Mulher, resistência e feminismo negro. *Revista do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros (Neiab-Uem)*, vol. 1, no. 1: 1-5.

Schechner, Richard. 2003. O que é performance? *Revista de teatro, crítica e estética*, no. 12: 25-50.

Silva, Leonardo Dantas. 1999. A corte dos reis do Congo e os maracatus do Recife. *Ciência & Trópico*, vol. 27, no. 2.

Souza, Larissa Lima de. 2019. As contribuições dos bantos no Maracatu-Nação. *Encontros*, vol. 17, no. 32: 46-60.

Tavares, Julio Cesar de. 2013. *Dança de guerra: arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala.

Tinhorão, José Ramos. 2012. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34.

Tsezanas, Julia Pittier. 2010. *O maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Wenger, Etienne. 1998. Communities of practice: learning, meaning, and identity. Cambridge: Cambridge University Press.

Kelwin Marques Garcia dos Santos é aluno de mestrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS-USP). Graduado em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Desenvolveu, entre 2019-2021, a pesquisa de iniciação científica intitulada *A constituição do corpo e da localidade no Maracatu de Baque Virado*, junto ao grupo temático da FAPESP O Musicar Local: Novas Trilhas para a Etnomusicologia. Possui interesse na área de fotografia, antropologia visual, antropologia das populações afro-brasileiras e etnomusicologia. É integrante dos grupos de pesquisa GRAVI – Grupo de Antropologia Visual e PAM – Pesquisas em Antropologia Musical, ambos no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). E-mail: kelwin.santos@usp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 31/08/2022
Reapresentado: 06/11/2022
Aprovado: 16/12/202

IDENTIDADES E GRUPOS ÉTNICOS DO LITORAL NORTE DO RIO GRANDE DO SUL NO FESTIVAL TAFONA DA CANÇÃO NATIVA

DOI
0.11606/issn.2525-3123.gis.2023.199765

PEDRO LEANDRO SCARPARO SILVEIRA[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0189-1207
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Campus Litoral Norte, Tramandaí, RS, Brasil, 95590-000 – litoral@ufrgs.br

OLAVO RAMALHO MARQUES
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7593-9608
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Campus Litoral Norte, Tramandaí, RS, Brasil, 95590-000 – litoral@ufrgs.br

RESUMO
Os Festivais Nativistas, no contexto do Movimento Nativista Gaúcho, consistem em concursos de músicas que visam fomentar a criação e produção cultural de cunho regional. Esses eventos, através das canções julgadas, classificadas e premiadas, celebram identidades e ensejam disputas entre grupos sociais em busca de visibilidade, delimitando fronteiras simbólicas, vivificando mitos de origem e tradições inventadas. Este artigo apresenta uma análise de algumas canções da "Tafona da Canção Nativa de Osório" (um dos festivais desse movimento), de aspectos de seus regulamentos, de textos e de depoimentos de pessoas envolvidas no festival ao longo de seus 31 anos de existência. A Tafona se revela um festival *sui-generis*, já que, para além da "Linha Campeira", destinada a canções que celebram essa dimensão hegemônica da identidade gaúcha, abre espaço para a premiação de canções que versam sobre "temática litorânea", o que se dá pelo fato de a cidade de Osório estar inserida no Litoral Norte do Rio Grande do Sul.

PALAVRAS-CHAVE
Identidades; Grupos Étnicos; Festivais Nativistas; Litoral Norte Gaúcho; Tradição.

1. Em minha atividade musical, utilizo o nome artístico de Pedro Guerra Pimentel.

ABSTRACT
The Nativist Festivals, in the context of the Nativist Gaucho Movement, consists of contests of songs which aim to foment regional cultural production and creation. These events, by the songs judged, classified, and awarded, celebrate identities and enable disputes between social groups on the pursuit of visibility, delimiting symbolic frontiers and vivifying myths of origins and invented traditions. This article presents an analysis of some songs from "Tafona da Canção Nativa de Osório" (one of the festivals from this movement), of its regulations, texts, and testimonies from people involved in the festival throughout its 31 years of existence. Tafona proves to be a *sui-generis* festival, since, in addition to the "Campeiro Theme," intended for songs that celebrate this hegemonic dimension of the gaucho identity, the festival opens space to award songs that cover the "Coastal Theme," which results from the city of Osório being inserted in the North Coast of Rio Grande do Sul.

KEYWORDS
Identities; Ethnic Groups; Nativist Festivals; North Coast of Rio Grande do Sul; Tradition.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, são apresentadas reflexões acerca dos processos de construção de identidades através da análise de Festivais de Canções no Sul do Brasil, no contexto do Movimento Nativista Gaúcho. Trata-se de eventos que podem ser pensados como ritos de celebração de identidades regionais – posto que pautadas, sobretudo, na ode à figura do gaúcho, às práticas e lidas desta figura, seus comportamentos e atitudes, visões de mundo e estilos de vida, bem como seu vínculo com as paisagens, ambientes e relações com o cosmos, com outras culturas e com a diversidade cultural, com humanos e não humanos. No caso dos festivais de canções aqui abordados, entram em jogo, decisivamente, territorialidades mais diminutas, uma vez que as feições microrregionais ganham destaque, em termos da emergência de uma diversidade interna desta unidade fragmentada que compõe a figura do gaúcho. Assim, tais eventos competitivos, que visam premiar canções a partir de valores, critérios e regulamentos cuidadosamente construídos, são palco da construção, manutenção e transformação de fronteiras simbólicas que delimitam pertencimentos coletivos – regionais e microrregionais, como dissemos, mas também lealdades étnicas, raciais, de gênero, geração e outros marcadores.

Esses eventos, complexos fenômenos sociais atrelados à valorização de certas formas de produção artística, são tomados aqui como mote – bom para pensar! – sobre identidades e alteridades: a produção coletiva de fronteiras simbólicas que dão forma a representações sobre nós e outros, como modo de ser no mundo. Tais processos, por sua vez, são sempre produzidos por sujeitos criativos que compõem redes de relações, que são a um só tempo atravessadas por relações de poder e reprodutoras destas mesmas assimetrias. Muitos desses eventos, no Rio Grande do Sul, são produzidos por iniciativa do Poder Público, em parceria com artistas,

ativistas culturais e pessoas engajadas no movimento tradicionalista, em suas diversas formas.

OS FESTIVAIS NATIVISTAS E AS IDENTIDADES REGIONAIS

Os Festivais Nativistas são eventos que consistem em concursos musicais, com a finalidade de fomentar a criação e produção cultural de cunho regional, reservando espaço para composições que retratam paisagens, identidades e territorialidades regionais afeitas à cultura do estado do Rio Grande do Sul, assim como a sua formação étnica e histórica.

Dentre os vários Festivais Nativistas surgidos no estado, e mesmo em outros estados brasileiros, a escolha foi estudar o Festival Tafona da Canção Nativa[2] de Osório, inserido no "Movimento Nativista", que conta com 31 anos de existência e 28 edições. Trata-se de um evento local do Litoral Norte do Rio Grande do Sul, microrregião interessante, que faz fronteira com Santa Catarina e tem configuração social, cultural, ambiental e histórica bastante diversa daquela do "pampa", fortemente associada à construção genérica do gauchismo. O festival conta com uma modalidade de premiação exclusiva a canções com "temáticas litorâneas" – ou seja, aquelas que versam sobre territorialidades, paisagens, identidades desta microrregião, tornando-se objeto interessante de reflexão para esta pesquisa.

Parece evidente que a primeira intenção dos pioneiros Festivais Nativistas sulinos foi a de valorizar os regionalismos do Sul. Colmar Duarte, uruguaianense, um dos criadores da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, em 1971, assim se manifesta, referindo-se à instituição daquele festival, durante a reunião da diretoria do CTG (Centro de Tradições Gaúchas) Sinuelo do Pago:[3] "com aquele ato estávamos decretando o fim dos preconceitos para com a música regional dos gaúchos e com as particularidades dos nossos usos e costumes" (Duarte 2004, 14). A Califórnia da Canção Nativa, que surgia sem maiores pretensões, conforme as palavras deste fundador, foi o que deu origem ao Movimento dos Festivais Nativistas em 1971.

Se não havia grandes pretensões, no entanto, o que estava por se delinear eram palcos e cenários privilegiados para a apropriação, construção e cristalização de uma determinada identidade: a do gaúcho, transformada

2. Tafona ou atafona: [...] Moinho de fazer farinha de mandioca, movido a braços ou por animal (Marins 2005, 106). Administradores do festival argumentam que nos galpões da tafona os convivas se reuniam para cantar músicas e socializar.
3. CTG: Centro de Tradições Gaúchas. Entidade com personalidade jurídica, ligada ao MTG, Movimento Tradicionalista Gaúcho, também com personalidade jurídica.

em identidade símbolo do estado (e a serviço do estado), e a da "nação gaúcha", como analogamente entendem Álvaro Santi (2004) e Ruben Oliven (1992), em um período de fervorosa discussão sobre a figura do gaúcho nas décadas de 1980 e 1990. Em tal debate público, o Movimento Nativista cumpriu um papel fundamental.

Os festivais, em meio ao Movimento Nativista, são concursos musicais que ocorrem a partir de certa fórmula, que assim podemos descrever: os compositores têm conhecimento de que o festival ocorrerá através da imprensa, em suas plataformas de mídia e redes de relações (com grande destaque, nos últimos anos, para as redes sociais digitais); em seguida, observando as especificações dos regulamentos, enquadram e escolhem suas obras conforme as exigências daquele festival específico; o próprio compositor ou mandatário inscreve sua música para uma triagem, que escolherá, dentre centenas de canções inscritas (número que varia conforme a legitimidade e reconhecimento público que tem aquele festival), de doze a vinte músicas que irão ao palco de apresentações do evento, quase sempre em três noites, sendo duas eliminatórias e uma final; tais apresentações visam à apreciação e premiação por parte de um corpo de jurados formado por artistas de reconhecida atividade cultural, que pode ser o mesmo que analisou as músicas que participaram da seletiva prévia; alguns festivais contam também com uma premiação para a música mais popular, normalmente a partir da escolha do público presente, e outros pela escolha da imprensa presente.

No início dos anos 2000, Álvaro Santi (2004) considerava o Movimento Nativista como a manifestação mais importante da atualidade dentro do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). A Califórnia da Canção Nativa, considerada a "mãe" dos Festivais Nativistas, alcançou bastante sucesso nas décadas de 1970 e 1980, além de inspirar o surgimento de inúmeros outros festivais no mesmo formato, reforçando, por sua capacidade de mobilização e projeção, o próprio Movimento Nativista.

O Movimento Tradicionalista Gaúcho emerge e ganha força nos anos 1950, liderado por jovens estudantes secundaristas – entre eles, Luís Carlos Barbosa Lessa e Paixão Côrtes.[4] Neste contexto, criam-se inúmeros CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), em que se compilam, recolhem, criam e complementam danças, músicas, vestimentas e comidas, em um rol de costumes antigos e contemporâneos que são registrados em livros e manuais, dando origem a um "movimento tradicionalista" de grandes proporções, que, aos poucos, espalha-se por cinco continentes (Hohlfeldt

4. Cabe destacar, para além das figuras de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes como mentores do Movimento Tradicionalista Gaúcho, o papel fundamental do Conjunto Farroupilha em sua diáspora nacional e internacional como arauto dessa musicalidade nascente. Sobre isso, ver o importante artigo de Prass (2017).

2018, 87). Hohlfeldt identifica que este vigoroso movimento envolve, decisivamente, a invenção de tradições gauchescas, apropriando-se do conceito de "Tradição Inventada", tal qual definido por Hobsbawm e Ranger.[5]

Neste sentido, Oliven (1992) constata que, na construção social da identidade do gaúcho do Brasil, há evocação de tempos supostamente gloriosos em que o homem seria honrado, bravo e leal, vivendo livre pelos campos sobre o lombo do cavalo. Também afirma que essa figura, necessariamente idealizada, sofreu um longo processo de elaboração cultural até chegar ao reconhecido como gentílico – o gaúcho habitante do Rio Grande do Sul atual (Oliven 1992, 50). Em relação ao Movimento Tradicionalista Gaúcho, aponta:

> Poder-se-ia afirmar que estamos diante de um grupo de intelectuais que se vale de um certo conhecimento como forma de poder. Trata-se, em última análise, de ter o monopólio sobre o direito de afirmar o que é e o que não é tradição e cultura gaúcha e também de exercer influência sobre um mercado de bens simbólicos (Oliven 1992, 109).

Os CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), muitas vezes, foram e são parceiros para criação e realização de festivais nativistas. O tema das "tradições inventadas", no âmbito do "Movimento Tradicionalista Gaúcho", reune vários estudos importantes de pesquisadores e teóricos como Oliven (1992, 69), Lessa (2008, 64), Santi (2004, 20), e Zalla (2018, 104), que discorrem e analisam a construção ideológica desde o mito do gaúcho até o Movimento Nativista. Movimento esse que, ao cabo, teve grande importância para dar sustentação ao ideário desenvolvido originalmente pelo grupo de intelectuais que incluía Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, na medida em que replica e aprofunda o imaginário estabelecido na literatura sobre o gaúcho desde os finais do século XIX.

Ondina Fachel Leal (2021), em sua inquietação de entender de que gaúcho se falava nas literaturas gauchescas que lia, nas músicas nativistas que ouvia e gostava e nas discussões acadêmicas sobre o tema, entende, a partir de densa etnografia, que houve um gaúcho que, nos primórdios da Pampa, formou-se como uma espécie de homem – e aqui o gênero é masculino mesmo! – mesclando etnias: o "índio" que já habitava estas terras, o europeu de além-mar, tanto o português como o espanhol, e o negro que havia fugido do cativeiro da escravidão. Esses homens desenvolveram costumes, vivências, domando os cavalos, preando o gado para comer a

5. "[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas [...], de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição [...]", implicando "[...] uma continuidade em relação ao passado" (Hobsbawm e Ranger 2018, 8).

carne e utilizar o couro e ossos, e, enfim, desenvolveram uma cultura específica. Para a autora, há muito esse "gaúcho" não existe mais, sobretudo a partir dos cercamentos e delimitações territoriais, uma vez que antes viviam como donos de si e dos animais oferecidos pelo ambiente. Com o tempo, esse gaúcho passou de "livre" para mão de obra especializada, sendo utilizados seus saberes em benefício dos grandes latifundiários. Se aquele "gaúcho" livre deixou de existir (Maestri 1993), restou o espírito daquele sentimento de liberdade e interação com o ambiente. Tal figura persiste com enorme força emocional nas representações simbólicas que configuram a identidade regional, afastando-se decisivamente daquela imagem anterior do gaúcho, que já foi tido como bandido, ladrão, uma figura de envergadura moral menor, em outras épocas (Oliven 1992, 50, Leal 2021, 69). Hoje, afora a questão territorial, que leva a denominar "gaúcho" o gentílico do estado do Rio Grande do Sul, pode-se dizer que, em uma narrativa hegemônica, os gaúchos se entendem como descendentes e herdeiros de um grupo humano, que durante um período de sua existência, construindo sua identidade, desenvolveu uma "cultura" (ações em seu modo de viver) no manejo com o gado e cavalos, utilizando-se do cavalo como aliado.

Leal (2021) aponta para uma dimensão de gênero fundamental na construção da imagem do gaúcho: trata-se de uma figura eminentemente masculina. Sobre a temática da fraca presença feminina no imaginário atrelado ao gauchismo, Clarissa Ferreira (2021), em seu livro *Gauchismo Líquido*, aponta que, no universo musical tradicionalista e nativista, esta escassez é ainda mais evidente, uma vez que vinculada ao ideal de "prenda", associado a um comportamento delicado e recatado. O artigo retoma este assunto mais adiante.

No resultado de mais de 50 anos de festivais nativistas, verifica-se o enaltecimento de uma identidade abrangente, a do "gaúcho", idealizada e apropriada pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho e repercutida pelos festivais nativistas de todo o estado, em diferentes escalas. Uma canção atribuída categoricamente à "linha campeira" traz elementos da temática campeira traduzidos em expressão musical. Um intérprete que aparece no festival como um representante da identidade campeira, entretanto, nem sempre vivencia ou vivenciou esta realidade em seu dia a dia. Muitas vezes é um trabalhador urbano, comerciante, músico da "noite" que vive de shows em eventos etc. Sua atuação, apesar de apartada de sua realidade cotidiana, performatiza a identidade campeira e reatualiza os símbolos que compõem seu conjunto.

Há inúmeros programas de televisão que veiculam as mesmas canções que ocupam o palco dos festivais, sendo o mais notório o "Galpão Crioulo"

da RBS TV,[6] e milhares de programas de rádio (hoje muitos veiculados pela internet) destinados a reproduzir as músicas de estilo campeiro – de um lado atendendo às demandas dos ouvintes, mas, ao mesmo tempo, criando e reproduzindo um público cativo para tais expressões que, no geral, são entendidas como as representantes legítimas da autêntica "cultura rio-grandense". Forma-se, podemos afirmar, um círculo autorreprodutivo. Há o interesse ideológico de se exaltar um estilo musical supostamente representativo da cultura geral do estado (como num Estado-nação), o "campeiro", fazendo com que os festivais tenham seu formato e regulamentos orbitando em torno deste mesmo estilo e o glorificando.

No entanto, verifica-se que em alguns festivais nativistas se abre espaço para outras vertentes e expressões musicais representativas da diversidade cultural do estado, espaços estes sempre forjados em contextos de disputas simbólicas e conflitos sobre autenticidade e legitimidade, como nos mostra Oliven (1992). Este é o tema que nos interessa particularmente e nos orienta a direcionar o olhar sobre a Tafona da Canção Nativa.

A TAFONA DA CANÇÃO NATIVA

Em um contexto de discussões públicas e disputas ideológicas, no ano de 1989 surgiu a Tafona da Canção Nativa de Osório, quando os demais festivais nativistas não tratavam de temas litorâneos. Dessa forma, o "tema litorâneo" entrou em cena. A proposta desse festival aparece estampada na contracapa do LP da I Tafona da Canção Nativa de Osório; nas palavras do idealizador, criador e presidente da I Tafona, Airton Marques Camargo, na época Secretário de Cultura, Desporto e Turismo do Município de Osório:

> De há muito que o Litoral Norte necessita resgatar suas raízes culturais. Aqui nasceu a Província de São Pedro, por aqui adentraram pela primeira vez os lusitanos vindos de Laguna que desfraldaram várzeas e coxilhas, empurrando a Pátria-mãe às barrancas do Uruguai, na conquista total do Continente. Nem mais, nem menos, simplesmente gaúchos litorâneos, com nossa história, nossos costumes, nossa miscigenação racial que emolduraram nossa estampa [...]. [...] Este laço de doze tentos, que ora se entrega aos laçadores de cultura, não tem a pretensão de renovar a música nativa, mas principalmente resgatar e divulgar as raízes das culturas regionais do RS evidenciando-se as do Litoral Norte (Camargo, contracapa do LP da 1ª Tafona da Canção Nativa, 1989).

6. RBS TV, rede de televisão do Grupo RBS, afiliada da Rede Globo.

Destaca-se, no discurso de Airton Camargo em fins dos anos 1980 – contexto de intenso trabalho de construção da figura do gaúcho (Oliven 1992) –, a percepção de que o Litoral Norte do Rio Grande do Sul necessitava "resgatar suas raízes culturais", e o festival foi idealizado justamente como movimento direcionado a tal necessidade percebida. As perspectivas do "resgate", como está manifestado no próprio Movimento Tradicionalista Gaúcho, de modo amplo, têm suas raízes atreladas aos ímpetos de registro e perpetuação de certas práticas e expressões valorizadas como "típicas" das culturas regionais populares, ímpetos esses que são marcantes em todo o movimento folclorista. No caso do Sul do Brasil, este processo está atrelado à própria cristalização de certas representações sobre a figura do "gaúcho", hoje fortemente ancorada nas ações destes mesmos movimentos.

Nesse sentido, Ruben Oliven (1992, 108) aponta que "na década de oitenta, a identidade gaúcha transformou-se num móvel de disputas, caracterizado por intensas e acaloradas polêmicas" em que discutiam-se questões sobre a "figura do gaúcho, o modo de construí-la, os critérios para definir sua autenticidade, as instâncias de sua legitimidade e consagração etc." O autor prossegue dizendo que a identidade do gaúcho construído e idealizado, "baseado num passado que teria existido na região pastoril da Campanha [...], exclui mais do que inclui, deixando fora a metade do território sul-riograndense e grande parte de seus grupos sociais" (Oliven 1992, 100).

No âmbito dos festivais nativistas, há uma constante disputa por espaço, visibilidade e poder entre certos atores, grupos e expressões culturais. Em geral, tem-se a identidade do habitante sulino idealizada como a do campeiro, do gaúcho como construído na atmosfera do chamado "gauchismo". Nos festivais, é evidente que há reiteradamente a tentativa de barrar a presença de representações tidas como "urbanas", ou de manifestações de outros segmentos culturais do estado. Os próprios regulamentos desses festivais em geral estipulam desde a temática que deve estar presente nas letras, passando pelos instrumentos musicais que podem ser utilizados e chegando até à vestimenta, já que na quase totalidade dos festivais se exige o uso obrigatório da "pilcha"[7] para os intérpretes e instrumentistas nos palcos onde defenderão as canções selecionadas para os certames.

Além de o regulamento[8] impor estas regras – conjuntos de proibições e prescrições a um só passo inclusivas e exclusivas –, a seleção das canções é

7. Pilcha é o nome dado à vestimenta "típica" do gaúcho, também ela construída no seio do MTG de acordo com rígidas regras e padrões normativos (Nunes 1996, 373). A pilcha, cabe referir, é considerada um "traje de gala" em diversos cerimoniais do Rio Grande do Sul.
8. Artigo 22 do regulamento da 23ª Tafona da Canção de 2013: "Art. 22 – No tocante a indumentária dos concorrentes este regulamento estabelece o seguinte: LINHA RIOGRANDENSE: Os concorrentes deverão trajar a indumentária típica do Rio Grande do Sul. LINHA LITORÂNEA: Indumentária de acordo com o tema apresentado, desde que não seja desrespeitosa ao público, aos participantes e a Comissão Organizadora do festival. Disponível em: https://bit.ly/3U0diLV. Acesso em: 29 nov. 2020.

feita, em geral, por um corpo de jurados escolhido pela comissão executiva e organizadora do festival, de modo que os nomes chamados a compor tais júris são do meio musical nativista e campeiro, tendo suas formações artísticas, carreiras e obras desenvolvidas no contexto desse estilo, o que caracteriza evidentemente uma forma de barrar outras manifestações culturais.

Com relação à influência do júri escolhido nas canções selecionadas para o festival e nos resultados das premiações, podemos citar a 23ª Tafona da Canção Nativa, que teve como júri Antônio Augusto Fagundes, Don Araby Rodrigues e Salvador Lambert, pessoas ligadas diretamente ao Movimento Tradicionalista Gaúcho, com livros e poemas publicados sobre o assunto. Completavam o júri Luiz Carlos Borges, acordeonista com história expressiva na música do estado, fronteiriço, cultuador e defensor do chamamé, e Kleiton Ramil, um músico e compositor eclético, que já sentiu o sabor do sucesso da indústria cultural nacional. Essa formação pode ter influenciado o fato de ter sido uma edição em que, embora com certa diversificação, houve predominância dos temas relacionados ao campeirismo. Essa formação pode ainda ter influenciado o resultado, uma vez que as músicas foram escolhidas em uma triagem dentre mais de 500 inscritas, e uma "chacareira"[9] e um chamamé[10] ficaram em 1º e 2º lugares, respectivamente: "Por Bailado e Chacarera",[11] de Rogério Villagran e André Giuliani Teixeira, recebeu o 1º lugar no festival, enquanto "Um Chamamé... Y Nada Más...",[12] música cantada em língua espanhola e que fala sobre o chamamé, ficou com o 2º lugar. Essas duas músicas estão inseridas na estética dos festivais nativistas, na dimensão do chamado "gauchismo". Por fim, "Praieiro",[13] um tema litorâneo, ficou com o 3º lugar.

As canções categorizadas como litorâneas do festival Tafona da Canção Nativa trouxeram vários elementos considerados expressões típicas do Litoral Norte Gaúcho, como paisagens, lendas e narrativas tradicionais, costumes, vivências, expressões da colonização e povoamento da região, mencionando também rios e lagoas, o mar, a vida de pescador, os açorianos e a herança lusa. Desde a 3ª Tafona da Canção Nativa, com a música "Quicumbi",[14] de Ivo Ladislau e Carlos Catuípe, faz-se presente a matriz afro-gaúcha, com o gênero do maçambique aparencendo através de

9. Ritmo e dança do folclore argentino.
10. Ritmo argentino da região de Corrientes, província argentina.
11. "Por Bailado e Chacarera" (Rogério Villagran/André Teixeira), composição vencedora da 23ª Tafona da Canção Nativa, Osório/RS, em 18/05/2013. Disponível em: https://bit.ly/3gtrtLJ. Acesso em: 2 jul. 2022.
12. "Un Chamamé y Nada Más" (Diego Muller/Marcelo de Araújo Nunes), disponível em: https://bit.ly/3EWQXdV. Acesso em: 2 jul. 2022.
13. "Praieiro" (Caio Martinez/Adriano Sperandir), disponível em: https://bit.ly/3gxD0tA. Acesso em: 2 jul. 2022.
14. "Quicumbi" (Ivo Ladislau/Carlos Catuípe), disponível em: https://bit.ly/3Ew9FYA. Acesso em: 2 jul. 2022.

pesquisa desses autores, relegando-se, entretanto, os povos indígenas a um silêncio quase absoluto no conjunto das produções que compõem o festival. Os temas litorâneos, bem como as referências à matriz afro-gaúcha, praticamente não apareciam nas canções selecionadas para os demais festivais no estado, com hegemonia da temática "gaúcha", até o advento da 1ª Tafona da Canção Nativa, que externou na contracapa do LP resultante do festival o propósito de se cantar a história do litoral e promover as músicas litorâneas, como acontece até hoje.

Pode-se perceber que nesses movimentos surgidos no Sul do Brasil é presente o sentimento de pertencimento, uma mobilização em busca de afirmação de identidades locais, comunais, a necessidade de distinguir o que é nosso do que não é, demarcando territórios, fronteiras simbólicas e limites, neste caso expressos através de uma intenção de resistência, ou de aprimoramento artístico do que se criava antes do advento dos festivais, em que eram e são tratados temas que expressam as territorialidades, "como sinônimo de pertencer àquilo que nos pertence" (Santos e Silveira 2014, 19), e no sentido de apropriação simbólica (Haesbaert 2004).

Sobre a quase ausência nos festivais de temas que identificam, enaltecem e celebram a identidade de matriz africana na música do Rio Grande do Sul, Juarez Fonseca (2004), comentando a raridade da participação de Barbosa Lessa em festivais, com a música "Bambaquerê", na Califórnia da Canção, identifica e acha no mínimo curiosa

> [...] a resistência que a Califórnia e os festivais nativistas têm em aceitar como nossos os ritmos de descendência negra do litoral gaúcho. Dizem que é "samba". Não é, claro [...]. [...] A maioria dos festivais "baguais" acabou criando um tipo de música que se diz tradicional mas não tem base (raiz) musical em tradição nenhuma [...] (Fonseca 2004, 21).

O problema da invisibilidade acompanha a luta por espaço social e por oportunidades de trabalho dos descendentes de africanos e dos indígenas no Brasil desde sempre. Isso se dá por conta da formação histórica de nossa sociedade, em que se evidenciam desigualdades, preconceitos e desprezo às culturas não europeias formadoras da cultura brasileira. Como ressalta Ilka Boaventura Leite (1996, 41), "a invisibilidade do negro é um dos suportes da ideologia do branqueamento, podendo ser identificada em diversos tipos de práticas e representações [...], [...] no âmbito individual, coletivo, nas ações institucionais, oficiais e nos textos científicos".

IDENTIDADES E GRUPOS ÉTNICOS NA TAFONA DA CANÇÃO NATIVA

O estudo dos processos de construção de identidades é sempre complexo, requerendo análise aprofundada de aspectos sociais, culturais, étnicos, econômicos, territoriais, e do que é replicado em linguagens, diálogos, formas de dizer e, no que interessa particularmente a este artigo, nas canções, no que se canta e em como se canta, nos ritmos, gêneros musicais, no gesto criativo dos artistas e nos meios de circulação de suas obras. Neste sentido, Silva (2000, 93 e 94) afirma que:

> Em geral, ao dizer algo sobre certas características identitárias de algum grupo cultural, achamos que estamos simplesmente descrevendo uma situação existente, um "fato" do mundo social. O que esquecemos é que aquilo que dizemos faz parte de uma rede mais ampla de atos lingüísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo. Assim, por exemplo, quando utilizamos uma palavra racista como "negrão" para nos referir a uma pessoa negra do sexo masculino, não estamos simplesmente fazendo uma descrição sobre a cor de uma pessoa. Estamos, na verdade, inserindo-nos em um sistema lingüístico mais amplo que contribui para reforçar a negatividade atribuída à identidade "negra". Esse exemplo serve também para ressaltar outro elemento importante do aspecto performativo da produção da identidade. A eficácia produtiva dos enunciados performativos ligados à identidade depende de sua incessante repetição. Em termos da produção da identidade, a ocorrência de uma única sentença desse tipo não teria nenhum efeito importante. É de sua repetição e, sobretudo, da possibilidade de sua repetição, que vem a força que um ato lingüístico desse tipo tem no processo de produção da identidade.

Os festivais musicais são palco, por excelência, de performatização de certos enunciados envolvendo fórmulas repetidas e reproduzidas, mas também espaços de transformação de símbolos e representações. Há identidades relacionadas à formação étnica do Litoral Norte do Rio Grande do Sul, com as quais as pessoas se identificam e que simbolizam uma herança diaspórica e migratória de povos vindos para este território na época das colonizações, como os descendentes de portugueses, açorianos, africanos, depois os alemães e italianos e outras etnias, como os japoneses, além dos que aqui já habitavam há milênios, os indígenas.

A partir de Castells (2018), entendemos a identidade como a fonte ou forma de organização de significados[15] e experiências de um povo, onde o indivíduo começa a aprender a língua, os nomes e a cultura, estabelecendo distinções e associações entre o eu e o outro, nós e eles, na construção do autoconhecimento (Castells 2018, 54 e55).

Assim, o Movimento Nativista, em relação às disputas de espaço cultural em razão da globalização e da *mass media*, pode ser considerado, segundo a teoria de Castells (2018, 56), como identidade de resistência. Tal identidade é criada por pessoas em posições desvalorizadas (no caso, sem espaço na mídia e sem oportunidades de trabalho para produção musical local), "estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo-se trincheiras de resistência e sobrevivência" (Castells 2018, 56). O movimento pode, também e a um só tempo, ser considerado como identidade legitimadora, que é "introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais" (Castells 2018, 55). Nesse sentido, pela preponderância quase exclusiva da temática campeira nas canções dos festivais nativistas, repetem-se continuamente os enunciados performativos (Silva 2000) que reforçam o estereótipo do homem sulino como o "campeiro", tornando-se invisíveis as demais manifestações culturais. Ou seja, a suposta homogeneidade de tal identidade é forjada no apagamento de suas alteridades internas.

Sobre a identidade feminina, o Movimento dos Festivais Nativistas não estabelece nenhum critério em seus regulamentos. Há, em alguns, a premiação diferenciada para melhor intérprete masculino e feminino. No entanto, conforme observado por Ondina Leal (2021), Álvaro Santi (2004) e Ruben Oliven (1992), a base que sustenta boa parte da temática dos festivais nativistas tem sua origem no "culto" do "gaúcho". Este fator foi reproduzido no contexto dos festivais, por certo, aliado a outras violências e barreiras sociais que as mulheres enfrentam, de forma que a prevalência do gênero masculino é muito clara, bastando para que se perceba essa disparidade a leitura das contracapas e encartes dos LPs e CDs e a verificação da participação masculina em massa e da escassez da participação feminina como compositoras e musicistas, aparecendo com um pouco mais de frequência somente como intérpretes. É oportuno mencionar novamente o "Gauchismo Líquido", de Clarissa Ferreira (2021, 116), que aponta a atitude passiva e submissa imposta às mulheres no meio tradicionalista e nativista reproduzindo-se através das canções. Isso se evidencia também na forma como os temas típicos são abordados, o que remete às origens machistas e patriarcais do Movimento Tradicionalista Gaúcho, que situa a mulher como aquela que deve ser protegida – por ser

15. Manuel Castells define significado como a identidade simbólica, por parte de um ator social, da finalidade da ação praticada por tal ator (Castells 2018, 55).

"frágil" –, ligada aos deveres domésticos, ao cuidado e ao carinho, enquanto os homens têm os deveres da vida no campo, do provimento e do sustento.

As prescrições e proibições constituídas no seio do MTG são evidentes a esse respeito. Glaucus Saraiva (apud Oliven 1992, 114), no seu *Manual do Tradicionalista*, "estabelece" que pode haver algumas mudanças nos trajes das "prendas", mas com algumas condições:

> Rogamos, apenas, que as nossas queridas tradicionalistas, atendendo as virtudes de recato, simplicidade e pudor que o gaúcho lhes atribui, não transformem os "vestidos de prenda" e seus acessórios em fantasias atentatórias ao sentido moral da austeridade do nosso Movimento Tradicionalista. [...] A função da indumentária feminina é servir de moldura à graça e à beleza e não torná-las grotescas ou ridículas.

Ao analisarmos a Tafona das Tafonas, evento festivo dos 20 anos do festival que ocorreu em 2009 e reuniu as canções campeãs das edições 1ª até 19ª, pode-se perceber a escassez da representatividade feminina entre as campeãs. Entretanto, com o surgimento da Tafona no contexto dos outros festivais nativistas, a presença feminina se fez mais intensa, como se constata pela participação recorrente de intérpretes como Cléa Gomes, Maria Luíza Benitez, Lomma, Fátima Gimenez, Ângela Jobim, Adriana Sperandir, Maria Helena Anversa, Mari Ramos, Juliana Spanevello, Débora Rosa, e outras tantas talentosas artistas que cantam nas Tafonas de Osório. A 21ª edição da Tafona, por exemplo, teve grande participação feminina, sendo 7 de 12 músicas do festival interpretadas por mulheres.[16] Permanece, no entanto, ainda bastante rara a participação das mulheres como compositoras de canções selecionadas e apresentadas nos festivais.

O empoderamento maior da representatividade feminina no que é cantado na Tafona é, certamente, coincidente com a força da busca da expressividade negra no Litoral: a recorrente representação da Rainha Ginga, cantada e relembrada inúmeras vezes, celebrando a coroação de uma mulher negra em meio à Igreja Católica no contexto do Maçambique de Osório.[17] Isso pode ser visto nos trabalhos musicais sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário trazidos em forma de pesquisa para a Tafona. Em "Congado e Paixão",[18] 11ª Tafona, Paulinho Dicasa (1999) reverencia a Rainha Ginga, o congado e o empoderamento negro na sociedade, dizendo:

16. Adriana Sperandir, Mari Ramos, Juliana Spanevello, Maria Helena Anversa, Analise Severo, Maria Conceição e Graziela Pacheco, como foi observado no *Jornal Revisão* e no site Staccatus (2011). Revista digital disponível em: https://bit.ly/3EvaqRz. Acesso em: 5 mar. 2022.
17. Sobre o complexo afro-católico do Maçambique de Osório, ver os excelentes trabalhos de pesquisa de Bittencourt Junior (2006) e Prass (2013).
18. "Congado e Paixão", composição de Paulinho Dicasa apresentada na 11ª Tafona da Canção Nativa de Osório. Disponível em: https://bit.ly/3AFesFQ. Acesso em: 7 mar. 2022.

Tem congado no Morro Alto
Sem demora vou pra lá
Cá embaixo no asfalto
Se ouve os tambores batucar
São os negros maçambiqueiros
Preparando a folia
Pra Ginga a Rainha Guerreira
É só festa e alegria
Lá vem a soberana
Nossa grande imperatriz
sua beleza encanta
o congado está feliz
uma emoção diferente
não há quem explique
o prazer que a gente sente
cantando e dançando o Maçambique.
eu sou o potentado negro
estou aqui não pra lutar [...].

Na dimensão simbólica, os elementos criados pelos grupos étnicos são signos que os componentes acreditam que os fazem diferentes de outros. Essas diferenças, externadas em palavras, atitudes, músicas, poesias, vestes e outras expressividades, perfazem o conviver com os outros em sociedade, no exercício de manifestação das diferenças. As identidades étnicas, que nem sempre correspondem a uma real situação de herança, são construídas pelo imaginário de quem se identifica com tal grupo étnico. Este imaginário faz produzir fronteiras simbólicas, elementos criados e cultivados para separar, incluir e excluir pertencentes aos grupos. Este tema será retomado adiante. Cabe, por ora, retornar às Identidades Legitimadoras e de Resistência (Castells 2018) entre os grupos étnicos em sua participação nas Tafonas, festival que visa resgatar as raízes da cultura litorânea.

Ilka Boaventura Leite (apud Prass 2013, 41) tem uma interpretação sobre a lição que tirou dos ensinamentos do Seu Antônio Mulato sobre as comunidades rurais negras, e assim disse: "Seu Antônio Mulato estava me ensinando que cada comunidade negra rural possui sua própria história, tendo instituído uma tradição cultural específica no processo de sua constituição como grupo étnico diferenciado".

Numa breve pesquisa sobre o contexto histórico do Litoral Norte Gaúcho, sabemos que os ameríndios habitavam estas terras do Sul do Brasil por mais de 10 mil anos (Marques 2004, 38) antes da vinda do europeu, e muitos dos costumes que temos hoje se devem à herança indígena. Oliven (1992) questiona a invisibilidade do indígena na literatura tradicional sobre a

identidade do habitante do Rio Grande do Sul – uma vez que esses povos originários ocupam essas terras há milhares de anos antes de outras etnias –, dizendo ser "comum a historiografia tradicional se referir ao território rio-grandense nos primórdios da colonização ibérica como 'terra de ninguém' [...]. [...] As pesquisas arqueológicas assinalam, entretanto, que o Rio Grande do Sul já era habitado há mais de 12.000 anos" (Oliven 1992, 53).

Até inícios do século XVII, na costa do Litoral Norte, entre o Sul de Laguna e proximidades de Tramandaí, antes da chegada dos casais açorianos na região em 1752, viviam os indígenas da família guarani, os "arachãs" e os "carijós", que foram expulsos ou dizimados pelos primeiros brancos portugueses que excursionavam em todo o litoral brasileiro em busca de indígenas para serem escravizados no tráfico escravista e levados para São Paulo (Barroso 1993, 33).

Estas convivências entre as várias culturas diferentes na América "conquistada" e "dominada" pelos europeus forjaram identidades, resultantes destes campos de relações marcados por conflitos e assimetrias. Como afirma Ingold: "As identidades e características das pessoas não lhes são concedidas antes do seu envolvimento com outros, mas são condensações de histórias de crescimento e maturação dentro do campo de relações sociais" (Ingold 2000, 19).

Nos termos de Barth (2011), pensamos os grupos étnicos nas dimensões de fronteiras simbólicas: eles não são formados por conjuntos de traços característicos específicos, mas por fronteiras simbólicas, que podem ou não ter "contrapartidas territoriais" (Barth 2011, 195). São "uma categoria de atribuição e identificação realizadas pelos próprios atores e, assim, têm a característica de organizar a interação entre as pessoas" (Barth 2011, 189). A etnicidade emerge em contextos de disputa simbólica, em que a "memória fundadora da unidade nacional é, ao mesmo tempo e necessariamente, esquecimento das condições de produção desta unidade: a violência e o arbitrário originais e a multiplicidade das origens étnicas" (Poutignat e Streiff-Fenart 2011, 36).

Podemos traçar um paralelo entre distintas escalas de construção de identidades: a lenta elaboração da figura do gaúcho (Oliven 1992) como unidade simbólica de referência, e, em um contexto microrregional, a produção de mitos de origem reiteradamente enaltecidos, que, em geral, apagam começos violentos (Hobsbawn e Ranger 2018). A sociedade do Litoral Norte Gaúcho foi formada na diversidade de culturas e etnias, embora algumas sejam exaltadas e relembradas, enquanto outras são relegadas ao silêncio e ao esquecimento. E isto é evidente nas canções

dos festivais. Diante disso, recorrendo ao estudo de Weber (2002), este denomina grupos étnicos:

> [...] "grupos étnicos" a aquellos grupos humanos que, fundándose en la semejanza del hábito exterior y de las costumbres, o de ambos a la vez, o en recuerdos de colonización y migración, abrigan una creencia subjetiva en una procedencia común, de tal suerte que la creencia es importante para la ampliación de las comunidades (Weber 2002, 318).[19]

Os grupos étnicos identificam-se na produção e circulação contínua de elementos simbólicos, que permitem externalizar as "diferenças" entre "nós" e "eles" – a construção e manutenção de fronteiras simbólicas.

Retornando à dimensão das escalas de análise, embora o evento Tafona da Canção ocorra em Osório, o festival também faz parte do grande movimento denominado "nativista", estando este festival inserido no circuito de festivais nativistas do estado do Rio Grande do Sul. Isso significa que as pessoas ligadas às produções culturais autóctones de Osório e do Litoral Norte não participam somente do festival, mas inserem-se nos certames artistas e compositores de todo o estado e do Brasil, e mesmo de países vizinhos, como Argentina e Uruguai.

Diante disso, o que aparece no festival, ou seja, as identidades representadas nas canções e performances no palco do evento, são elementos também presentes em outros festivais. No entanto, algumas identidades são motivo de pesquisas por parte dos artistas que buscam retratar artisticamente as feições do Litoral Norte Gaúcho, por diversas vezes talhadas especificamente para o festival, sendo uma das inovações, que marca a identidade da Tafona da Canção Nativa no contexto dos festivais nativistas, a de se abrir espaço e incentivar a pesquisa sobre esse território do Litoral Norte Gaúcho. Dentre as identidades que aparecem exaltadas nas canções performatizadas na Tafona, muitas compõem-se em bases étnicas, ressaltando a presumida origem comum e o pertencimento ao coletivo como marca de formação de modos de vida específicos.

Nas disputas de "um lugar ao sol" das identidades dos grupos presentes no Litoral, certamente está em grande destaque a identidade campeira, esta que é bastante presente nos outros festivais nativistas e nos rodeios, bem como nos meios de comunicação, sendo também hegemônica nos espaços televisivos e radiofônicos. Faz-se necessária esta discussão, porque,

19. Tradução nossa: "Weber chama de 'grupos étnicos' aqueles grupos humanos que se fundam na semelhança de hábito exterior e dos costumes, ou de ambos, ou de recordações de colonização ou migração, que abrigam uma crença subjetiva numa procedência comum, de tal sorte que a crença é importante para a ampliação das comunidades.

no Festival Tafona da Canção Nativa, houve sempre uma disputa interna e alternância de prevalência de canções – ora mais temas campeiros, ora mais temas litorâneos –, não cabendo aqui a análise estatística de frequência, mas a análise dos elementos trazidos para a configuração e estabelecimento de fronteiras simbólicas entre os grupos étnicos.

Júlio Ribas, organizador do festival Tafona da Canção Nativa durante muitas edições, em entrevista concedida a nós durante a pesquisa, comenta essa alternância entre gêneros musicais e, quando questionado por que em certo momento são criadas essas premiações de "linhas diferentes" (em geral, Linha de Manifestação Riograndense – campeiras e nativistas – e Linha de Pesquisa Litorânea) e se os grupos que atuam no universo musical na cidade de Osório/RS foram consultados sobre essas mudanças de regulamento, esclareceu que sempre houve linhas para "inscrição" das músicas, mas para "premiação" diferenciada somente a partir da 18ª Tafona da Canção Nativa (2007). Todavia, desde que ele participou da criação do regulamento, várias pessoas contribuíram para a feitura dos regulamentos de cada edição do Festival e são fontes recorrentes de consultas, como os que têm participação ativa cultural na região – Índio Rufino, Paulo Campos, Paulinho Di Casa, Mário Duleodato e outros.

Quanto às pressões internas e externas para a prevalência de uma ou outra identidade – entre as (a) "campeiras", representadas pelas músicas campeiras e as de estética "nativista", esta consagrada no Movimento Nativista de Festivais, e as músicas (b) "litorâneas", representadas pelas "pesquisas" que foram surgindo nas edições da Tafona, que evocam origens lusa e açoriana, bem como de matriz afro, como os maçambiques –, Ribas disse durante a entrevista que sempre houve pressão de ambas as correntes – campeira (nativista) e litorânea –, com estas e aquelas reclamando a prevalência de uma ou outra. Júlio conta o episódio de uma cobrança, por parte do prefeito de Osório à época, de equivalência entre a quantidade de músicas inscritas em cada linha, pois em certo momento houve 800 músicas campeiras inscritas contra 100 litorâneas, e sugeriu uma proporção na quantidade de músicas equivalendo com a quantidade de inscrições. Júlio disse que os organizadores aplicaram esta proporção entre canções inscritas e canções selecionadas, mas foram muito criticados por músicos e compositores da região, que acusaram os organizadores de querer "acabar" com a música litorânea. Foi possível verificar que na 5ª e 6ª Tafonas da Canção Nativa, respectivamente em 1993 e 1994, o fator principal foi não ter sido classificada na triagem nenhuma canção das nuances reconhecidas de matriz afro do Litoral Norte – como "Quicumbi", "Maçambique" –, nem temática, nem ritmicamente.

Das edições da Tafona da Canção Nativa, podemos colocar como a canção mais representativa desta "identidade campeira" a música "Quando o

Verso Vem Pras Casas", de Gujo Teixeira e Luiz Marenco. Esta composição venceu a 9ª Tafona da Canção Nativa (1997), coincidindo esse período com a "explosão" do fenômeno de popularidade "Luiz Marenco", em que seu canto, suas músicas e o que representava caiu no gosto do público e de todas as classes sociais que se sentem atraídas por uma "identidade gaúcha", com este cantor e compositor influenciando muitos outros que foram surgindo, como afirma Clarissa Ferreira (2014, 57 a 67) em sua dissertação. Alguns versos de "Quando o Verso Vem Pras Casas" (Teixeira e Marenco 2013):

> A calma do tarumã, ganhou sombra mais copada
> Pela várzea espichada com o sol da tarde caindo
> Um pañuelo maragato se abriu no horizonte
> Trazendo um novo reponte, prá um fim de tarde bem lindo
> Daí um verso de campo se chegou da campereada
> No lombo de uma gateada frente aberta de respeito
> Desencilhou na ramada, já cansado das lonjuras
> Mas estampando a figura, campeira, bem do seu jeito [...].

Depois, esta música já conhecida do público e um dos maiores sucessos de Luiz Marenco venceu a Tafona das Tafonas (2009). É importante dizer que as lides campeiras pouco têm de efetivo no cotidiano da imensa maioria da população litorânea contemporânea, permanecendo, no entanto, com grande potencial mobilizador em termos de representações simbólicas veiculadas nas canções.

Para apresentarmos a "alternância" nos resultados também da Tafona da Canção Nativa, de que fala Julio Ribas, a 27ª edição foi bastante representativa, pois trouxe muitas das representações identitárias cantadas ao longo desses anos todos de Tafona. Exemplo disso é a canção vencedora, "Meu Mate de Doze Braças", que ganhou melhor tema campeiro, com melodia e poesia sobre o mate. É desta erva que é feita a bebida que tem a identificação direta com o gaúcho, uma herança do costume indígena, cultura que foi apropriada pelo chamado "gauchismo", aliado à metáfora com o "laço de 12 braças", que é um dos instrumentos essenciais na lida com o gado. Ainda, essas "doze braças" referem-se ao tamanho do laço utilizado no trabalho:

> Meu mate de pouca erva
> cuia grande, ondulada
> seio que aninha as mãos
> para adoçar as madrugadas
> meu mate de doze braças
> que outrora em suas mãos
> traz o sabor de seus lábios

na palma dessa canção [...]
(Brum e Pereira 2020).

Na edição seguinte, 28ª Tafona da Canção Nativa, que foi a última edição da Tafona, a canção que ficou em 1º lugar, "Folia Santa ao Divino", de Diego Muller, Erlon Péricles e Caio Martinez é uma pesquisa litorânea sobre Folias do Divino e cantos Ternos de Reis:

Oh, senhor dono da casa
Esta é a nossa saudação...
a folia vai chegando
com a bandeira na mão [...].
[...] E aqui parto, comovido,
Se a cantoria cessamos...
— Sigo, cruzando a jornada!...
...Mas noutra feita voltamos! [...]
(Muller, Péricles e Martinez 2020).

No que tange às identidades étnicas, verificamos repetir-se o tema "açoriano", com várias nuances e enfoques, nascidos de pesquisas pelos compositores, como retratando acontecimentos em eventos culturais ainda presentes na sociedade osoriense e região, e exemplo do "Terno de Reis". Esta temática e os elementos trazidos nas letras e apresentação de palco celebram a identidade dos descendentes de açorianos, que aqui vieram e se aquerenciaram, cultivando seus costumes e tradições e construindo sua nova identidade no Brasil. Segundo Vera Barroso,"[e]stá mais que provada a açorianidade norte-litorânea do Rio Grande do Sul. Os açorianos antes e após 1752 chegaram às terras das antigas freguesias de Santo Antônio da Guarda Velha e de Nossa Sra. Da Conceição do Arroio" (Barroso 2004, 47). Há recorrentes enunciados e elementos trabalhados nas canções do festival que reificam as representações quanto à identidade açoriana como sendo a mais básica em termos da formação social e histórica do Litoral Norte Gaúcho, sendo então uma categorização importante enquanto identidade étnica. Além dos Ternos de Reis que apareceram no festival, cabe destacar como canção representante da açorianidade a música "Galpão Açoriano", de Ivo Ladislau, Carlos Catuípe e Mário Tressoldi, da 16ª Tafona da Canção Nativa. Isto porque a música traz a descrição de elementos que fazem parte da cultura portuguesa-açoriana, metaforicamente encontrados no "galpão açoriano", ambiente de trabalho e sociabilidade da tafona, termo que dá nome ao próprio festival nativista de Osório.

Num galpão açoriano
aqui aquerenciado
tem tafona, tafoneiro
viola do meu agrado

gaita, rabeca e pandeiro
num terno afeiçoado
Tem mate, tem braseiro
fogo aceso do passado
Tem, tem, tem
raspagem da mandioca
num festeiro pixurú
a fornada de farinha
rosca, cuscuz e biju [...]
(Ladislau, Catuípe e Tressoldi 2008).

No entanto, em meio à certa hegemonia da açorianidade, outros grupos vêm buscando construir narrativas contra-hegemônicas ou inscrever suas próprias histórias nessas narrativas hegemônicas (Bhabha 1998). A dimensão da negritude vem conquistando espaço, reforçando memórias da origem africana e novas identidades construídas no encontro/confronto com os demais grupos étnicorraciais, ressaltando-se bagagens e visões de mundo, musicalidades e costumes que são peças basilares para as identidades do Litoral Norte do Rio Grande do Sul, construídas no decorrer dos tempos.

De matriz africana, emerge com grande força no festival, como apontamos há pouco a partir das músicas em louvor à Rainha Ginga, o gênero musical "maçambique". Embora, na Tafona, o maçambique tenha sido inserido pelos compositores e pesquisadores Ivo Ladislau e Carlos Catuípe – que não são afrodescendentes, em termos de condição racial –, o que originou esse "gênero" musical nos festivais foi a pesquisa dos autores quanto ao "maçambique" realizado pelo grupo religioso, cultural e sociopolítico do Maçambique de Osório, integrado por negros celebrando uma identidade afro-católica que exalta e performatiza a negritude no seio do catolicismo popular. Bittencourt Junior (2005) assim define este auto religioso: "O maçambique de Osório é uma manifestação religiosa de devoção católica afro-brasileira, que é vivenciada por meio da liturgia católica e pelos rituais performáticos de situados no Litoral Norte, do Estado do Rio Grande do Sul" (Bittencourt Jr. 2005, 235 a 243).

Tanto como fonte de informação quanto na execução destas canções nos palcos, em geral, esses autores (Ladislau/Catuípe) buscaram a participação de músicos como Mario Duleodato, o "Marião", tamborista conhecedor das batidas e nuances de cada momento da celebração de coroação da Rainha Ginga e das Festas do Maçambique. Também é bastante frequente a presença de Paulinho Dicasa, músico e compositor de Osório, membro do grupo Tribo Maçambiqueira. Paulinho e Marião são negros e suas participações vêm afirmar a temática e o gênero maçambiqueiros, como legitimando o maçambique no contexto da Tafona e de outros festivais,

tanto por suas presenças quanto por seus conhecimentos acerca dos ritmos e batidas de tambor e de violão.

Os maçambiqueiros do Grupo Maçambique de Osório nunca participaram como compositores da Tafona da Canção Nativa. Na abordagem de Luciana Prass (2013), em seu estudo etnográfico e etnomusicológico sobre práticas performáticas de comunidades negras do Rio Grande do Sul, gravando áudios, escrevendo partituras e os versos dos cânticos, em que analisou e registrou o papel das composições no contexto da tradição, constata que na comunidade não se comenta muito sobre composições, uma vez que as canções cantadas nos rituais são passadas às novas gerações de forma oral. Destaca, entretanto, uma composição do *Chefe* Faustino, "Que Senzala foi aquela", que é cantada nos eventos religiosos e "traz elementos contemporâneos em seu texto conectando o Maçambique de Osório aos problemas de segregação racial na África do Sul e à figura de Nelson Mandela nessa grande rede do 'Atlântico Negro'" , e este tema é reconhecido pela comunidade como maçambiqueiro (Prass 2013, 263 e 264).

CONCLUSÃO

Os festivais surgiram no estado do Rio Grande do Sul a partir do início dos anos 70 como uma resposta identitária à indústria cultural da época, em que se intensificavam a importação de modas, estilos de vida, produtos e imagens massificadas, processo em franco desenvolvimento ao final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Justamente nesse contexto surgiu a Califórnia da Canção Nativa, que deu origem ao Movimento Nativista.

O MTG já estava em plena ascensão desde os anos 1950, com o alastramento dos CTGs por todo o território brasileiro, coincidindo com a diáspora de gaúchos para diversos estados. As criações dos festivais pelo interior foram apoiadas e incentivadas por esses CTGs. Nos regulamentos, impunham-se condições e restrições – desde a roupa que poderia ser utilizada no palco, até formatos de composição e limites de tipos de instrumentos musicais a serem usados, vistos como adequados àquela imagem idealizada do ser gaúcho. Os festivais nativistas, assim, projetavam e amplificavam a perspectiva do MTG. Permaneciam relegadas outras manifestações culturais, identidades e representações étnicas, que não se adequavam aos cânones do que se idealizou como música nativa.

As disputas identitárias, entretanto, são constantes, e em alguns festivais outras manifestações afloraram, como na Tafona da Canção Nativa de Osório. Neste evento, em razão da premiação destinada às produções resultantes de pesquisas sobre as culturas do território litorâneo, surgiram representadas em um palco "nativista" as identidades açoriana e lusa, e,

mais tarde, a cultura maçambiqueira, de matriz africana, quebrando a hegemonia da identidade campeira.

Essas disputas de identidade com base étnica, pautadas na retórica das origens, foram expressas em letras, melodias e performances musicais no palco da Tafona, reatualizando as feições das fronteiras simbólicas criadas e estabelecidas pelos grupos étnicos presentes no estado e no Litoral Norte, havendo, inclusive, autores interessados em mostrar mais a representatividade de uma ou outra etnia, lançando mão de elementos desses grupos étnicos – como, por exemplo, os autores que não têm "origem" açoriana, mas pesquisam o tema e apresentam-se no palco, assim como as músicas que apareceram com elementos inspirados na cultura afro-litorânea da Festa de Nossa Senhora do Rosário, o "Maçambique".

Bittencourt Jr (2006) entende a utilização desses elementos do Grupo Maçambique de Osório por compositores de fora desta comunidade tradicional como uma apropriação cultural, e é crítico a tal apropriação dos símbolos e signos que são religiosos e sagrados para a Comunidade do Grupo Maçambique, de forma indiscriminada, sem nenhuma espécie de retorno à comunidade ou adesão às suas lutas e reinvindicações. É crítico ainda do descaso dos órgãos oficiais (que são geridos por pessoas físicas, escolhidas num processo político de interesses) com o "[...] 'núcleo duro' desse aporte simbólico [...], [...] relegado a uma esfera marginal [...] e fora do amparo legal das leis patrimoniais do país" (Bittencourt Jr. 2006, 367), fato este que é reflexo da invisibilidade das culturas minoritárias.

De qualquer forma, Bittencourt Junior (2006) conclui como uma forma de resistência a presença do Maçambique nos festivais, com o que concordamos, em razão da invisibilidade histórica dos elementos culturais de matriz africana, principalmente no estado do Rio Grande do Sul. Essa visibilidade do ritmo e da cultura maçambiqueira levada aos palcos dos festivais nativistas proporcionou um amplo conhecimento sobre a existência desta tradição de matriz africana, e que tem muitas semelhanças com outras congadas praticadas no Brasil, como afirma Prass (2013). Isso acaba por despertar em outros músicos e compositores do circuito dos festivais nativistas a vontade de conhecer mais e pesquisar sobre o assunto, inclusive compor músicas alusivas à cultura perpetuada pelos descendentes do Quilombo de Morro Alto e outras localidades do Litoral Norte. Bittencourt é crítico, do mesmo modo, a uma certa leitura dessas manifestações culturais a partir da perspectiva de uma cultura "afro-açoriana", generalização que dissolveria a força da ascendência negra e da diversidade que caracteriza a região.

Finalmente, à luz da teoria de Castells (2018) sobre identidades, podemos dizer que a "identidade campeira", em relação à cultura nacional e global

de massa, pode ser analisada como "identidade de resistência". Porém, em razão da sua hegemonia de representatividade tanto nos festivais nativistas, incluindo a Tafona da Canção Nativa e passando pelos meios de comunicação que reservam espaço a manifestações culturais do estado do Rio Grande do Sul, como nas manifestações dos órgãos oficiais, tendo este estabelecido inúmeros dispositivos que reforçam a identidade unívoca do "gaúcho" como a identidade representativa de todo o povo deste território, invisibilizando, com isto, as demais, a "identidade campeira" também pode ser entendida como identidade legitimadora.

A identidade feminina que aparece nos festivais nativistas pode ser avaliada como identidade de resistência, "criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação" (Castells 2018, 56). Os festivais nativistas são um braço do Movimento Tradicionalista, que tem suas bases ligadas ao conservadorismo, machismo, reservando um lugar subalterno à mulher. Apesar do debate público e de avanços consideráveis, o que parece, nestes primeiros espaços conquistados pelas mulheres, é que não se vislumbra, ao menos em curto prazo, tal transformação.

Quanto às identidades negras que se evidenciam através da Tafona, o Grupo Maçambique inspirou autores a pesquisar e compor sobre o tema, sendo que este grupo, em razão da longeva invisibilidade e dificuldades enfrentadas pelos povos de ascendência africana, pode ser considerado como de identidade de resistência, que se inscreve e busca manter seu espaço conquistado em meio à hegemonia de outras feições, como a campeira idealizada pelo MTG e a luso-açoriana, entendida como fundante do povoamento de Osório e muito presente na Tafona da Canção Nativa. Os festivais nativistas, como apontado no início deste artigo, são palco de produção, manutenção e transformação de fronteiras simbólicas que delimitam pertecimentos coletivos, lealdades étnicas, relações raciais, de gênero, geração e outros marcadores. A um só tempo servem de instância legitimadora de certas representações hegemônicas e também como canal de inscrição de narrativas contra-hegemônicas, que visam alargar fronteiras e modificar as formas como se constroem reconhecimentos e afetividades entre distintos grupos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barroso, Véra Lucia Maciel. 1993. Açorianos no povoamento do litoral norte do Rio Grande do Sul. In *A presença açoriana em Santo Antônio da Patrulha e no Rio Grande do Sul*, Véra Lucia Maciel Barroso, 33-39. Porto Alegre: EST.

Barroso, Véra Lucia Maciel. 2004. E chegaram os açorianos. Açorianos em Conceição do Arroio. In *Raízes de Osório*, org. Marly Scholl, Ana Inez Klein e Vera Lúcia Barroso, 47-51. Porto Alegre: EST.

Barth, Fredrik. 2011. Grupos Étnicos e suas Fronteiras. In *Teorias da Etnicidade*, org. Phillipe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart, 185-196. São Paulo: Editora Unesp.

Bhabha, Homi. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Bittencourt Junior, Iosvaldyr Carvalho. 2005. Maçambique de Osório (RS): a resistência religiosa e cultural de matriz africana do Litoral Norte Gaúcho. In *Simpósio Internacional Do Litoral Norte Sobre História E Cultura Negra (Anais)*, 235-243. Osório: Faculdade Cenecista de Osório.

Bittencourt Junior, Iosvaldyr Carvalho. 2006. *Maçambique de Osório: entre a devoção e o espetáculo, não se cala na batida do tambor e da maçaquaia*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12758>. Acesso em: 4 out. 2020.

Castells, Manuel. 2018. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra.

Duarte, Colmar. 2004. Califórnia. In *Fronteira,* ano I, no. 3: 14. Uruguaiana: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.

Ferreira, Clarissa Figueiró. 2014. *Campeirismo Musical e os Festivais de Música Nativista do Sul do Brasil: a (pós)modernidade (re)construindo o "Gaúcho de Verdade"*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/101270>. Acesso em: 30 jun. 2022.

Ferreira, Clarissa Figueiró. 2021. *Gauchismo líquido: reflexões contemporâneas sobre a cultura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Coragem.

Fonseca, Juarez. 2004. Minhas Histórias da Califórnia (Capítulo 2). In *Fronteira*, ano I, no. 3: 20-21. Uruguaiana: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.

Haesbaert, Rogério. 2004. *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade.* Porto Alegre, set. 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3WaYD20>. Acesso em: 13 dez. 2022.

Hobsbawm, Eric e Terence Ranger. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra.

Hohlfeldt, Antonio. 2018. Rio Grande do Sul 50 anos de cultura. In *50 anos Conselho Estadual de Cultura do RS: 1968 – 2018*, org. Élvio Pereira de Vargas e Erika Hanssen Madaleno, 87. Porto Alegre: Conselho Estadual de Cultura.

Ingold, Tim. 2000. *The perception of environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres: Routledge.

Leal, Ondina Fachel. 2021. *Os Gaúchos: cultura e identidade masculina no pampa*. Porto Alegre: Tomo Editorial.

Leite, Ilka Boaventura. 1996. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. In *Negros no Sul do Brasil: Invisibilidade e territorialidade*, org. Leite, Ilka Boaventura. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

Maestri, Mário. 1993. *O escravo gaúcho: resistência e trabalho.* Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Marins, Francisco (coord.). 2005. *Dicionário Prático da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos.

Marques, Luiz Alberto. 2004. Pré-história e arqueologia: os primeiros habitantes de Conceição do Arroio. In *Raízes de Osório*, org. Marly Scholl, Ana Inez Klein e Vera Lúcia Barroso, 38-42. Porto Alegre: EST.

Oliven, Ruben George. 1992. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes.

Poutignat, Phillipe e Streiff-Fenart, Jocelyne (org.). 2011. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Editora Unesp.

Prass, Luciana. 2013. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do Sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina.

Prass, Luciana. 2017. Nas asas da Varig e da Panair: o Conjunto Farroupilha e o espalhamento da música popular brasileira e gaúcha nos anos 50 e 60 do século XX. *Revista Tempo e Argumento*, vol. 9, no. 22: 93-129. Disponível em: <https://bit.ly/3UYJaRw>. Acessado em: 10 out. 2022.

Santi, Álvaro. 2004. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens*. Porto Alegre, Editora da UFRGS.

Santos, Milton e Silveira, Maria Laura. 2014. *O Brasil, Território e Sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record.

Silva, Tadeu da. 2000. A produção social da identidade e da diferença. In *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*, Stuart Hall e Kathryn Woodward. Petrópolis: Vozes.

Weber, Max. 2002. *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Zalla, Jocelito. 2018. *O centauro e a pena: Barbosa Lessa e a invenção das tradições gaúchas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

CANÇÕES CITADAS

Brum, Tuny e Kuka Pereira. 2020. *Meu Mate de Doze Braças*. YouTube, 2:57. https://www.youtube.com/watch?v=gJnt_Wu4ULc.

Dicasa, Paulinho. 2018.*Congado e Paixão*. Apresentada na 11ª Tafona da Canção Nativa de Osório. YouTube, 4:00. https://www.youtube.com/watch?v=QEbJmsT7YGA.

Ladislau, Ivo e Carlos Catuípe. 2019. *Quicumbi*. YouTube, 4:20. https://www.youtube.com/watch?v=Zs9AH7v8U24.

Ladislau, Ivo, Carlos Catuípe e Mário Tressoldi. 2008. *Galpão Açoriano.* YouTube, 3:41. https://www.youtube.com/watch?v=DVfd3ohCvyE.

Martinez, Caio e Adriano Sperandir. 2013. *Praieiro*. YouTube, 4:28. https://www.youtube.com/watch?v=64L3MuIwChQ.

Muller, Diego e Marcelo de Araújo Nunes. 2014. *Un Chamamé y Nada Más*. YouTube, 4:15. https://www.youtube.com/watch?v=0AuZAavjNd4.

Muller, Diego, Erlon Péricles e Caio Martinez. 2020. *Folia Santa ao Divino*. YouTube, 4:21. https://www.youtube.com/watch?v=OY2srsRzgAU.

Teixeira, Gujo e Luiz Marenco. 2013. *Quando o Verso Vem Pras Casas*. YouTube, 3:30. https://www.youtube.com/watch?v=lNDX4e-ONLw.

Villagran, Rogério e André Teixeira. 2013. *Por Bailado e Chacarera.* Composição vencedora da 23ª Tafona da Canção Nativa, Osório/RS, em 18 maio 2013. YouTube, 3:30. https://www.youtube.com/watch?v=myJik9Eet8E.

Pedro Leandro Scarparo Silveira, nascido em Porto Alegre/RS, bacharel em Direito pelo Centro Universitário Ritter dos Reis (2005), oficial de justiça do Poder Judiciário do Rio Grande do Sul, músico, compositor, intérprete, arranjador, pseudônimo artístico **Pedro Guerra Pimentel**. Mestre em Dinâmicas Regionais e Desenvolvimento (PGDREDES). Participa de festivais dos gêneros Nativista e Popular, tendo mais de 60 prêmios, sendo o de maior destaque a Calhandra de Ouro da 38ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, com a música "O HOMEM DENTRO DO ESPELHO", oriunda de uma parceria com Martim César. Pesquisador independente, Tramandaí, Rio Grande do Sul, Brasil. pedroguerrapimentel@gmail.com

Olavo Ramalho Marques é doutor e mestre em Antropologia Social, licenciado e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2013). É professor adjunto do Campus Litoral Norte da UFRGS, atuando no Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Regionais e Desenvolvimento (PGDREDES). Desenvolve pesquisa sobre memória coletiva, processos de construção de identidades, dinâmicas territoriais de grupos urbanos, especialmente populações negras e comunidades tradicionais, relações entre natureza e cultura e paisagens, na interface entre antropologia urbana e antropologia visual. Integra o Núcleo de Antropologia Visual e o projeto Paisagens do Litoral Norte Gaúcho, ambos da UFRGS. olavo.marques@ufrgs.br

Contribuição de autoria. Pedro Leandro Scarparo Silveira: mestrando e autor da pesquisa – concepção, coleta e análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados. Olavo Ramalho Marques: orientador do mestrado – análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Lic
ença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 02/07/2022
Aprovado em: 18/10/2022

ENTRE TENSÕES, ESTEREÓTIPOS E CISÕES: A IDENTIDADE JAPONESA NO BRASIL E SUA REPRESENTATIVIDADE NA MÚSICA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.200162

FLÁVIO RODRIGUES
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-854 – ppgmus@iar.unicamp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-4555-9011

RESUMO
A trajetória dos imigrantes japoneses no Brasil é marcada por uma série de tensões, estereótipos e cisões entre a própria comunidade acerca de sua identidade. As discussões sobre noções de japonesidade e brasilidade entre descendentes, no entanto, ganham novos contornos e arenas a partir do uso da arte. Neste trabalho, abordaremos aspectos da trajetória japonesa no Brasil, a formação de diferentes concepções e relações de etnicidade e discutiremos exemplos de como cada um desses grupos usa a música como ferramenta de afirmação de nacionalidade e plataforma de diálogo. Ressaltaremos também a divisão política intrínseca a esses movimentos e como as redes sociais têm permitido a emersão de novas vozes ao debate, entrevistando artistas militantes ativas na construção desses espaços.

PALAVRAS-CHAVE
Imigração japonesa; Identidades étnico-raciais; Representatividade asiática; Música.

ABSTRACT
The trajectory of Japanese immigrants in Brazil is marked by a series of tensions, stereotypes, and divisions within the community about its identity. However, the discussions about Japaneseness and Brazilianness among descendants gain new points of view from the use of art. In this study, we will approach aspects of the Japanese trajectory in Brazil, the formation of different conceptions and ethnic relations and we will discuss

KEYWORDS
Japanese immigration;
Ethnic-racial identities;
Asian representation;
Music.

examples of how each of these groups uses music as a tool for affirming nationality and as a platform for dialogue. We will also emphasize the political division intrinsic to these movements and how social networks have allowed the emergence of new voices in the debate, interviewing militant artists active in the construction of these spaces.

INTRODUÇÃO

> Ela falou que eu ficava espalhando doenças para todos e me chamou de nojenta. Teve um momento em que eu já estava indo para a escada rolante e ela ficou me acompanhando pela janela do metrô e me mostrando o dedo do meio, aparentemente berrando várias coisas. Ela estava em total estado de fúria e descontrole apenas com a minha presença. (Moreira 2020, 1) [Relato da estudante Marie Okabayashi de Castro Lemos (23), descendente de japoneses, em episódio ocorrido no metrô do Rio de Janeiro em fevereiro de 2020].

A pandemia de covid-19, que atingiu o mundo e deixou como legado uma série de desafios sanitários, sociais e econômicos, trouxe à tona um antigo e silencioso conflito, muitas vezes abafado e disfarçado de "humor", que reflete a forma pela qual diversos indivíduos enxergam a presença dos descendentes de asiáticos que vivem no Brasil. O relato acima, uma expressão clara de preconceito e xenofobia, se junta a tantos outros compartilhados em reportagens e nas redes sociais durante esse período e mostra como os brasileiros de fenótipo asiático podem ser vistos como "o outro a ser combatido" em seu próprio país, de acordo com os interesses de uma branquitude construída como padrão e isenta de problemas (Urbano e Melo 2018).

Essas tensões e a noção dos brasileiros de ascendência asiática como "não brasileiros", como não poderia ser diferente, ganham ressonância em como eles são representados nos veículos de mídia, nos quais têm pouca ou nenhuma visibilidade em novelas, filmes, comerciais, séries, entre outras produções e, quando conseguem alguma oportunidade, geralmente sua aparição está marcada pelos estereótipos recorrentes:

> Na teledramaturgia nacional, por exemplo, atores de origem oriental apenas conseguem papéis caricatos e que remetem ao estereótipo do japonês/asiático, como de feirantes e pasteleiros ou de aficionados por tecnologia, praticantes de artes marciais e vendedores de sushi, gueixas e samurais. Em testes para um papel na televisão, há relatos de atores que são obrigados a forçar um "sotaque japonês", mesmo estando a comunidade nipônica na quinta geração no Brasil. Dificilmente um ator oriental consegue um papel que não

> tenha relação com a sua origem étnica, que é potencializada nessas representações. (Urbano e Melo 2018, 3)

No entanto, embora também tenham presença tímida nessas produções, os brasileiros de ascendência japonesa, especificamente, gozam de certo prestígio social, diferentemente de outros asiáticos e minorias, como negros e indígenas, no país. Um exemplo é a reportagem do portal online *Gazeta do Povo*, plataforma de veiculação de notícias e colunas do jornal paranaense de mesmo nome, que divulgou, em 2018, uma matéria com a seguinte chamada: "Descendentes de japoneses são mais inteligentes; herança cultural explica" (Azevedo 2018). O texto, assinado pelo jornalista Rodrigo Azevedo, faz tal afirmação fundamentada em estudo que avaliou o desempenho de alunos brasileiros em matemática baseado na origem de seus sobrenomes. Segundo a pesquisa, "o estudo concluiu que descendentes de avós e bisavós japoneses que residem no Brasil estão um ano à frente dos de ancestralidade ibérica em matemática" (Azevedo 2018). Sem levar em conta fatores socioeconômicos e usando como recorte apenas sobrenomes, o levantamento apontado na matéria parece limitado para gerar afirmações tão conclusivas, mas ajuda a exemplificar como são geradas expectativas em relação aos descendentes de japoneses e seus lugares de ocupação na sociedade brasileira, em que são exaltados quando cumprem essas mesmas expectativas, porém renegados em outros espaços. O antropólogo Alexandre Kishimoto (*apud* Ito 2020), membro do grupo Estudos Asiáticos-Brasileiros, em entrevista à Trip, exemplifica:

> [...] há dois anos, o atual presidente [Jair Bolsonaro] ficou enaltecendo os japoneses durante um evento, fazendo comparações com refugiados que estavam chegando no Brasil [na ocasião, ele disse: "Alguém já viu algum japonês pedindo esmola? É uma raça que tem vergonha na cara!"]. Dois anos depois, ele muda completamente o tom com a Thaís Oyama, porque ela ousou criticar seu governo. Quando o asiático quebra a expectativa de "dócil" e "ordeiro" que se faz dele, o racismo vem à tona. (Kishimoto *apud* Ito 2020, 8)

Assim, descendentes de japoneses nascidos no Brasil têm que lidar frequentemente em seu dia a dia com tais contradições, num cenário que acaba por criar diferentes posturas em relação a ideias de identidade e pertencimento. Existirão, portanto, aqueles que se manterão intimamente ligados a comunidades organizadas, exercendo o trabalho associativo e atividades ligadas à tradição japonesa em diferentes esferas, baseando muito da sua vida social nesses espaços. Ao mesmo tempo, outros se sentirão mais confortáveis em assumir uma postura "híbrida" em relação à sua etnicidade, participando esporadicamente de atividades das comunidades e/ou mantendo somente alguns aspectos da cultura japonesa em

seu cotidiano, como alguns alimentos ou rituais religiosos, sem deixar de reafirmar também aspectos de sua origem brasileira e frequentar espaços sociais diversos. Por fim, grupos mais jovens parecem dispor de discurso mais enfático na afirmação de sua brasilidade. Não têm qualquer ligação com as associações e/ou rechaçam seus discursos, cresceram em lares sem tradições japonesas e/ou não se sentem representados por elas e se identificam muito mais com aspectos da identidade brasileira do que da asiática. Em comum, todos serão chamados de "japoneses" pela sociedade brasileira, mas cada um lidará com esses dilemas de maneira distinta, colhendo os ônus e o bônus dessas visões preconcebidas em suas áreas de atuação profissional e relações sociais.

Este trabalho, portanto, propõe discutir e dialogar sobre essas diferentes japonesidades, ou formas de "ser japonês" no Brasil, vistas aqui como múltiplas e complexas, com contradições, incongruências e dissonâncias de contornos imprecisos. Segundo o pesquisador Igor José de Renó Machado (2011):

> A japonesidade vista como múltipla permite que não analisemos as condições desses sujeitos como "menos ou mais" japonesas, mas como japonesas à sua maneira. Isso não quer dizer que não haja processos hegemônicos (os há) e que os próprios japoneses não se refiram a seus "co-étnicos" como mais ou menos japoneses. Eles o fazem muito freqüentemente, e o fazem a partir de perspectivas referentes aos seus modos de ser japonês. [...] o fazem a partir de critérios distintos, relativos às suas ontologias específicas. (Machado 2011, 15)

Tendo em vista essas múltiplas visões de mundo possíveis, que constroem seus próprios signos, práticas e estereótipos, utilizaremos três maneiras distintas de nos referirmos aos descendentes de japoneses nascidos no Brasil: "*nikkei*",[1] "nipo-brasileiro" e "brasileiro amarelo" ou "amarelo". Os dois primeiros, amplamente empregados nas próprias comunidades e na bibliografia consagrada sobre o tema, muitas vezes são usados como sinônimos. No entanto, aqui ressaltaremos a distinção ideológica por trás de cada uma dessas nomenclaturas, evidenciando a diferença no uso de um termo japonês e outro hifenizado. Já no caso do termo "brasileiro amarelo" ou "amarelo", utilizado por descendentes que reivindicam sua brasilidade, respeitaremos essa denominação quando tratarmos especificamente desse grupo.

1. Também chamados de *nikkeijin* e podendo ser grafado como *nikkey*.

TRAJETÓRIAS ENTRE ESTEREÓTIPOS E TENSÕES

Residem no Brasil, segundo dados do Consulado Geral do Japão em São Paulo, aproximadamente 1,5 milhão de japoneses e descendentes, a maior população fora do Japão (Hatugai 2018) – pessoas de diferentes origens, histórias, miscigenações e trajetórias. Portanto, quando veiculamos afirmações de que "os japoneses são inteligentes" ou "os japoneses são trabalhadores", embora maquiadas por uma ideia de exaltação e elogio, precisamos nos perguntar: de que japoneses estamos falando? Ou ainda: de que brasileiros estamos falando?

Para responder a essa pergunta é preciso remontar alguns fatos importantes da imigração no Brasil. Em 1908, atracou no porto de Santos Kasato Maru, que trazia a primeira leva de imigrantes japoneses para trabalhar em terras brasileiras. O deslocamento era visto como benéfico para as duas nações: de um lado, o Japão, que vivia graves problemas econômicos e demográficos, oferecia uma alternativa de ascensão a sua população, com promessas de riqueza e grandes oportunidades. Do outro, o Brasil, que precisava suprir a escassez de mão de obra, principalmente em suas lavouras de café, antes atendidas por escravizados, e via nos trabalhadores asiáticos uma força de trabalho mais "dócil" que os europeus. Assim, entre 1908 e 1970, 250 mil japoneses imigraram para o Brasil, se instalando principalmente na região sudeste do país. Uma característica marcante desse processo que o diferencia de outros é que famílias inteiras foram enviadas para o país, e não somente jovens do sexo masculino. A exigência era de que a família japonesa que requeresse a imigração fosse formada por pelo menos três pessoas aptas ao trabalho, sem que outros membros fora das condições requeridas fossem impedidos de acompanhá-los. Assim, houve um equilíbrio demográfico na comunidade japonesa no Brasil, com crianças, adultos e idosos de ambos os sexos, de todas as regiões do Japão, chegando ao país (Sakurai 2007).

Desde o princípio, a imigração japonesa sofreu uma série de conflitos com a sociedade brasileira. As diferenças culturais e o isolamento geográfico são apontados como fatores primordiais para que os japoneses não fossem incorporados ao ideal de nação difundido no Brasil. Por outro lado, havia também a vontade dos imigrantes de manterem seu *ethos* japonês e transmitir esses valores e costumes aos seus filhos para que pudessem retornar ao Japão e não serem vistos como estrangeiros (*gaijin*). Era preciso, portanto, que aprendessem as tradições e a ler e falar a língua japonesa (Rossini 2005, Hatugai 2021). Não à toa, não demoraram a surgir as primeiras associações de japoneses em território brasileiro. O modelo associativo era uma ferramenta de sobrevivência e defesa dos interesses dos imigrantes. Além de serem importantes escolas de língua japonesa para os jovens e ambiente de socialização e lazer para todos, as associações permitiram que muitos japoneses pudessem ter melhores condições

de crédito e vendessem melhor sua produção, permitindo assim alguma ascensão social (Sakurai 2007).

Com o nascimento dos filhos dos imigrantes japoneses em terras estrangeiras, nasceu também uma denominação própria para eles, que se espalhou pela América: *nikkei*. A criação de um termo específico em japonês para denominar um filho de um imigrante em outro país denota a vontade de manter vivos os laços dessas famílias com a etnia nipônica. "Tal categoria nos permite pensar em modelos teóricos de diáspora do 'retorno à pátria-mãe', uma vez que, pelos dispositivos legais, todos seriam filhos da grande nação japonesa" (Kebbe 2014, 74). O Estado japonês, portanto, é visto como a grande "Casa", e o *nikkei* é uma demonstração desse dispositivo ideológico.

Porém, com o passar dos anos e com o plano de muitas famílias japonesas de retornar ao Japão sendo frustrado, imigrantes e seus descendentes e setores da sociedade brasileira passaram a reivindicar uma maior integração, sem que os laços com a cultura japonesa, no entanto, fossem perdidos. Nascia assim a ideia de uma família de transmigrantes:

> [...] transmigrantes são migrantes cujas vidas cotidianas dependem de múltiplas e constantes interconexões que cruzam fronteiras internacionais e cujas identidades públicas são configuradas em relacionamento com mais de um Estado-nação, ou seja, criam vínculos culturais, sociais, políticos e até mesmo econômicos tanto com a nação receptora quanto com a nação de origem. (Machado, Kebbe e Silva 2008, 85 a 86)

Com isso, ganha força a ideia de uma etnicidade hifenizada: o nipo-brasileiro. A exaltação dessa integração entre Brasil e Japão passou a ser difundida até por membros do governo brasileiro. Em entrevista, no ano de 1935, o ministro Pedro Aurélio de Góis Monteiro, importante figura da administração Vargas, declarou que: "para formar um brasileiro excelente, considero necessário adotar o excelente elemento japonês" (Lesser 1999, 127, tradução nossa).[2] Seguindo esse pensamento, em 1939, a Liga de Estudantes Nipo-Brasileiros fundou a revista *Transirao* (Transição), que apresenta o seguinte excerto em seu editorial de junho do mesmo ano:

> Nós, filhos brasileiros de japoneses, estamos em transição. Uma transição entre o que foi e o que será. Uma transição entre o Oriente e o Ocidente [...] É a compreensão dos nossos pais, os japoneses, pelos nossos irmãos, os brasileiros, por

2. "[i]n order to form an excellent Brazilian type, I consider it necessary to adopt the excellent Japanese element."

> uma língua comum, o brasileiro. A harmonização de duas civilizações, aparentemente antagônicas. A fusão, num ideal, de compreensão mútua, das qualidades inerentes a cada um. Afinal, somos brasileiros conscientes e orgulhosos de nossa terra e de nossos pais. (Lesser 1999, 130 a 131, tradução nossa)[3]

Vale ressaltar, no entanto, que a defesa dessa aparente "fusão" entre japoneses e brasileiros se dá, em grande parte, pela crescente necessidade de aliviar conflitos entre brasileiros e imigrantes japoneses e seus descendentes. O projeto nacionalista do governo Vargas via na resistência das comunidades japonesas em aderir aos modelos impostos de brasilidade uma ameaça à segurança nacional. Havia o medo do chamado "Perigo Amarelo", difundido principalmente nos Estados Unidos, que pregava a desconfiança aos imigrantes que poderiam estar, secretamente, a serviço do imperialismo japonês. A recusa de muitos imigrantes e descendentes a formarem famílias fora da colônia e um certo "orgulho racial" e sentimento de superioridade contribuíam para perpetuar essa divisão. A hostilidade entre japoneses e brasileiros teve seu ápice com o início da Segunda Guerra Mundial, quando o governo brasileiro decretou uma série de restrições a cidadãos oriundos de nações pertencentes ao Eixo,[4] entre eles os japoneses (Sakurai 2007), e se estendeu para depois dela, com conflitos gerados por grupos organizados que não aceitavam a derrota do imperador e passaram a atuar com violência no país. O mais conhecido dentre todos no Brasil foi o Shindo Renmei, uma sociedade secreta que se tornou pública em 1945, que tinha entre seus integrantes ex-militares japoneses e reivindicava um espaço permanente para os japoneses no Brasil, onde preservariam sua língua, cultura e religião.

Em vista de arrefecer tais conflitos que tornavam a vida dos imigrantes e descendentes ainda mais difícil em solo brasileiro, a arte, já nesse período, foi usada como uma das formas de tentar propagar a ideia de reconciliação. Um exemplo foi o lançamento do filme *E a paz volta a reinar na época do Shindo Renmei*, de 1956. A produção procurava reatar os laços de amizade com a sociedade brasileira, propondo que os japoneses ajudassem a economia brasileira a prosperar. O longa, inclusive, chegou a participar do circuito comercial no interior do estado de São Paulo (Lesser 1999).

3. "We, Brazilian children of Japanese, area a transition. A transition between what was and what will be. A transition between the East and the West [...] It is the understanding of our parents, the Japanese, by our brothers, the Brazilians, by a common language, Brazilian. The harmonization of two civilizations, apparently antagonistic. The fusion, in an ideal, of mutual comprehension, of the qualities inherent in each. In the end, we are Brazilians conscious and proud of our land and that of our parents."
4. Aliança militar firmada entre Alemanha, Itália e Japão durante os conflitos da Segunda Guerra Mundial.

Com o decorrer dos anos pós-guerra, os descendentes de japoneses no Brasil tiveram suas liberdades de culto e língua novamente respeitadas. Passaram então por um processo de maior integração e muitos foram morar nas cidades, tornando-se trabalhadores autônomos e ocupando as cadeiras das universidades. A partir de meados dos anos de 1970, a maior participação na sociedade brasileira ganhou força com a difusão da ideia de "minoria modelo", que teve origem nos Estados Unidos com a publicação de uma matéria no jornal *The New York Times*, em janeiro de 1966. Assinada pelo professor de sociologia da Universidade da Califórnia, William Pettersen, o artigo exaltava a resiliência dos imigrantes e descendentes japoneses que, mesmo sofrendo com o status de "não brancos", superaram as dificuldades por meio da dedicação à educação e aceitação dos valores estadunidenses. Em diversos momentos da matéria, há uma comparação direta com outras minorias, a exemplo dos negros e latinos, como quando apresenta dados sobre criminalidade: "Por qualquer critério de boa cidadania que escolhermos, os nipo-americanos são melhores do que qualquer outro grupo em nossa sociedade, incluindo brancos nativos"[5] (Pettersen 1966, tradução nossa). A divulgação da matéria no jornal de grande circulação logo ganhou projeção e foi seguida por outras no decorrer dos anos. A criação da concepção de uma "minoria modelo" e dos descendentes de imigrantes japoneses aderindo ao chamado *American Way of Life*[6] era um reflexo direto da narrativa criada em torno da rendição do país na Segunda Guerra Mundial, que buscava, ao mesmo tempo, enfraquecer as tensões com o país asiático depois de anos de conflito e ameaças imperialistas e evitar que os descendentes de japoneses, beneficiados pelo estereótipo positivo, tomassem partido nas disputas travadas pelo movimento pelos direitos civis dos negros americanos (Igarashi 2000).

O governo ditatorial brasileiro e a elite paulistana se apropriaram dessa narrativa de "minoria modelo" e da rápida ascensão econômica do Japão e transformaram a imagem dos imigrantes e descendentes no país. A associação com o poder industrial e modelos sociais japoneses buscou reafirmar o estado de São Paulo como melhor que os outros estados brasileiros. Isso fez com que os nipo-brasileiros mudassem seu status racial: ao contrário de serem considerados amarelos, eram vistos como mais brancos que os portugueses. No entanto, ao contrário dos imigrantes e descendentes europeus que podiam aderir com mais facilidade a um ideal de identidade brasileira, os japoneses e seu fenótipo eram sempre vistos como "outros", com suas características desejáveis e estereótipos indesejáveis (Lesser 2007).

5. "By any criterion of good citizenship that we choose, the Japanese Americans are better than any other group in our society, including native-born whites."
6. "Estilo de vida americano", em tradução livre.

A BUSCA DA TRADIÇÃO NAS COMUNIDADES E A MÚSICA COMERCIAL NA CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS NIPO-BRASILEIRAS

Atividades performáticas podem constituir importantes ferramentas de criação de localidade, identidade e de coesão dentro de comunidades. Nesses contextos, a música, enquanto signo, tem o poder de expressar diferentes alinhamentos sociais, ideias de grupo ou posições perante o mundo, além da possibilidade de gerar engajamento prazeroso entre seus musicantes, tornando a prática determinante na concepção de um senso de pertencimento (Turino 2008). Isso se deve em grande parte pela capacidade de essas atividades performáticas serem capazes de mobilizar expectativas de representação e manipular autoimagens (Hikiji 2005). Não à toa, práticas musicais fazem parte do dia a dia de muitas comunidades organizadas de descendentes de japoneses. Atividades como o *taiko*,[7] karaokê, *bon odori*,[8] *koto*,[9] entre outras, são amplamente difundidas e incentivadas e evocam uma ideia de japonesidade entre seus praticantes, mesmo naqueles que nunca visitaram o arquipélago asiático. Cria-se, portanto, uma noção de identidade cultural através de um "eu verdadeiro" coletivo, escondido dentro de cada um de nós e que buscamos de maneira apaixonada, segundo Frantz Fanon (1963, 210, tradução nossa), na "[...] esperança de uma descoberta além da miséria do hoje".[10] A promoção de elementos culturais japoneses parece reforçar a diferença em relação ao que se entende como identidade brasileira. A produção cultural presente nessas comunidades, portanto, repousa na ideia da manutenção do *ethos* japonês, reforçando a ligação do *nikkei* a um passado histórico/étnico mantido por meio de tradições e repetição de antigos costumes. A legitimidade muitas vezes é calcada no aprendizado dessas manifestações a partir do contato direto com *sensei*[11] japoneses, que visitam as comunidades brasileiras e ensinam a "forma japonesa" de materializar aquela arte. Assim, encontramos o uso constante de símbolos nipônicos (quimonos coloridos [*happi*], bandanas [*hachimaki*], escritas em *kanji*, uso do "sol nascente", escalas orientais, entre outros) e um circuito próprio de circulação, restrito às próprias associações ou aos festivais (chamados geralmente de "*matsuri*") locais ou regionais.

A prática do *taiko*, difundida no Brasil principalmente a partir do ano de 2002, quando o país recebeu o *sensei* Yukihisa Oda por intermédio de um convênio firmado com a Japan International Corporation Agency (JICA), é um dos exemplos que mais ganhou destaque entre as comunidades. Tendo se espalhado por diversas associações e em diferentes regiões brasileiras onde a imigração japonesa se estabeleceu, os grupos percussivos se

7. Grupos percussivos de tambores japoneses.
8. Dança circular tradicional dos festivais *obon*.
9. Espécie de cítara tradicional do Japão.
10. "[...] hope of discovering beyond the misery of today."
11. Comumente traduzido como "professor(a)."

apropriaram da construção de uma imagem de força e orgulho japonês, calcada na potência instrumental e de movimentos marciais, para criar uma manifestação de grande apelo, principalmente entre jovens (Rodrigues 2020). Segundo o pesquisador Rafael Garcia (2020):

> O *taiko*, por aqui, tornou-se, nas últimas décadas, um importante símbolo de força e de reafirmação étnica entre seus tocadores brasileiros, ou como muitos chamam de "espírito japonês". Contudo, acredito que muitos grupos estejam ainda descobrindo a sua real capacidade de transformação e impacto no tecido social na qual eles estão inseridos, mesmo que boa parte já o faz sem perceber. (Garcia 2020, 142)

E ele conclui: "Eis então a beleza de um tocador [de *taiko*]: ele sempre está contando uma história ou um causo de um Japão imaginado, como se estivesse olhando constantemente através da janela do passado na tentativa de resgatar algo no presente" (Garcia 2020, 143). Dessa forma, podemos ver como a performance musical age como ferramenta de construção dessa narrativa *nikkei*, desse ideal de identidade japonesa e da ligação com um passado a ser revivido através da música.

Existem exemplos, no entanto, da presença de artistas que buscaram criar maior integração entre a ideia de brasilidade e japonesidade através da música e fugiram da atuação exclusivamente em espaços étnicos, conseguindo alguma projeção midiática. Um desses conjuntos é o Zhen Brasil, "Os Japinhas do Pagode", como se denominavam. Formado em 1998, o grupo usa de uma abordagem bem-humorada e escrachada para tratar dos estereótipos associados aos descendentes de japoneses, utilizando como linguagem o samba e o pagode, ritmos tipicamente associados à ginga brasileira, misturando também letras com textos em japonês, português e até mesmo tupi, utilizando também maquiagens e vestimentas tradicionais do imaginário nipônico (Lorenz 2007). O grupo chegou a se apresentar em diversos programas populares de televisão enquanto esteve em atividade, até o ano de 2003, destacando-se o dominical "Domingão do Faustão", em que interpretaram a música "Tem Purê no Tempurá",[12] na qual ressaltam, com bom humor, uma harmoniosa relação entre um japonês e uma brasileira, evidenciando como as culturas podem se fundir sem conflitos num ambiente familiar:

> Ele foi tirando o sapato como manda a tradição
> E ela já sambava pela casa com os pés no chão
> Ele preparou saquê, missô e sashimi pra ela
> E ela pôs azeite de dendê na carne de panela

12. Disponível em: https://youtu.be/mBLCgl0U2jw.

Eles misturaram cama, mesa, banho e frigideira
Ele é japonês
Ela é brasileira
Ele é japonês
Ela é brasileira

E na hora do amor ele diz: "meu sushi, quer brincar de sumô?"
E ela diz: "aikido, aikido, aikido, 'ói' que eu dou, 'ói' que eu dou"
E na hora do amor ele diz: "meu sushi, quer brincar de sumô?"
E ela diz: "aikido, aikido, aikido, 'ói' que eu dou, 'ói' que eu dou"[13]

Outro artista que ganhou projeção nas redes de rádio e televisão foi o cantor Joe Hirata. Conhecido por ter sido o primeiro cantor estrangeiro a vencer o maior concurso amador de canção japonesa, o NHK Nodojiman, em 1994, Hirata procurou estabelecer no Brasil uma carreira como cantor. Ganhando alguma projeção principalmente no ano de 2008, centenário da Imigração Japonesa no Brasil, Joe participou também de diversos programas da TV aberta. Caracterizado com seu chapéu de caubói, o artista procurou trazer elementos da cultura japonesa junto da música sertaneja brasileira, como na canção "Raça e Ginga Misturou",[14] que pertence ao álbum *Mistura de Raças*, de 2007, e conta com a participação do grupo de *taiko* Ishindaiko, de Maringá (Hirata 2020):

Na batida do tambor, algo que nunca se viu
Na mistura musical, do Japão com o Brasil
Vem galera no compasso, do tambor com o *taiko*
Batendo na palma da mão [...] Raça e ginga misturou

São culturas diferentes, mas de muitas tradições
De virtudes evidentes: trabalho, coragem, garra e emoções
São cem anos de história do suor de suas mãos
Do oriente ao ocidente, dois povos unidos num só coração[15]

Na canção de Hirata, duas coisas chamam a atenção, além da já notada presença da ideia de "fusão" das culturas: as referências à "minoria modelo", como no trecho "De virtudes evidentes: trabalho, coragem, garra e emoções" e a concepção de que os japoneses e seus descendentes tiveram

13. Transcrição do autor.
14. Disponível em: https://youtu.be/GOTbqzrCv3s.
15. Transcrição do autor.

papel primordial na ascensão econômica do país, como em "São cem anos de história do suor de suas mãos".

Mas, sem dúvidas, a musicista de ascendência asiática que mais teve destaque midiático e sucesso comercial é Fernanda Takai, cantora, compositora e líder da banda Pato Fu. Neta de japoneses, Fernanda conquistou, em sua longa trajetória como artista, quatro discos de ouro, além de diversos prêmios como o APCA, Grammy Latino, MTV Brasil, Multishow, Revista Bravo!, Prêmio da Música Brasileira, entre outros (Takai 2020). Ainda em 1999, no álbum *Isopor*, a cantora fez referência à cultura japonesa na canção "Made in Japan",[16] composta por John Ulhoa e Robinson Mioshi, cuja letra é majoritariamente em japonês e o videoclipe apresenta diversas referências nipônicas, o que ajudou a canção a alcançar grande repercussão e aceitação do público brasileiro, vencendo a categoria de Melhor Direção de Arte do VMB no ano de 2000. A canção faz referências à bomba atômica e ao domínio tecnológico japonês:

> Até há pouco, todos aqui na Terra, tinham um grande medo
> Que depois de ter experimentado sozinho o calor da Bomba H,
> O Japão iria se vingar
> Com tecnologia silenciosa
> Melhor e mais barata
> Menor e mais bonita
>
> Um dia fui abrir pra ver como era dentro
> Meu amplificador valvulado, americano legítimo
> Fiquei estarrecido ao perceber
> Que metade das peças eram japonesas!
> "É o começo do fim!"
>
> Made In Japan! (Feito no Japão)[17]

Relembrando as tensões vividas no pós-guerra, relatando o medo e uma possível vingança japonesa pelas bombas atômicas, a canção de Ulhoa e Mioshi também ressalta o renascimento econômico do país por meio da tecnologia "[m]elhor e mais barata/ Menor e mais bonita", reafirmando a visão de um Japão próspero, moderno e, portanto, atraente aos olhos brasileiros.

A única cantora racializada que teve projeção nacional semelhante, embora menos duradoura que Takai, foi a cantora Li Martins, que fez parte do conjunto Rouge, banda que tomou as rádios brasileiras de 2002 a 2006,

16. Disponível em: https://youtu.be/pbRRfgbQ040.
17. Tradução disponibilizada pelo usuário Nicolay no site letras.mus.br. Disponível em: https://bit.ly/40FzBv3.

com retorno entre os anos de 2017 e 2019. O grupo ficou marcado como a banda feminina brasileira com a maior venda de discos da história, com dois milhões de cópias comercializadas (Seelig 2020). Embora a musicista nunca tenha se posicionado sobre o papel dos descendentes de asiáticos na sociedade por meio das músicas da banda ou feito referências diretas, além de não utilizar seu sobrenome japonês em seu nome artístico (Kashiwaba), na TV, Li chegou a fazer algumas apresentações cantando canções *enka*[18] que interpretava em sua infância e adolescência nos concursos de karaokê que participava dentro das comunidades.

Se expandirmos o escopo para abarcar instrumentistas de ascendência japonesa que fizeram parte de bandas de grande sucesso e exposição comercial, temos outros dois nomes importantes: o baterista Ricardo "Japinha", que fez parte do grupo de rock CPM 22 de 1995 até 2020 (CPM 22 anuncia saída de Japinha 2020), além de outras bandas de menor expressão, e o guitarrista Bento Hinoto, que integrou a banda Mamonas Assassinas de 1989 até 1996, data de sua trágica morte ao lado de seus companheiros (Nascimento 2021). "Japinha" adotou a referência asiática como seu nome artístico e, em algumas entrevistas, como a cedida para o portal *SítioVeg* (2020), o músico fez questão de salientar a "pureza" de seu sangue japonês mesmo sendo um *yonsei*,[19] citando a falta de miscigenação da família e algumas características atribuídas ao mito da "minoria modelo" como atributos próprios: "[...] o povo japonês tem algumas características como disciplina, respeito, determinação, perseverança, que eu, de certa forma, acabei herdando e colocando no meu dia-a-dia profissional" (Japinha (CPM22) 2020, 2). No caso de Bento Hinoto, o vocalista do conjunto Mamonas Assassinas, Dinho, fazia questão de citar a descendência miscigenada do colega em tom jocoso e o apresentava, antes de um de seus solos, como "o legítimo japonês italiano vindo da Tasmânia. O pai veio da África e a mãe veio da Alemanha!",[20] remontando um pouco da origem do colega.

Os exemplos citados sobre a presença de musicistas descendentes de japoneses na mídia do país mostram que a projeção desses artistas em veículos de grande divulgação ainda é esporádica. Além disso, o discurso predominante presente nas letras e no posicionamento desses intérpretes, quando há alguma menção à etnia japonesa, pretende buscar uma integração ou aproximação amistosa e até mesmo bem-humorada com a ideia de brasilidade, sem conflitos diretos ou reivindicações. Estes discursos parecem reproduzir as tentativas de "fusão" difundidas na década de 1930, quando o nacionalismo brasileiro ganhava força, e no pós-guerra, quando se fez necessário modificar a imagem do japonês como inimigos de guerra, com foco em aliviar as tensões e desconfianças e reafirmar os

18. Estilo de música japonesa que traz sons tradicionais japoneses e melodias ocidentais.
19. Como são chamados os descendentes de japoneses da quarta geração.
20. Disponível em: https://youtu.be/CdqbiUbFwJE.

laços de amizade entre as nações. No entanto, é possível especular que a presença desses artistas em grandes plataformas midiáticas, mesmo quando não abordam diretamente questões que pessoas racializadas sofrem no Brasil, ajuda a criar novas expectativas sobre lugares de ocupação de artistas de origem asiática e a veiculação de novas imagens.

AS NOVAS VOZES BRASILEIRAS AMARELAS

A aparente separação entre a identidade *nikkei*, fortemente vinculada às comunidades e associações criadas no Brasil e baseadas em manifestações que evocam a ideia de japonesidade "legítima", e os nipo-brasileiros, que reivindicam a fusão entre identidade brasileira e japonesa, ressaltando laços de amizade e o papel econômico dos descendentes, tem ganhado novos contornos e nova denominação: os brasileiros amarelos. Essa nova cisão dentro da comunidade tem como características ser formada por descendentes de gerações mais distantes dos imigrantes japoneses, comumente mestiços, e terem crescido com grande integração com a sociedade brasileira, geralmente sem contato com as comunidades nipo-organizadas, até mesmo com recusa ao discurso difundido por elas. Embora possam carregar características de famílias transmigrantes, se identificam mais com a cultura brasileira e se manifestam de maneira mais contundente, principalmente nas redes sociais, exigindo um reconhecimento enquanto brasileiros, sem hifenizações. O uso do termo "brasileiro amarelo" ou "amarelo", que adotaremos nesta parte do texto, portanto, é uma maneira de afirmar esta identidade nacional, ressaltando o "brasileiro", e usando o termo "amarelo" como diferenciação dentro de uma categoria nativa, sem referência a um outro país ("nipo") ou utilizando um termo em língua estrangeira ("*nikkei*"). Para exemplificar essa postura na música, conheceremos uma representante dessa abordagem.

Após uma experiência desagradável em um casting,[21] a cantora, atriz e compositora Lina Tag (25) escreveu a canção "Amarela",[22] trazendo reflexões e provocações sobre algumas questões identitárias amarelas no contexto capitalista e denunciando a lógica do mercado audiovisual de invisibilizar e excluir brasileiros amarelos de suas produções:

> Demora a vida pra encontrar
> Seu cantar
> Vento bravo e circunstância que conduz seu velejar

21. Processo de seleção pelo qual atores e atrizes são submetidos para conseguir um trabalho em produções artísticas e publicitárias. Pode envolver análise do currículo, entrevistas, testes de câmera, interpretação, entre outros.
22. Disponível em: https://youtu.be/cbCZV0b8nDc.

Bicho estranho em maré alta não dá pé
Não tem lugar
A corrente da mascote prende só até enforcar

Me deixa entrar pela porta
Tua sou semelhante
Quando o senso comum
Cochicha em teus ouvidos

Não escute, não
Veneno tuas palavras
No meu coração
Um preconceito avulta
De escuta em escuta
Que comece a luta

Me desculpe atrapalhar
O branqueamento desse lugar
O tal perigo amarelo
Ainda penera o seu olhar

Tenho nome
Tenho mar
Hoje sou do lado de cá

Me deixa entrar pela porta
Tua sou semelhante
Quando o senso comum
Cochicha em teus ouvidos

Não escute, não
Veneno tuas palavras
O meu coração
Um preconceito avulta
De escuta em escuta
Que comece a luta

E a terra que os meus olhos rasgou
Ficou, ficou
Guardo lembranças nas artérias
Entretanto não define por completo meu teor

Essa bandeira tem a minha cor
Essa bandeira tem a minha cor
Sua bandeira tem a minha cor

Nossa bandeira tem a minha dor[23]

Natural da cidade de São Paulo, Lina faz parte da quarta geração de descendentes de japoneses. Filha de pai *sansei*[24] e de mãe de origem branca, a cultura japonesa tem lugar de afeto em sua trajetória pessoal: "Eu sinto muito a presença dela [da cultura japonesa] de uma maneira muito aconchegante. Eu tenho muito a memória de comer *bentô*[25] na rua na calçada com meu avô. Era muito normal e fazia parte da minha semana" (Lina Tag, entrevista). A música *enka*, o budismo e a espiritualidade são outros fatores que Lina traz com carinho de suas lembranças da infância. No entanto, a estranheza de olhares externos diante destes costumes fez com que ela muitas vezes tentasse se afastar dessas práticas e questionasse o papel delas em seu dia a dia: "Eu me senti estrangeira sim em muitos momentos. As pessoas me olhavam como estrangeira" (Lina Tag, entrevista). O cheiro forte dos alimentos em conserva e a base de ovo da culinária japonesa que trazia em seu *bentô* fizeram com que essas comidas fossem substituídas por outras mais comuns aos olhares ocidentais. O sentimento de inadequação, porém, não se limitava às pessoas que não eram de origem japonesa com as quais convivia. As próprias comunidades e até mesmo parte da família viam, em sua origem miscigenada, um problema e um fator de diferenciação e preconceito:

> Tinha muito isso já na minha infância, eu sentia um afastamento da minha própria família. Das pessoas que não eram miscigenadas agirem, tipo: "você não tem direito a essa cultura, ela é mais minha do que sua" e uma questão de sujeira mesmo, como se fosse sujo, sangue sujo, sangue misturado, não é puro. Minha vó não falava com a gente quando a gente era menor. Tinha essa questão também, então sempre foi confuso. Muitas sensações e muitas percepções pra uma criança, porque me conforta, mas, ao mesmo tempo, quando me conforta, aí as outras pessoas olham estranho e a própria família fala "você é estranha". (Lina Tag, entrevista)

"Amarela", canção composta por ela e que faz parte do EP *Taperá*, lançado em 2020 pela gravadora Instante, além das discussões sobre racialidade, também procura trazer à tona o descontentamento com a lógica hegemônica do mercado e o capitalismo: "Traz muitas perguntas, muitas provocações. Traz uma primeira percepção dessa questão da racialidade, de eu me perceber enquanto uma pessoa amarela, esse momento de perceber que eu sou uma pessoa racializada" (Lina Tag, entrevista).

23. Transcrição disponibilizada pela compositora em seu canal do YouTube.
24. Como são chamados os descendentes de japoneses de terceira geração.
25. Espécie de marmita.

Além de denunciar o preconceito, o "perigo amarelo" e o branqueamento dos espaços em sua letra, Lina também deu vida a um videoclipe para a faixa, feito apenas com artistas brasileiras amarelas. A produção, feita pela própria artista, traz diversas mensagens e provocações com os estereótipos ouvidos pelas pessoas de descendência japonesa, numa construção coletiva. Dar espaço para que artistas amarelas pudessem denunciar os preconceitos aos quais estão sujeitas trouxe muitos comentários de pessoas que se identificavam com essas questões.

A situação de Lina e seu relato de falta de oportunidades se junta ao coro de outras vozes que relatam o mesmo tipo de situação. Uma delas é a atriz Bruna Aiiso (35). Também natural de São Paulo e com uma vasta experiência de televisão, com telenovelas da Rede Globo em seu currículo, a atriz decidiu usar seu alcance para criar a live "Brasileiros" em sua rede social, a fim de entrevistar artistas amarelos e ouvir suas histórias e dificuldades de serem reconhecidos em seu próprio país. Também filha de pai *sansei* e mãe de origem nordestina, Bruna conta que nunca se identificou como japonesa. "Sou 110% brasileira" (Bruna Aiiso, entrevista), afirma. Em seus primeiros castings, a atriz relata que tinha dificuldade de se ver como uma pessoa racializada e preenchia as fichas como "branca". No entanto, com o passar do tempo, percebeu que não tinha os mesmos privilégios das pessoas brancas, mas que, ao mesmo tempo, não sofria o mesmo preconceito de pessoas pretas. Bruna relata ainda o incômodo que sentia por não ver pessoas de descendência asiática em revistas e na televisão, e que chegou a pensar, como muitas pessoas de origem japonesa, em intervenções estéticas para ocidentalização dos olhos. Isso tudo demonstra uma tentativa de afastamento da ideia de japonesidade: "Eu tenho ascendência, mas não sou japonesa. Tudo isso que você traz no seu imaginário da cultura japonesa não se encaixa na minha pessoa" (Bruna Aiiso, entrevista). A negação da japonesidade se dá também diante da frustração pelas oportunidades de trabalho oferecidas aos descendentes de asiáticos. "Eu quero viver brasileiras, que é o que eu sou. Eu quero uma personagem brasileira. Eu quero uma enfermeira, uma dona de casa, uma caixa de supermercado, uma faxineira, qualquer coisa" (Bruna Aiiso, entrevista), afirma.

A escassez de oportunidades para atrizes amarelas no Brasil, uma vez que pessoas racializadas só são escolhidas para papéis se há alguma indicação explícita no processo de seleção, também motivou a criação do canal de YouTube *Yo Ban Boo*. Contando com mais de 60 mil inscritos, o canal nasceu da necessidade de incluir e discutir a presença de artistas amarelos na mídia brasileira, realidade que Beatriz Diaféria (35), fundadora do canal ao lado de Kiko Morente e Léo Hwan, viveram na pele.

Beatriz é mais uma *yonsei* natural de São Paulo. Seu bisavô por parte de mãe foi um dos primeiros imigrantes a chegar ao Brasil em 1908, a bordo do famoso Kasato Maru. Já sua família por parte de pai é de origem espanhola, cultura que vivenciou de maneira muito mais presente em sua infância, ao frequentar uma escola espanhola. Com isso, assim como relatado por Bruna, Beatriz contou vivenciar o que chamou de "Complexo de Banana":

> Tinha coisas que acontecia só comigo e eu não sabia por que, porque eu me identificava como branca. Eu comecei a sentir mais que eu era amarela também quando eu saí da escola, fiz faculdade e fui me formar como atriz. Quando eu era chamada pra fazer algum teste, eu não me encaixava direito nos personagens. Aí eu comecei a entender quem sou eu. (Beatriz Diaféria, entrevista)

Mesmo tendo os traços fenotípicos japoneses atenuados pela miscigenação, Beatriz conta que sofreu com os estereótipos na infância: "As pessoas esperavam que eu fosse uma pessoa perfeita, por eu ser descendente de japoneses. Ser boa em matemática, a inteligente" (Beatriz Diaféria, entrevista), além de relatos sobre fetichização já na vida adulta. Para os trabalhos no audiovisual, a atriz vivia uma situação particular por se encontrar num "limbo": por conta do sobrenome japonês que usava anteriormente em seu nome artístico, era indicada somente para papéis racializados. No entanto, no momento do teste, por não atender ao estereótipo japonês, acabava não conseguindo os trabalhos:

> No começo me chamavam só pra papéis da "japa". E aí, eu chegava lá e eu nunca pegava um trabalho, não conseguia trabalhar. As pessoas esperam que eu tenha cabelo liso, que seja magrinha, e eu não sou do jeito que eles querem pra esses personagens que eles estão me mandando. Mas eu usava o Beatriz Koyama Diaféria. Só de eu ter mudado meu nome, eu comecei a ser chamada para testes de "pessoas normais". Mulher da minha idade. Esses papéis sempre existiram, mas não consideravam as pessoas amarelas. (Beatriz Diaféria, entrevista)

A partir dessas vivências, o canal *Yo Ban Boo* foi criado como um espaço para que atores amarelos pudessem atuar. No início, os vídeos traziam esquetes sobre coisas comuns do cotidiano com atores amarelos em cena. Com o passar do tempo, houve a necessidade de aprofundar muitas das questões sobre o racismo amarelo e criar um espaço de diálogo dentro do canal. Assim, o *Yo Ban Boo* passou a veicular entrevistas, debates, e outras questões emergentes sobre experiências de brasileiros amarelos

no país. Assim, Beatriz nos conta que pôde ter maior noção de sua própria identidade e melhor entendimento e aproximação com a cultura japonesa, até então pouco presente em seu cotidiano.

UMA DIVISÃO POLÍTICA

As diferentes visões quanto ao papel a ser exercido pelos descendentes de japoneses na sociedade brasileira e ao nível de fusão das duas culturas se mostram desafios constantes, principalmente para aqueles que buscam romper com ideias estereotipadas de japonesidade, como no caso dos brasileiros amarelos. Lina, Bruna e Beatriz contam que não se sentiam bem-vindas ou não cogitaram uma aproximação com essas associações. Para as três, as comunidades organizadas são cúmplices da ideia de "minoria modelo" ao não discutirem pautas sobre racialidade e aceitarem os estereótipos pelos benefícios econômicos que trazem: "Essa fantasia dá dinheiro pra caramba [...]. Não é do interesse do corporativo *nikkei* ficar trazendo essas pautas. Acredito que seja extremamente inconveniente, inclusive" (Lina Tag, entrevista). A musicista ainda conta da dificuldade de ter seu trabalho tendo projeção dentro desses lugares: "Foi muito difícil conseguir projeção dentro das comunidades, das corporações. Acho que eles nem me suportam, inclusive, porque é: 'ah não, você é muito violenta. [...] A gente não quer se associar a isso, a essas ideias'" (Lina Tag, entrevista).

Mas como essas vantagens aparecem no dia a dia? Como elas se concretizam em ações? Ao ser questionada sobre isso, Beatriz Diaféria revela uma história curiosa sobre uma colega descendente de japoneses. A moça, ainda por volta de seus 16 anos de idade, procurava por uma vaga de trabalho em uma instituição financeira. Segundo o relato, a jovem não tinha qualquer afinidade com a área de exatas, tendo, inclusive, se formado em Letras posteriormente. Mesmo assim, ela conseguiu o emprego e teria ouvido de seu empregador a seguinte frase: "Você é japonesa, você é boa de matemática, você é inteligente". Ela completa: "A gente tem muitos privilégios. As pessoas não falam sobre isso, mas ter consciência sobre isso deixa a gente numa posição desconfortável e talvez tire isso da gente" (Beatriz Diaféria, entrevista).

Mas se a "minoria modelo" traz vantagens do ponto de vista capitalista, a manutenção e perpetuação desses estereótipos ganham também uma dimensão política. As associações de imigrantes e descendentes de japoneses têm um histórico de conservadorismo em sua trajetória, mantendo posições neutras durante o regime militar brasileiro, e muitos de seus associados que participam da vida política partidária escolhem como legendas partidos com viés de centro ou direita. Sobre isso, Bruna conta:

> Eu acho que foi por isso que até hoje eu não me aproximei da comunidade japonesa no Brasil. Eu sou uma pessoa de esquerda. O Japão sempre foi um país extremamente machista, eu não me identifico com isso. Eu me sinto 110% brasileira. Eu fui criada na cultura brasileira, comendo a comida brasileira [...]. A comunidade ainda é muito reticente pra tocar nesses assuntos. Tem um conservadorismo de japonês muito forte, que eu acho que não cabe mais nos dias de hoje, e também muitas pessoas associam a nossa militância, a nossa causa a uma causa política. Eu recebo mensagem de pessoas fazendo um *link* com o uso do termo "amarelo" como sendo um termo de esquerda. (Bruna Aiiso, entrevista)

De fato, parece haver uma correspondência no que se refere ao alinhamento político das pessoas que conduzem esses tipos de discussões. Beatriz e Lina também se consideram pessoas "de esquerda", e pautas raciais e identitárias estão historicamente ligadas a esse espectro progressista no Brasil e em outros lugares do mundo. Além disso, sobre o machismo apontado pela atriz, o Japão é um dos países que tem menos igualdade de gênero no mundo, segundo o Fórum Econômico Mundial de 2020. O país está na posição 121 de 153 países listados, estando atrás inclusive do Brasil, que é o nonagésimo segundo (Ito 2020).

Este viés político "à esquerda" presente nos recentes coletivos amarelos também tem sido fator importante na ligação do movimento com outras lutas sociais identitárias, como as causas negras, indígenas e LGBTQIA+. O canal *Yo Ban Boo*, por exemplo, tem entre seus fundadores Kiko Morente, afrodescendente e que procura trazer pautas dessa militância para as discussões do canal. Beatriz, inclusive, revela que muitos espectadores dos vídeos são afrodescendentes. As três entrevistadas concordam que é preciso haver maior integração das discussões sobre racialidade e identidade com outras minorias, embora seja preciso que se mantenha a consciência de suas trajetórias distintas. No entanto, para Beatriz, o caminho do movimento amarelo é longo e não pode ainda ser considerado uma militância:

> É muito difícil falar de militância amarela ainda aqui no Brasil. Militância tem uma coisa de prática, de organização. A gente pode falar mais de movimento social ou ativismo, porque muita coisa fica só na internet. Não tem uma coisa de encontro presencial, de discussão do que pode fazer de fato e quais são as nossas intenções com tudo isso e como ajudar. Não tem isso. São vários grupinhos de cinco pessoas, uma aqui e outra ali. Uma coisa muito pequena mas que não tá organizado pra uma coisa maior que seria a militância,

> sabe? Então, eu acho que isso a gente ainda tá muito atrás, e aí não dá pra ter essa conversa com o movimento indígena, com o movimento negro, porque eles estão muito a frente. Não tem uma coesão de uma militância amarela. (Beatriz Diaféria, entrevista)

Lina completa: "É uma questão de que a gente tem que se organizar melhor e entender como a gente vai dialogar e entender o nosso objetivo comum" (Lina Tag, entrevista). A ainda incipiente militância amarela parece ter como características um perfil mais jovem, feminino e com grande participação de pessoas não binárias, segundo relatos das entrevistadas.

CONCLUSÃO

Nikkei, nipo-brasileiros, brasileiros amarelos. São muitas as formas criadas para se referir a esses brasileiros que carregam histórias diversas sobre a construção do Brasil enquanto nação. "Uma figura híbrida. Uma figura amarela brasileira com suas particularidades. São infinitas etnias e miscigenações diferentes", resume a cantora Lina Tag. Essa afirmação evidencia como os descendentes de japoneses no Brasil criaram uma série de maneiras de se relacionar com sua japonesidade, e nenhum dos grupos se apresenta de maneira totalmente homogênea. Segundo a pesquisadora Camila Aya Ischida (2010, 14): "O indivíduo (re) cria e (re) constrói sua identidade no contexto que surge, ou melhor, a partir dos elementos dados pelo contexto. No processo reflexivo que se engendra, identificações são forjadas". E completa: "É importante lembrar que na conjuntura atual, os *nikkei* são antes de tudo pessoas que mesmo possuindo um ancestral comum e a *marca* fisionômica peculiar, carregam experiências diversas no convívio e no embate com a alteridade" (Ischida 2010, 17). Por isso são tão necessários os diversos trabalhos recentes que buscam dar visibilidade a essas discussões, muitos deles citados neste texto, como as pesquisas de Igor José Renó Machado (2011; 2008), Victor Kebbe (2014; 2008), Érica Rosa Hatugai (2018; 2001) e tantos outros que versam sobre essa multiplicidade.

Toda essa diversidade e variedade de trajetórias, no entanto, ainda parece encontrar dificuldades de se livrar dos estereótipos amplamente difundidos. Porém, são cada vez mais numerosos os coletivos que se juntam nas redes sociais para discutirem sobre os preconceitos e a representatividade dos descendentes de japoneses que vivem no Brasil. Esses debates atraem muitos jovens que não se veem mais conectados com a cultura de seus ancestrais e/ou não se sentem contemplados pelas associações estabelecidas no país e por seus discursos de legitimidade ou "fusão", em maior ou menor grau. Além disso, eles enxergam na narrativa de "minoria modelo" um viés de opressão e as comunidades organizadas como

cúmplices dessa ideia, seja por se manifestarem contra a noção de que brasileiros de origem asiática sofrem preconceito ou por simplesmente se omitirem nesses diálogos. Como comenta Bruna: "A 'minoria modelo' traz visões positivas especificamente para o capitalismo. Se a gente colocar pro indivíduo, isso é uma forma de opressão" (Bruna Aiiso, entrevista). A fala de Bruna expressa que a cisão encontrada entre o posicionamento dos descendentes de japoneses é principalmente política. As vantagens sociais que a ideia de "minoria modelo" traz no mundo capitalista são pesos na balança que reforçam a divisão entre um grupo que defende valores conservadores, liberais e de direita e outro que defende que a superação do preconceito estrutural não pode acontecer numa organização social que não seja de viés esquerdista.

Dessa forma, a superação e humanização dos brasileiros de ascendência japonesa não parecem ser possíveis sem que haja profunda conscientização e renúncia aos privilégios que esse grupo racializado recebe no Brasil. Embora essa perspectiva seja pouco animadora e pareça difícil de se concretizar, a formação desses grupos jovens com outros vieses dá a esperança de que novas redes de apoio e proteção possam ser criadas, com diferentes abordagens e novas formas de se relacionar com a questão no Brasil. O fortalecimento dessas redes, a difusão de informações e a visão de mundo compartilhada e organizada serão fundamentais para que esse movimento se torne, de fato, uma militância, tendo capilaridade e protagonismo nas lutas sociais. Para que tudo isso ocorra, a arte pode ser uma importante aliada.

Ainda são poucos os exemplos de artistas performáticos de descendência japonesa ganhando grande destaque midiático. Quando ocorre, os grandes veículos parecem dar preferência a artistas cujo posicionamento reforça a ideia de amizade entre as duas nações e evoca um relacionamento harmonioso, o que acaba soando como autoelogio ao próprio Brasil e à ideia de que se trata de um país miscigenado e que recebe bem seus imigrantes, negando preconceitos, xenofobias e microagressões cotidianas. Com o advento das redes sociais, no entanto, hoje é possível pensar que manifestações fora desse padrão podem ganhar projeção e se tornar ferramentas importantes para a expansão do debate sobre a questão amarela no Brasil e de conscientização e recrutamento de novos membros para a formação de uma futura militância organizada. O clipe da canção "Amarela", de Lina Tag, tem mais de 15 mil visualizações em seu canal do YouTube, que conta com pouco mais de mil inscritos, sendo a música autoral mais visualizada da cantora. Isso mostra o quanto a capilaridade da obra musical pode representar um avanço significativo na formação de novas perspectivas.

Além disso, exemplos mostram que as próprias manifestações artísticas performáticas difundidas nas associações podem ser subvertidas, ressignificadas e se tornar palco para diversas discussões sobre preconceito e estereótipos. É o caso dos grupos californianos San Francisco Taiko e Kinnara Taiko, fundados em 1968 e 1969 respectivamente, e que procuraram articular o que significava ser ásio-americano em meio a todos os debates sobre os direitos civis que aconteciam na época (Ahlgren 2018). No Brasil, destaca-se o grupo de *taiko* baiano de Salvador, o Wadō, que tem entre seus membros diversas pessoas LQBTQIA+, com posicionamentos claros contra a homofobia em suas redes sociais. O grupo ainda se coloca como um lugar seguro e acolhedor para qualquer membro expressar seu gênero e sua sexualidade (Stela 2020).

"Toda escuta musical é uma forma de confronto, de encontro de mundos e significados, quando a identidade se torna autoconsciente e, portanto, ameaçada através de seu próprio interrogatório"[26] (Kun *apud* Ahlgren 2018, 14, tradução nossa). Que a música, dessa forma, seja cada vez mais usada para que novas histórias sejam contadas, para que movimentos possam se fortalecer e expandir seus debates e que as atividades performáticas que já ocorrem possam ser ressignificadas e apropriadas a novos contextos e sirvam a novos diálogos. Com essas e muitas outras ações, poderemos, enfim, superar estereótipos e cisões em prol de um olhar mais humanizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahlgren, Angela K. 2018. *Drumming Asian America: Taiko, Performance, and Cultural Politics*. New York: Oxford University Press.

Azevedo, Rodrigo. 2018. Descendentes de japoneses são mais inteligentes; herança cultural explica. *Gazeta do Povo*, 18 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3I9VOKv>. Acesso em: 2 maio 2022.

CPM 22 anuncia saída de Japinha após supostos casos de assédio. 2020. *UOL*, 17 ago. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3I8MrdS>. Acesso em: 2 maio 2022.

Fanon, Frantz. 1963. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.

Garcia, Rafael Mariano. 2020. *O corpo na arte do taiko contemporâneo.* Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Hatugai, Érica Rosa. 2001. Ler, no corpo da "mestiça", beleza, corporalidades e fronteiras no parentesco nikkey: as experiências de mulheres nipodescendentes no Brasil. *Cadernos Pagu*, no. 63: 1-16.

26. "[a]ll musical listening is a form of confrontation, of the meeting of worlds and meanings, when identity is made self-aware and is, therefore, menaced through its own interrogation".

Hatugai, Érica Rosa. 2018. *Um corpo como fronteira: Parentesco e identificações entre descendentes nipônicos "mestiços"*. Tese de doutorado, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

Hikiji, Rose Satiko Gitirana. 2005. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos*, vol. 24: 155-184.

Hirata, Joe. 2020. Histórico. *Joe Hirata*, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3RNJSB3>. Acesso em: 2 maio 2022.

Igarashi, Yoshikuni. 2000. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. Princeton: Princeton University Press.

Ischida, Camila Aya. 2010. *A experiência nikkei no Brasil: uma etnografia sobre imaginários e identidades*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Ito, Carol. 2020. Meu nome não é japa: o preconceito amarelo. *TRIP*, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3RJ613w>. Acesso em: 24 mar. 2021.

Japinha (CPM22). 2020. *SítioVeg*, 29 jun. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3x64ICf>. Acesso em: 2 maio 2022.

Kebbe, Victor Hugo. 2014. Ser japonês, ser nikkei, ser dekassegui: contornando metáforas de parentesco e nação. *Revista de Antropologia da UFSCar*, vol. 6, no. 1: 63-80.

Lesser, Jeffrey. 1999. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham: Duke University Press.

Lesser, Jeffrey. 2007. *A Discontented Diaspora: Japanese Brazilians and the Meanings of Ethnic Militancy, 1960-1980*. Durham: Duke University Press.

Lorenz, Shanna. 2007. *"Japanese in the Samba": Japanese Brazilian Musical Citizenship, Racial Consciousness, And Transnational Migration*. Tese de doutorado, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh.

Machado, Igor José de Renó. 2011. Japonesidades multiplicadas: sobre a presença japonesa no Brasil. In *Japonesidades multiplicadas: novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil*, org. Igor José de Renó Machado, 5-17. São Carlos: EdUFSCar.

Machado, Igor José de Renó, Victor Hugo Kebbe e Cristina Rodrigues da Silva. 2008. Notas sobre família transnacional. *Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, vol. 16, no. 30: 79-98.

Moreira, Matheus. 2020. Em meio à epidemia de coronavírus, orientais no Brasil relatam preconceito e desconforto. *GZH*, 3 fev. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3x-qUWLr>. Acesso em: 7 out. 2022.

Nascimento, Toni. 2021. Mamonas Assassinas, quem foram? História, carreira e tragédia. *Segredos do Mundo*, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3YgnItZ>. Acesso em: 5 fev. 2022.

Pettersen, William. 1966. Success Story, Japanese-American Style. *New York Times*, 9 jan. 1966. Disponível em: <https://bit.ly/3YhSqTd>. Acesso em: 8 jan. 2023.

Rodrigues, Flávio. 2020. Os tambores que vibram em nós: a comunidade de prática do taiko na cidade de Atibaia e a quebra de estereótipos. In *30º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Manaus, 7 a 11 dez. 2020.

Rossini, Rosa Ester. 2005. A Memória Congelada do Imigrante: a solidariedade intergeracional dos japoneses e dos nikkeis no Brasil e no Japão atual. São Paulo em Perspectiva, vol. 19, no. 3: 34-43.

Sakurai, Célia. 2007. *Os japoneses.* São Paulo: Contexto.

Seelig, Ricardo. 2020. Os discos mais vendidos no Brasil em todos os tempos. *Collectors Room*, 28 set. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3JWkw27>. Acesso em: 2 maio 2022.

Stella, Elizabeth. 2020. "I Saw Myself Represented": Taiko and Anime in Salvador, Bahia, Brazil. In *65º SEM Annual Meeting*, Ottawa, out. 22-31, 2020. Virtual.

Takai. Fernanda. 2020. Bio. Fernanda Takai, jul. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3DTM5p9>. Acesso em: 5 fev. 2022.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Urbano, Krystal e Maria Elizabeth Pinto de Melo. 2018. A representação dos asiáticos na TV brasileira: apontamentos iniciais. In *41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Joinville, 2 a 8 set. 2018.

Flávio Rodrigues é mestrando em Música, com ênfase em Etnomusicologia, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Cursou pós-graduação em Musicoterapia Preventiva e Social pelas Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU, 2017) e graduação em Música na Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM, 2015). Desde 2020, é pesquisador integrante do projeto temático "O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia", em parceria entre pesquisadores da Unicamp e da Universidade de São Paulo (USP), atuando também como músico, compositor e educador. f263863@dac.unicamp.br.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 17/07/2022
Reapresentado em: 14/10/2022
Aprovado em: 04/01/2023

ENTRE IMAGENS E O PROCESSO DE FAZER VER[1]: PESQUISA SOBRE OS DESENHOS FIGURATIVOS MEBENGOKRÉ-XIKRIN DO ACERVO LUX VIDAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.194543

MARIANA FLORIA BAUMGAERTNER
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-5787-0299
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 – ppgas@usp.br

RESUMO
Os desenhos Mebengokré-Xikrin, coletados pela antropóloga Lux Vidal entre as décadas de 1970-1980, foram feitos por diferentes pessoas, de diferentes idades, em sua maioria homens que nunca haviam desenhado antes. São produções espontâneas que, continuamente (re)visitadas, evocam narrativas que não seriam possíveis de outro modo. Ao investigar o processo de formação desta coleção, que conta com 431 desenhos figurativos abrigados no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), procura-se evidenciar como esses desenhos falam sobre a construção da relação entre Lux Vidal e os Xikrin. Estes arquivos são permeados pelo encontro, característica definidora desta coleção. Ao destacar o processo de produção, arquivamento e documentação dos desenhos, procura-se demonstrar a especificidade desta coleção, relacionando-a aos outros arquivos do Acervo Lux Vidal.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia; Desenho; Imagem; Acervo; Mebengokré-Xikrin.

ABSTRACT
The Mebengokré-Xikrin drawings, collected by the anthropologist Lux Vidal between the 1970s and 1980s,

1. Este artigo é resultado da pesquisa de iniciação científica "Traço, memória e trajetória: pesquisa sobre os desenhos Mebengokré-Xikrin do Acervo Lux Vidal", desenvolvida entre 2019-2020, no Departamento de Antropologia da FFLCH-USP, sob orientação da Profa. Dra. Sylvia Caiuby Novaes.

were made by different people of different ages, mostly men who had never drawn before. They are spontaneous productions that, continually (re)visited, evoke narratives that would not be possible otherwise. By investigating the formation process of this collection, which has 431 figurative drawings housed in the Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), it become clear how these drawings speak about the construction of the relationship between Lux Vidal and the Xikrin. These archives are permeated by the encounter, the defining characteristic of this collection. By highlighting the process of production, archiving and documentation of the drawings, the specificity of this collection is demonstrated. At the same time, the collection is related to the other archives in the Lux Vidal Collection.

KEYWORDS
Anthropology; Drawing; Image; Collection; Mebengokré-Xikrin.

IMAGENS QUE PARTILHAM LEMBRANÇAS

Fotografias, imagens no geral, nos contam sobre outros mundos, mundos possíveis, permitindo deslocamentos no tempo e no espaço a partir delas. Uma fotografia, por vezes, pode dar a sensação de fixar-se como uma lembrança de algo que sequer vivenciamos. O presente trabalho surge dessa sensação específica, após inúmeras imersões no acervo de imagens reunido pela antropóloga Lux Vidal. De modo específico, este artigo trata do processo de formação e retomada de uma coleção deste acervo, a coleção de desenhos figurativos Mebengokré-Xikrin, no esforço de etnografar o nascimento de um arquivo.

Os desenhos mencionados fazem parte do acervo do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, o LISA, ligado ao Departamento de Antropologia da FFLCH-USP. Eles integram um acervo maior, denominado Acervo Lux Vidal, que compreende, além dos desenhos, fotografias, pranchas de pintura corporal e arquivos sonoros, de diferentes autorias, reunidos pela antropóloga Lux Vidal, durante seu trabalho com o povo indígena Mebengokré-Xikrin, entre 1969 e 1992.

Em 2016, no meu segundo ano de graduação em Ciências Sociais, ingressei como bolsista de documentação do acervo audiovisual do LISA, através do Programa Unificado de Bolsas (PUB). Por dois anos, tive a oportunidade de trabalhar de perto com o Acervo Lux Vidal, doado pela antropóloga, em 1999. Esse acervo vem sendo continuamente conservado e documentado, sempre com o auxílio de Lux[2], com sua notável paciência, memória e disposição para a organização das imagens.

Um dia, enquanto procurava uma foto na reserva técnica do LISA, deparei-me com uma pasta até então por mim despercebida, verde, alta, com a inscrição “Desenhos Xikrin”. A pasta estava em uma prateleira diferente

2. Ao longo do artigo, seguindo o uso de seus colegas, amigos, alunos e parentes, referir-me-ei à Lux Vidal por seu primeiro nome.

do restante do Acervo Lux Vidal, em uma seção da reserva técnica onde normalmente ficam materiais que ainda precisam de documentação. Dentro da pasta havia inúmeros desenhos que depois descobri terem sido coletados por Lux durante sua pesquisa de campo com os Xikrin. Diferentemente dos outros registros imagéticos do acervo, os desenhos ainda não haviam passado pelo processo de documentação e organização. A doação do Acervo Lux Vidal ao LISA foi realizada de uma só vez, ou seja, havia um grande volume de arquivos, de diferentes tipos, para serem organizados, higienizados, documentados e incorporados ao Acervo LISA. Em um primeiro momento, a prioridade foi a conservação dos materiais, por isso todos os itens foram protegidos em saquinhos de polipropileno e em pastas, a fim de evitar mofo e outras deteriorações. Para a documentação e incorporação ao banco de dados do LISA, foi dada prioridade às fotografias, por se tratar do tipo de registro mais numeroso do acervo. Especial ênfase foi dada às fotografias em papel que, naquele momento, pareciam ser "o guia" para entender a coleção como um todo. Além disso, as fotografias e as pranchas de pintura corporal possuíam maior circulação em exposições e publicações, portanto, de certa forma, representavam a parte mais significativa do acervo para Lux, o que colaborou para uma documentação mais rápida do material. Esses fatores, somados à uma equipe reduzida para o extenso trabalho de conservação do acervo do LISA, explicam porque a documentação dos desenhos foi sendo postergada. Assim, esta coleção estava devidamente acondicionada, porém permanecia uma parte inexplorada do acervo, carente de organização técnica (numeração, separação, digitalização) e de informações contextualizadas.

A coleção de desenhos conta, no total, com 431 desenhos figurativos[3] originais. Na reserva técnica do LISA, inicialmente, havia 360 itens. Os outros vieram do arquivo pessoal de Lux que, ao saber de meu interesse por este material, entregou-me um envelope com mais 71 desenhos que foram então incorporados ao acervo do LISA.

O primeiro passo para iniciar o processo de documentação da coleção foi a numeração e digitalização das imagens. Os números, de 0001 a 0431, foram atribuídos seguindo a própria ordem em que os desenhos se encontravam na pasta. Essa metodologia foi orientada por Paula Morgado, técnica em documentação e responsável pelo acervo do LISA, já que, naquele momento, não estava claro de que forma os desenhos seriam incorporados ao acervo (seguindo uma numeração própria ou seguindo a numeração das fotografias?). Além disso, o conteúdo da coleção era ainda desconhecido e não era possível prever se haveria uma edição do

3. Refiro-me a esta coleção como sendo de *desenhos figurativos*, na tentativa de diferenciá-los dos desenhos produzidos para o corpo, os motivos de pintura corporal, os quais fazem parte da construção da pessoa Xikrin, tratados por Vidal (2000) como *grafismos*. Os aspectos que diferenciam essas duas formas de desenhar serão retomados ao longo do artigo.

material. Uma numeração simples facilitaria um processo posterior de renomeação dos itens, se fosse o caso.

Após a numeração, a digitalização dos desenhos foi primordial para dar prosseguimento à pesquisa sem precisar, necessariamente, estar no LISA e, principalmente, manipular os exemplares originais. A cópia digital foi produzida a partir do registro fotográfico individual de todos os papéis. Esse método foi escolhido — em oposição ao escâner — para produzir uma cópia tão fiel quanto possível em relação ao original, preservando informações como textura, marcas no papel e sobreposições de materiais (caneta, lápis, canetinha). Para tanto, foi utilizado um reprodutor fotográfico, no qual fixa-se a câmera e duas lâmpadas para iluminação, de modo que o papel seja registrado a partir de um ângulo reto e sob intensidade luminosa uniforme, evitando distorções e variações. Os versos dos desenhos que continham algum tipo de anotação (como, por exemplo, data ou autoria) foram fotografados, a fim de corroborar para a documentação do material. Por fim, as imagens digitais foram tratadas de modo superficial, garantindo uma visualização próxima ao original em papel.

FIGURA 1
Folha de contato 3/22, com reproduções em miniatura dos desenhos (Fonte: Elaborado pela autora)



Vale ressaltar que a digitalização dos desenhos contou com a colaboração de Bruna Keese dos Santos, que na época desenvolvia sua pesquisa de mestrado sobre as pranchas de pintura corporal do Acervo Lux Vidal. As

pranchas originais também careciam de uma cópia digital[4], o que oportunizou que tanto os desenhos quanto as pranchas fossem digitalizadas numa mesma ocasião. Sobre esse processo, Bruna diz que:

> Embora de cunho técnico, esse trabalho constituiu etapa essencial para a pesquisa, pois abriu espaço para um contato diário e intenso com as pinturas. Assim, além de aprofundar meu contato com o material, o levantamento e a catalogação possibilitaram a organização de um acervo de extrema importância, tanto por seu tamanho quanto por seu contexto de produção, reiterando seu valor de pesquisa. (Keese dos Santos 2019, 24)

A partir da fotografia dos desenhos, realizei pequenas cópias em papel sulfite, que me permitiram compor, (re)organizar e observar, sem que o acervo original fosse comprometido. Bruno (2018, 163) argumenta que "os desafios com as imagens no campo das pesquisas em Ciências Humanas, particularmente a Antropologia, implicam 'atos' e 'movimentos': olhar, selecionar, cortar, reenquadrar, deslocar, associar, imaginar, montar e dispor de maneira a 'fazer ver'". Ver os desenhos se tornou, então, minha principal atividade: ver cada um e ver todos; ver os desenhos e as fotos; ver sozinha e ver com Lux. Ver no papel, no computador, na reserva técnica.

Ao ver os desenhos separadamente ou com as fotografias, permanecia para mim a questão de qual era o elemento comum que unia imagens tão diferentes. Nunca foi meu objetivo investigar os desenhos individualmente, ainda que esta seja uma questão válida. Meu interesse estava, principalmente, em entender como aquela coleção se relacionava com os outros itens do acervo (especialmente as fotografias), ou seja, o que tinha levado esses desenhos ao LISA, e como eles estavam integrados ao Acervo Lux Vidal? Assim, os desenhos apenas se tornaram inteligíveis para mim a partir das conversas com Lux, do processo de ver os desenhos com ela. As imagens, individualmente e em conjunto, eram sempre acompanhadas de memórias, imagens narradas que se somavam às imagens do papel. "Afinal, é no contato com imagens feitas há muito tempo, e que foram guardadas, quando elas entram em relação com as pessoas, acontece a evocação das narrativas, essa informação em falta completa a lacuna"

4. As pranchas de pintura corporal tiveram um processo semelhante de documentação. Ao doar seu acervo, Lux entregou tanto as pranchas originais quanto suas respectivas cópias fotográficas, as quais usava com frequência em aulas e publicações. No processo de indexação do acervo, foram registradas as reproduções fotográficas ao invés das pranchas originais, devido aos mesmos aspectos mencionados, de priorização das fotos em papel. Em sua pesquisa de mestrado, Bruna digitalizou as originais, a fim de produzir um conteúdo mais fiel, ou seja, menos editado digitalmente. Comparando as pranchas originais com as cópias fotográficas, constatou-se que nem todas possuíam uma cópia fotográfica, ou seja, existiam pranchas de pintura corporal que ainda não haviam sido incorporadas ao acervo.

(Bezzon 2018, 194). As lacunas, justamente, permitem que as imagens evoquem: nunca estão completamente preenchidas.

Esse processo de ver os desenhos com Lux teve dois tipos de abordagem, não necessariamente separadas, elas aconteceram concomitantemente. A primeira abordagem consistiu na divisão dos desenhos em categorias. É verdade que diferentes critérios podem agrupar ou desagrupar os desenhos desta coleção, por isso, o objetivo não foi produzir uma separação, mas sim rearranjar as imagens para provocar um novo processo de ver. As categorias, propostas por Lux, faziam referência ao que era imediatamente visível nos desenhos, uma livre associação de agrupamentos regidos pelo que a imagem se referia. Esta é uma categorização elucidativa do conteúdo da coleção — para nós, um ponto de observação para entrar em contato com os desenhos. Assim, as categorias foram: 1) Pessoas; 2) Aves; 3) Animais aquáticos; 4) Animais terrestres; 5) Rituais; 6) Grafismos; 7) Escrita; 8) Aldeia; 9) Autoria: Nhiakrekampin; 10) Outras autorias identificadas; 11) Desenhos de crianças; 12) Avião; 13) Diversos; 14) Para descartar. A categoria "para descartar" compreende, principalmente, papéis manchados de canetinha, que não foram propriamente desenhados, mas carregam a sombra de outros desenhos. Uma categoria deste tipo é muito elucidativa do próprio processo de formação e institucionalização desta coleção, que nunca passou por uma seleção ou curadoria, como será analisado mais adiante.



FIGURA 2
Categorias de desenhos (Fonte: Elaborado pela autora)

Já a segunda abordagem consistiu em destacar certos desenhos do conjunto e, então, falar sobre eles. Neste caso, ver o conjunto poderia ser tanto nas cópias dos desenhos espalhadas na mesa, quanto através das folhas de contato. Lux escolhia o desenho que "chamava a atenção", seja por ter uma memória associada ou para falar sobre o que estava desenhado. Essa abordagem, realizada calmamente em muitas etapas, funcionou como uma leitura comentada da coleção. Como frequentemente dizia Lux, "só esse desenho já daria uma tese de doutorado!". Nessas ocasiões, aprendi sobre o que foi desenhado, sobre os Xikrin e sobre a própria trajetória de Lux como antropóloga. Ainda que o universo de desenhos analisados tenha sido sempre o mesmo, a cada interação com a coleção, novos desenhos chamavam a atenção, evocavam o olhar. O processo de ver, falar sobre os desenhos, é, portanto, atravessado por memórias e conhecimentos nem sempre imediatamente visíveis, já que "há questões que não podem ser depreendidas das imagens em si, mas sim a partir da fala sobre elas" (Barbosa 2016, 194). Nesse sentido, esta etnografia parte de um convite para partilhar lembranças, onde "os arquivos não são lugares silenciosos (...), são objetos permeados por relações e subjetividades, que (re)significam tanto as imagens e documentos quanto a própria pesquisa de campo" (Triana 2020, 73). Os desenhos e as fotografias, a partir do relevo proporcionado pela memória, passam a carregar nomes, lugares, ocasiões. Como argumenta Sylvia Caiuby Novaes (2012), as imagens (e aqui incluo desenhos e fotografias), aparecem como uma forma de relação, rendendo conversas que seriam impossíveis de outro modo, formas de acesso ao passado que atravessam a trajetória de Lux e dos Xikrin.

Kuschnir (2016, 10), ao apresentar o artigo "De l'objet intrinsèque à la pensée technique: le rôle médiateur du dessin en ethnographie maritime"[5], de Christine Escallier, publicado no dossiê *Antropologia e Desenho*, da Revista Cadernos de Arte e Antropologia, diz que "suas experiências no campo mostram que fotografias e desenhos não têm propriedades intrínsecas, mas sim significados construídos segundo as diversas circunstâncias de produção e recepção de seus conteúdos". Assim, ao mesmo tempo que os desenhos encantam, como se fosse a primeira vez, também nos transportam através do tempo, para pessoas, lugares, momentos. Essas imagens:

> (...) são o resultado de sensações visuais, que nos chegam como um todo. Ao se apresentar a nossos olhos a imagem nos traz a presença daquilo que nela está representado e, nesse sentido ela é um modo de presença, pois associa o objeto ou a pessoa representada a sua presença em nós que

5. Escallier, Christine. 2016. De l'objet intrinsèque à la pensée technique: le rôle médiateur du dessin en ethnographie maritime. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5, n. 2: 49-73.

> a observamos, daí esse processo de familiarização que a imagem desencadeia. (Novaes 2014, 58)

O exercício não estava tanto em "decifrar" o que foi desenhado, mas sim em viabilizar o fluxo de pensamentos, lembranças e livres associações a partir da experiência do olhar. A exemplo do que diz Andrea Barbosa:

> Fundamental nessa reflexão será o cuidado em não julgar o caráter de veracidade das imagens, ou de seu significado, mas de desenvolver uma análise que atente para sua potência em provocar uma experiência (olhar, tocar e imaginar a partir da foto) a partir de outra que a gestou (olhar, imaginar, enquadrar e produzir a foto). (Barbosa 2016, 192)

Essa forma de ver também está intimamente ligada ao tempo. Olhar e pensar sobre esse conjunto de desenhos, 50 anos depois de sua produção provoca outros tipos de elaborações sobre eles. O significado não é imediato, está na sequência de relações. As imagens produzem um certo momento, ao mesmo tempo que são produtos dela. Eles criam, mobilizam memórias e experiências que não estão encerradas no passado, mas em contínua elaboração. Lux Vidal expressou esse movimento quando, na cerimônia de outorga do título de professora emérita da USP, disse que "Chegar aos 80 anos evidentemente dá tempo suficiente para acumular lembranças, experiências e ensinamentos. É o tempo da memória, sempre produtiva e transformadora, das avaliações, da saudade e do olhar distanciado".[6]

O ARMÁRIO

Enquanto seguia com a pesquisa sobre os desenhos, Lux me pediu para organizar um armário de ferro, nos fundos de sua casa. Fechado há quase 20 anos, o armário contém todos os seus arquivos relacionados ao trabalho com os Xikrin, reunidos por mais ou menos duas décadas. Começamos a organização sem saber ao certo o que encontraríamos. Com o passar dos papéis, descobrimos obras que ela usou de referência em suas análises etnográficas, correspondências trocadas com agentes da Funai[7], na década de 1970, arquivos sobre demarcação de terras indígenas, relatórios para agências de fomento à pesquisa, notícias de jornal sobre os Xikrin e outros

6. Ver: Vidal, Lux. 2010. *Outorga do título de Professora Emérita:* parte 2. 03/12/10. https://www.youtube.com/watch?v=16nfdqY6FVM (acessado em 23/08/20).
7. Fundação Nacional do Índio.

povos indígenas, textos publicados por Lux, entre tantos outros arquivos[8]. Os cadernos de campo, anotações, fichas de estudo e levantamentos demográficos, escritos à mão, em francês, português e mebengokré, estão todos guardados e conservados. Depois de trabalhar na documentação do acervo depositado no LISA, ver e organizar o conteúdo deste armário me permitiu acessar uma nova dimensão da trajetória de Lux, especialmente de seu trabalho com os Xikrin. O ato de ver para organizar os arquivos, e aqui me refiro tanto às imagens do acervo quanto aos documentos do armário, é sempre acompanhado de lembranças, cenas que aconteceram, interpretações, histórias. As pessoas ganham nome, parentesco, personalidade; os lugares ganham significado; os objetos acompanham cenas mais ou menos cotidianas; até mesmo as notícias ganham bastidores, tudo isso intrinsecamente ligado à Lux, que lembra e que compartilha essas lembranças. Assim, depois de um tempo organizando o armário, ficou evidente que Lux me deu esta tarefa para que eu pudesse entender que as imagens sobre as quais tanto quero saber são frutos de longos anos de muito trabalho, resultado da interação entre muitas pessoas. Claro que a reorganização, por si só, desses registros também era importante para Lux. Ainda assim, essa atividade me ofereceu uma perspectiva de observação privilegiada a respeito do processo singular de constituição do acervo. As narrativas provocadas pelos documentos sempre enfatizavam relações, seja com os Xikrin, com o governo ou com seus pares na academia. Certa vez, ela me disse: "você precisa entender, havia muito trabalho a ser feito". Os arquivos do armário eram tão diversos quanto as frentes em que Lux atuava - o que também explica o fato da antropóloga nunca ter trabalhado especificamente com os desenhos. Por diversas vezes, ela expressava o desejo de rever todos aqueles documentos e de reler os cadernos de campo, por conterem "informações preciosas que eu nunca tive tempo de trabalhar". Como Cunha (2004, 290), ao pesquisar o acervo pessoal de Ruth Landes, percebi que aquele arquivo me oferecia uma perspectiva quase sedimentar para observar os esforços pessoais e institucionais empreendidos na trajetória pessoal e profissional de Lux.

> Assim como outros arquivos científicos, aqueles que reúnem documentos escritos, visuais e iconográficos recolhidos, produzidos e/ou colecionados por antropólogos durante a sua trajetória profissional e pessoal caracterizam-se pela sua

8. Para se ter uma ideia da diversidade de arquivos, foram criadas as seguintes categorias: 1) Xikrin do Cateté: a) Manuscritos; b) Cadernos de campo; c) Parentesco e demografia; d) Território e demarcação; e) Textos publicados; f) Catálogos e exposições; g) Correspondências; h) Notícias; i) Relatórios e projetos; j) Projeto Manejo Florestal; k) Projeto Memória Xikrin. 2) Lux Vidal: a) Entrevistas; b) Resenhas; c) Correspondências; d) Institucional USP; e) Documentação FUNAI. 3) Kayapó: a) Manuscritos; b) Exposições e catálogos; c) Publicações; d) Notícias; e) Correspondências; f) Eventos. 4) Textos, relatórios, anotações, notícias e exposições de povos Jê e outros povos indígenas.

> estrutura fragmentária, diversificada e, paradoxalmente, extremamente subjetiva. (Ibid, 295-296)

Os arquivos ali preservados, portanto, revelam a subjetividade do acervo. São escolhas, seleções, agrupamentos do que se optou por conservar. Indicam interesses de Lux, afinidades intelectuais, preocupações com o futuro e, acima de tudo, relações. Vestígios da história dos Xikrin, da história de Lux e da história deste encontro, onde há um embaralhamento daquilo que é pessoal e daquilo que é arquivo[9].

LUX VIDAL E OS XIKRIN

Lux Vidal nasceu em 1930, na Alemanha. Passou a maior parte de sua infância e juventude na Espanha e na França, onde estudou Letras Clássicas. Em 1951, obteve o título *Bachelor of Arts* pelo Sarah Lawrence College, em Nova York (EUA), onde estudou Antropologia, Literatura e Teatro. Foi aceita no programa de pós-graduação da Universidade de Columbia, mas voltou para a França antes de nele ingressar. Lux chegou em São Paulo em 1955. Após lecionar na Aliança Francesa e no Liceu Pasteur, incentivada por sua amiga, profa. Thekla Hartmann, voltou a estudar Antropologia em 1967. Em 1969, Lux ingressou como professora no Departamento de Antropologia da USP, mesmo ano em que fez sua primeira viagem aos Xikrin do Cateté, a convite do Padre José Caron, um missionário dominicano, de origem francesa, que havia sido incumbido da assistência aos Xikrin.

Nessa época, os Xikrin do Cateté, um grupo Mebengokré-Kayapó da família linguística Jê, eram considerados por muitos como extintos, com menos de 100 pessoas. Habitantes do sudoeste do Pará, foram oficialmente pacificados em 1952, pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI), no Posto Las Casas, local para onde o grupo havia se deslocado em busca de contato com os regionais. "Não existem dados populacionais confiáveis sobre a primeira década após a pacificação do grupo. Sabe-se, entretanto, que houve grande mortandade. Gripe, broncopneumonia e outras doenças reduziram o grupo a menos de uma centena" (Giannini 1993, 19).

> Em 1962, o etnólogo Protásio Frikel encontra os Xikrin no Pukatingrö. A aldeia circular é formada por onze casas que abrigavam cento e sessenta e quatro pessoas (...). No ano de 1963, ocorre uma cisão interna do grupo, entre aqueles

9. Nesse sentido, a antropóloga Luísa Valentini, ao trabalhar com a documentação reunida por antropólogos, diz que "Na trama tecida entre exame documental, convivência e leituras, conforme eu trabalhava em paralelo os materiais reunidos por Lux Vidal, Pedro Agostinho e Rafael de Menezes Bastos, a noção de pessoa que marca o sentido de 'arquivo pessoal' se apresentou assim mais como um recorte de observação que como uma conceituação" (Valentini 2020, 195).

> propensos a aceitarem novas formas de vida e os mais tradicionais. Os mais jovens, liderados por Bemoti [chefe tradicional], buscam um maior contato com os regionais. Eles partem para a boca do Cateté, local de confluência deste rio com o Itacaiúnas. Vivem em barracos construídos linearmente na margem do rio, a serviço dos castanheiros e comerciantes de pele. O grupo chefiado por Bep-Karoti [chefe tradicional] se desloca para a aldeia Kamkrokro. Neste mesmo ano houve um surto de gripe que só não causou maiores males porque Frikel os estava assistindo. (Vidal e Giannini 2020a, 38)

Depois, entre 1964 e 1970, os Xikrin se reagruparam na aldeia Pukatingrö, influenciados por Padre Caron, que visava a melhora na saúde dos indígenas e a retomada das atividades de subsistência, como a caça, a pesca, a coleta e a agricultura. Em 1969, na tentativa de frear o rápido declínio demográfico, Padre Caron convidou Lux para formulação de um *survey* detalhado sobre a população Xikrin, a fim de planejar ações de saúde e fortalecimento cultural[10]. Em dezembro de 1970, por motivos de doença, Padre Caron retira-se do Cateté. Nessa época, os Xikrin já contavam com o Comitê de Apoio aos Xikrin, articulado por Lux, pelo Dr. João Paulo Botelho Vieira Filho e Padre Eduardo (Ibid, 41).

A partir de 1969, Lux passou a visitar os Xikrin anualmente, unindo o trabalho acadêmico ao engajamento em defesa dos direitos indígenas. Trabalhou na demarcação de terras, em ações de saúde, de valorização cultural, na formação de organizações indigenistas, entre outros. No campo da pesquisa, em 1972, concluiu sua tese de mestrado, intitulada "O *me-rere-me*, análise de uma cerimônia entre os Xikrin do Cateté", produto de um momento histórico para os Xikrin, em fase de recuperação demográfica. Importante notar que a pesquisa e a recuperação deste povo, de certa forma, caminharam juntas, pois, sua presença em campo estimulou a memória social e histórica dos Xikrin, trazendo à tona as narrativas míticas, lembranças de como era nos tempos antigos, e atividades rituais. Lux defendeu, em 1973, sua tese de doutorado, intitulada "Morte e Vida de uma Sociedade Indígena Brasileira"[11], uma etnografia da história, organização social e ritual Xikrin. Durante sua pesquisa de campo, Lux fez também um grande levantamento sobre a pintura corporal Xikrin,

10. No dia 12 de dezembro de 1969, Padre Caron faz sua primeira menção à Lux em seu diário, Curé d'Indiens. Ele diz que "Às 14h, a Vasp irá trazer a Sra. Lux Vidal e Vincent Carelli. A Sra. Lux Vidal é professora de antropologia da Universidade de São Paulo. Ela pretende fazer uma tese de doutorado sobre os índios Chikri: esta é sua primeira vez no campo; será seguido por vários outros. Vincent Carelli é o irmão mais novo de Mario. Ele é fã de índios, vai realizar seu sonho" (Caron 1971, 299, tradução minha).
11. Ver: Vidal, Lux. 1977. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*. São Paulo: Hucitec/Edusp.

aspecto estreitamente ligado à forma de organização social deste povo. Ficou conhecida como a precursora dos estudos de etnoestética no Brasil e formou um grande número de pesquisadores nessa área. Esse trabalho resultou no livro "Grafismo indígena: estudo de antropologia estética"[12], que teve sua primeira edição publicada em 1992.

O Acervo Lux Vidal é o resultado deste período de trabalho, no qual Lux reuniu objetos, fotografias, pranchas de pintura corporal e desenhos relacionados aos Xikrin. Vale salientar que o acervo possui registros feitos, tanto entre os Xikrin do Cateté, quanto entre os Xikrin do Bacajá[13]. A proporção é maior entre os Xikrin do Cateté, já que Lux conviveu e trabalhou por mais tempo nessa localidade. Em relação à coleção de desenhos, ainda que não tenha esse registro nem essa memória, é possível que haja também desenhos feitos no Bacajá. Entretanto, os desenhos de autoria conhecida foram feitos no Cateté. Ao falar sobre a constituição dessa coleção, Lux também sempre remete ao Cateté.

O acervo como conhecido hoje é resultado de um extenso período de trabalho. Por muito tempo, os registros eram armazenados na própria casa de Lux, sendo usados para exposições e, principalmente, aulas, conferências e seminários. Como dito, as fotografias, pranchas de pintura corporal e desenhos foram doados ao LISA, em 1999. Os objetos foram doados ao Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP), em 2001.

Em 1990, Lux iniciou um novo campo de pesquisa com os povos indígenas do Oiapoque, no norte do Amapá, onde segue trabalhando em conjunto com o Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (Iepé), do qual é sócia fundadora. O contato com os Xikrin do Cateté foi retomado em 2019, a pedido da liderança Bep-Karoti Xikrin. Bep-Karoti pediu pela construção de um projeto que retomasse o Acervo Lux Vidal para, a partir dele, falar sobre a memória dos antigos e o conhecimento tradicional Xikrin. Esse contato desencadeou uma série de iniciativas de valorização cultural, agrupadas pelo "Projeto Memória Xikrin" (2019-2022), coordenado pelas antropólogas Lux Vidal e Isabelle Vidal Giannini. O pedido partiu da percepção, por parte das lideranças tradicionais, de que alguns conhecimentos estariam se perdendo de uma geração para outra, seja por uma desvalorização dos conhecimentos tradicionais, em favor dos conhecimentos não-indígenas, seja pela falta de registro e sistematização dos conhecimentos Xikrin. Assim, veio o desejo de construir um livro com as falas e as imagens dos antigos, visando pensar o futuro e a formação das próximas gerações.

12. Ver: Vidal, Lux (org). 2000. *Grafismo indígena:* estudo de antropologia estética. 2 ed. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/Universidade de São Paulo.
13. Os Xikrin do Cateté situam-se entre os rios Itacaiúnas e Cateté, na Terra Indígena Xikrin do Cateté, município de Parauapebas (PA). Já os Xikrin do Bacajá vivem na margem esquerda do médio rio Bacajá, afluente da margem direita do rio Xingu, Terra Indígena Trincheira/Bacajá, município Senador José Porfírio (PA).

Não só o acervo reunido por Lux e Isabelle, mas também as próprias antropólogas enquanto colaboradoras de longa data dos Xikrin, constituíram o meio pelo qual essa retomada foi possível. Dessa iniciativa já resultaram duas publicações[14], com imagens antigas e falas atuais dos Xikrin sobre o acervo, e uma plataforma online, exclusiva para os Xikrin, com uma curadoria de registros antigos, documentados hoje por jovens pesquisadores em interlocução com os anciãos. Essas iniciativas, apesar de recentes, contam com amplo engajamento dos Xikrin, que desejam dar continuidade a projetos de valorização e pesquisa do modo de vida tradicional.

PROCESSO DE PRODUÇÃO DOS DESENHOS

Logo quando iniciou sua pesquisa, Lux não falava a língua mebengokré. Em 1969, em sua primeira viagem, hospedou-se na casa do chefe Bemoti e sua esposa Nhiok-pú. Na medida do possível, participava de todas as atividades da aldeia; começou a aprender a língua e a conhecer os Xikrin. Segundo Lux, ela não teve problemas materiais ou de adaptação, gostava da vida com eles. Disse em uma entrevista que "Para mim a universidade foi um lugar de desafio, a aldeia não" (Vidal 2017, 28). Diariamente, visitava todas as casas com seu melhor passaporte para conversas, o livro sobre os Kayapó do Xingu, escrito por Simone Dreyfus, em 1963[15]. Os Xikrin, especialmente as mulheres, gostavam de ver as fotografias e foi assim que Lux conseguiu conhecer todas as casas e todas as pessoas da aldeia pelo nome[16].

Próximo ao barracão da missão, alguns jovens fizeram para Lux uma pequena mesa, lugar que ficou conhecido como "seu escritório". Enquanto Lux escrevia seus cadernos de campo, o xamã Nhiakrekampin sentava-se ali, em uma esteira, e desenhava. Ele, com mais de 70 anos e sem nunca ter desenhado antes, gostou tanto da atividade que, em certo ponto, faltavam folhas e canetas: ou Lux escrevia ou Nhiakrekampin desenhava. Através desses desenhos, Lux aprendeu sobre a língua e sobre a cosmologia Xikrin. Era também uma oportunidade de conversa, não só entre ela e o xamã, mas também entre Nhiakrekampin e Bemoti. O chefe Bemoti

14. Ver: Vidal, Lux e Isabelle Vidal Giannini. 2020. *Benadjuro-tum:* homenagem ao chefe Botiê e à história Xikrin. São Roque: Isabelle Vidal Giannini. . Vidal, Lux e Isabelle Vidal Giannini. 2020. *Mẽ-kukrodjo-tum:* o conhecimento dos antigos. São Roque: Isabelle Vidal Giannini.
15. Dreyfus, Simone. 1963. *Les Kayapós du Nord:* contribution à l'étude des indiens Gé. Paris: Mouton & Co.
16. O interesse pelas fotografias, por parte dos Xikrin, continuou nos anos subsequentes. Quando ia a campo, Lux fazia várias cópias das fotos que tirava e distribuía na aldeia. Sempre houve a preocupação de levar o que era produzido para os indígenas, não só as fotografias, mas também o que foi escrito por Lux. Os Xikrin apreciavam muito essa prática e sempre pediam mais cópias.

gostava de poder conversar “informalmente” com Nhiakrekampin, no escritório, sobre questões históricas e fatos mais específicos, o que não era possível na aldeia, já que residiam em segmentos diferentes e suas falas obedeciam a outras regras públicas, formais.



FIGURA 3
O escritório de Lux Vidal (Fonte: Acervo Lux Vidal)

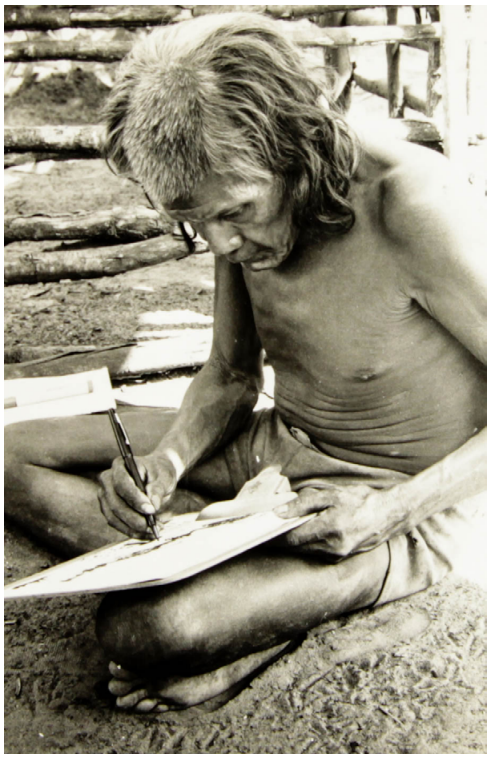


FIGURA 4
O xamã Nhiakrekampin desenhando (Fonte: Acervo Lux Vidal)

O início da formação da coleção de desenhos, bem como o início do próprio ato de desenhar, fala, em primeiro lugar, da relação que se estabelecia entre Lux e os Xikrin, ou seja, sobre comunicação. O tempo de execução do desenho era também o tempo da convivência, da conversa, do aprendizado. É importante salientar que não houve um encorajamento inicial, por parte da antropóloga, para que os Xikrin começassem a desenhar. Diferente de outras coleções (Cesarino 2013, Barcelos Neto 1999), esse foi um processo espontâneo e não planejado, característica determinante desta coleção específica. A produção dos desenhos aconteceu a partir de materiais (papel, canetas, lápis), levados a campo por Lux, para que ela pudesse fazer seu caderno de campo. Isso explica a diversidade de papéis em que os desenhos foram feitos, já que não havia um investimento de materiais para essa prática. Há desenhos em fichas de anotações, envelopes, cadernos, folhas usadas para aplicação de prova na USP — até mesmo o verso de um pacote de cigarro foi usado para desenho. A mesma diversidade é encontrada nas canetas, lápis e canetinhas usadas, onde há alguns desenhos coloridos, mas a maior parte usa apenas canetas azul, vermelha ou preta. Não havia, da parte de Lux, nenhum engajamento de pesquisa a respeito dos desenhos que foram produzidos, por isso não houve uma coleta sistemática de dados. Poucos desenhos possuem anotações com o nome do autor, uma pequena legenda ou data, mas a maioria não teve esse tipo de informação registrada. Algumas produções, especialmente os desenhos feitos pelo xamã Nhiakrekampin, foram muito importantes e usadas nos trabalhos de Lux Vidal, porém ela nunca chegou a trabalhar especificamente com os desenhos, já que seu interesse principal estava na pintura corporal realizada pelas mulheres.

O ato de desenhar como um dos produtos da construção da relação entre Lux e os Xikrin pode ser exemplificado pela quantidade de desenhos que fazem referência à escrita. “Quando ia para a aldeia, Lux sempre levava papel, caneta e lápis de cor, para escrever seu caderno de campo. Os Xikrin que estavam com ela, principalmente homens e meninos, gostavam de copiar e desenhar o que ela estava escrevendo” (Vidal e Giannini 2020b, 224). Era justamente isso que Lux fazia enquanto os Xikrin desenhavam: escrevia. Por isso, muitos desenhos mimetizam o ato de escrever, apresentam o que seria “a forma da escrita”. Esses desenhos sintetizam, de certa forma, a imagem da antropóloga em campo, que por muitas horas se dedicava a esta atividade.

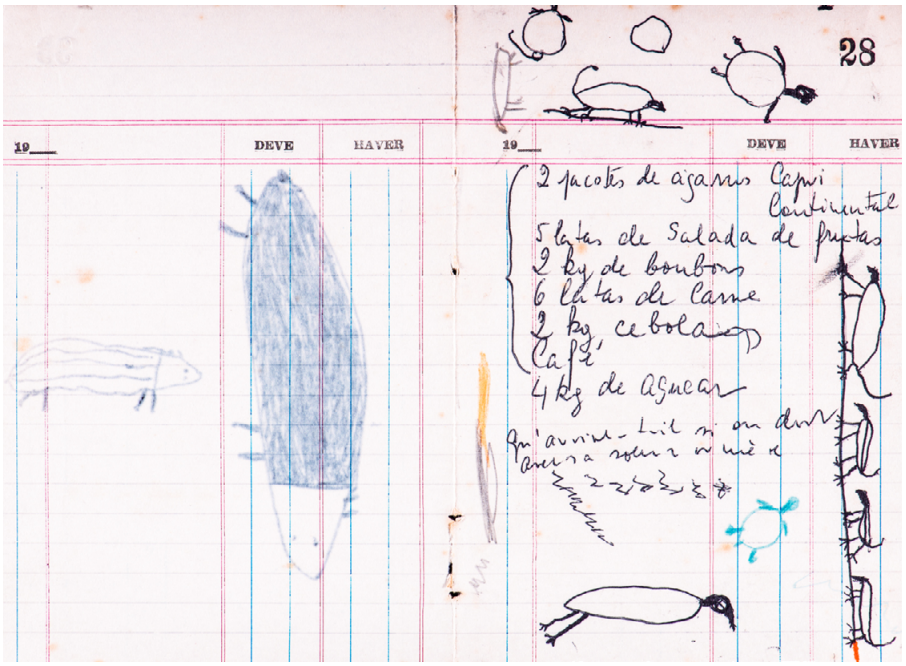


FIGURA 5
Em um papel para fazer recibo, a lista de compras de Lux Vidal, animais desenhados e um trecho em francês, copiado de um livro por um Xikrin (Fonte: Acervo Lux Vidal)

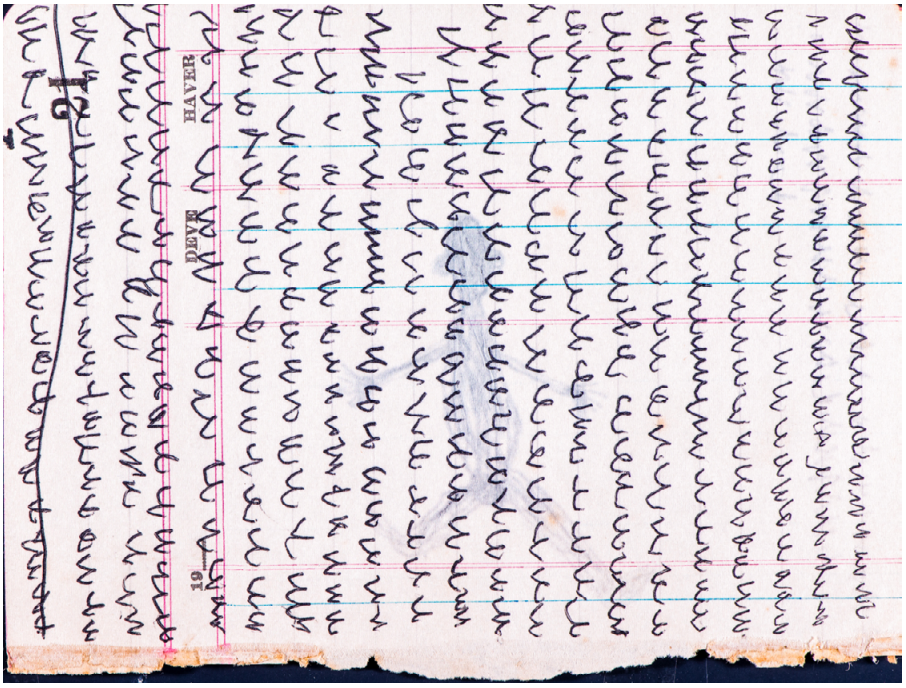


FIGURA 6
Desenhos de escrita. Autoria desconhecida (Fonte: Acervo Lux Vidal)



FIGURA 7
À esquerda, desenho de escrita e de animais. Apesar da autoria desconhecida, infere-se que foi feito por um homem adulto. À direita, prancha de pintura corporal, com pintura *Ngô-toi-kango*, cobra da água grande. O motivo decorativo é executado com o dedo. A pintura foi feita por Nhioké Xikrin, 1972 (Fonte: Acervo Lux Vidal)

No que diz respeito à autoria e ao conteúdo dos desenhos, é possível caracterizar dois grandes conjuntos. O primeiro reúne os desenhos produzidos pelo xamã Nhiakrekampin no contexto mencionado acima. Estes são cerca de 24 desenhos da coleção total, sendo a parte mais bem documentada do todo, tanto por estarem mais presentes na memória de Lux, quanto por terem sido usados em algumas de suas obras. No geral, estes desenhos retratam cenas míticas e visões poéticas do xamã. Já o segundo — e maior conjunto — é formado por desenhos de temáticas diversas, diferentes autores e pouca informação conhecida. São representações de animais, pessoas, adornos corporais e da escrita. A maior parte dos desenhos foi produzida por homens adultos, com alguns poucos exemplares feitos por meninos e meninas.



FIGURA 8
Desenhos com pouca informação conhecida, provavelmente feitos por homens. Da esquerda para direita, o primeiro retrata uma pessoa; o segundo, a caça de jabutis, tradicionalmente feita pelos Xikrin; o terceiro, um avião (Fonte: Acervo Lux Vidal)

Nesse sentido, os desenhos evidenciam uma diferença de gênero marcante em relação a quem desenha. As mulheres Xikrin são exímias pintoras do corpo e tanto o ato de pintar quanto os motivos da pintura corporal são atribuições femininas. Ainda crianças, as meninas treinam em bonecas os grafismos e a técnica da pintura. A ornamentação e pintura corporal, segundo Vidal (2000, 143-144):

> (...) expressam de maneira muito formal e sintética, na verdade sob uma forma estritamente gramatical, a compreensão que estes índios possuem de sua cosmologia e estrutura social, das manifestações biológicas e das relações com a natureza, ou melhor, dos princípios subjacentes a esses diferentes domínios. Mais ainda, revelam a cada um as múltiplas facetas de sua pessoa em contraposição a todos os outros indivíduos, no tempo e no espaço: um recurso para a construção da identidade e da alteridade.

Os homens, por outro lado, não possuíam a tradição do desenho. Pode-se dizer que algumas das obras do Acervo Lux Vidal são o resultado de um dos primeiros contatos com a prática do desenho livre[17]. Esse contato foi realizado de forma espontânea, por aqueles que tinham vontade de fazê-lo e também por aqueles que estavam mais próximos de Lux. Esse fato é exemplificado pela antropóloga, quando diz que:

> Quando se pede a uma mulher Xikrin para pintar um peixe, ela sempre reproduz um desenho geométrico, escolhido entre os motivos de pintura corporal que convencionalmente

17. Contato rapidamente intensificado quando as crianças começaram a frequentar a escola formal, poucos anos depois.

> representam os diferentes peixes. Submetida desde a infância a uma tradição estética bem definida, ela nunca produzirá uma representação figurativa ou individualizada do peixe. O homem, ao contrário, sem padrão de referência tradicionalmente estabelecido, produz espontaneamente uma grande variedade de formas, da mais figurativa à mais abstrata, todas possíveis. (Vidal 2000, 185)

Por isso, é possível afirmar que a coleção de desenhos reunida por Lux é, majoritariamente, de registros feitos por homens adultos. Há alguns poucos desenhos de meninas crianças, facilmente identificados por sua forma. Vale lembrar que a coleção de pranchas de pintura corporal, também abrigada no LISA, teve um processo diferente de formação. Como havia um interesse de pesquisa da parte de Lux em relação ao grafismo corporal Xikrin, houve uma coleta intencional e sistemática de motivos de pintura corporal, registrados no papel, feitos exclusivamente por mulheres adultas e crianças. Este dado é determinante para explicar as diferenças entre essas duas coleções: ao contrário da coleção de desenhos, a coleção das pranchas de pintura possui uma maior uniformidade de papel utilizado; uniformidade de técnica (jenipapo e carvão sob papel); diversidade conhecida de autoras e de motivos gráficos representados.



FIGURA 9
À esquerda, desenho produzido por uma menina; à direita, desenho produzido por um menino (Fonte: Acervo Lux Vidal)



FIGURA 10
À esquerda, desenho produzido por uma menina e, à direita, desenho produzido por um menino, ambos na escola. Registros produzidos pela antropóloga Isabelle Vidal Giannini, durante o período em que trabalhou com os Xikrin, entre 1984 e 2008 (Crédito: Isabelle Vidal Giannini)

No que se refere aos desenhos produzidos pelo xamã Nhiakrekampin, nota-se um tipo diferente de composição imagética, específica da perspectiva do xamã. "Por meio do desenho no papel, o xamã deixou livre curso à sua imaginação e reproduziu com técnica segura e muita força de expressão cenas da vida cotidiana e da vida ritual, acontecimentos do passado e visões poéticas imaginárias" (Vidal 2000, 185-189).

Os trabalhos de Pedro Cesarino (2013), com os Marubo, e os desenhos coletados por Claudia Andujar, entre os Yanomami, na década de 1970, apontam para as especificidades de desenhos produzidos por xamãs. Ao tratar do processo de produção da coleção de desenhos Marubo, Cesarino (2013, 437) diz que:

> Tratei, no início, de fazer com que distintos segmentos da sociedade desenhassem: crianças, jovens, mulheres, homens maduros e idosos. Via de regra, eu recebia das mulheres diversas transposições para o papel dos padrões gráficos kene e, dos homens, desenhos de árvores, animais e mapas das aldeias. Ninguém se sentia habilitado a colocar no papel outros temas além daqueles que, de imediato, tendemos a chamar de naturalistas. A exceção ficava por conta de três xamãs mais velhos que, de pronto, se empenharam em criar desenhos diversificados nos blocos de canson que eu lhes

> fornecia. Passei a me concentrar no trabalho com eles, bem como nas mulheres especialistas nos padrões kene.

O autor chama de desenhos naturalistas aqueles que retratam temas como animais, árvores e mapas da aldeia. Já os desenhos cosmológicos envolveriam os conhecimentos xamanísticos transpostos no papel. Entretanto, se de fato existe essa separação entre uma expressão "naturalista" e outra "cosmológica", no caso do povo Marubo, ela precisa ser entendida a partir da distribuição da autoridade do conhecimento entre aqueles que desenham.

> Os homens comuns não se sentiam autorizados para colocar no papel determinados saberes relacionados ao xamanismo e à mitologia, como se o papel constituísse uma forma fixa de representação passível de ser desautorizada por alguém mais qualificado; como se estivessem, desta maneira, circunscrevendo as suas expressões àquele domínio de conhecimento que lhes competia. Deixavam, assim, o tratamento de temas relacionados às narrativas míticas e à cosmologia ao encargo dos xamãs e se dedicavam a desenhar, sobretudo, mapas das aldeias, árvores e remédios do mato. (Ibid, 438)

Para os Xikrin, essa diferença entre os desenhos de homens e do xamã parece estar relacionada ao profundo conhecimento que Nhiakrekampin tinha da cosmologia Xikrin. O xamã, de fato, possui uma dimensão de conhecimento inacessível àqueles que não são xamãs. Para os Xikrin, apenas os xamãs podem falar e se relacionar com os animais, com antas, porcos e peixes, dependendo da especialidade de cada um (Vidal e Giannini 2020b, 226). Eles, portanto, possuem perspectivas que não são compartilhadas por todos.

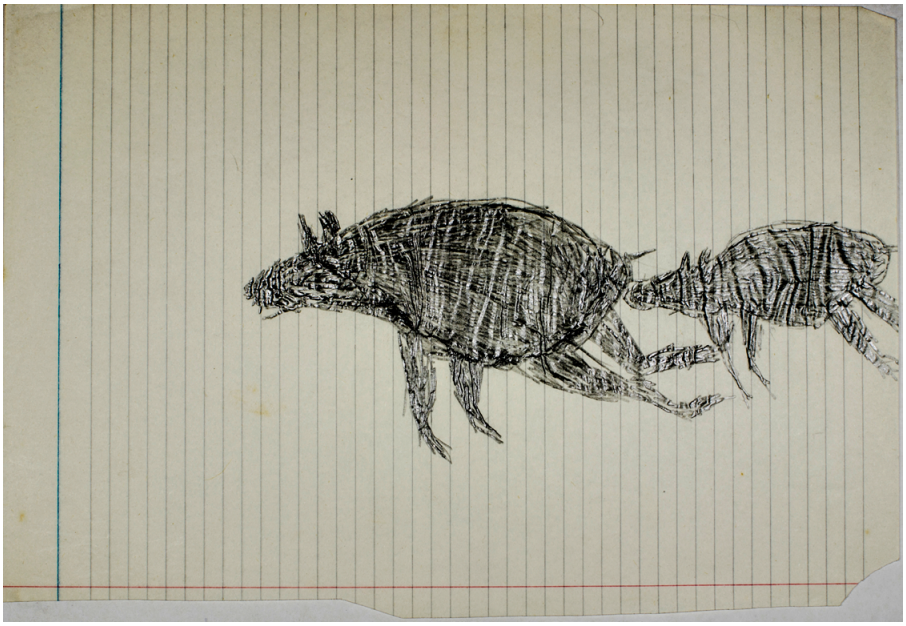


FIGURA 11
Caçada de porcos do mato. Autor: Nhiakrekampin Xikrin (Fonte: Acervo Lux Vidal)

Nhiakrekampin era especialista em falar com antas e porcões, por isso, sempre acompanhava as expedições de caça desses animais. “Dizem que, em seu sonho, Nhiakrekampin fazia um movimento com o pé no chão, chutava e virava anta. Quando estava transformado, ele ia para o mato, para a aldeia das antas, deitava e falava com elas. Depois desaparecia no chão e aparecia na aldeia de novo” (Ibid, 226).

Claudia Andujar, quando levou papel e canetas de cor aos Yanomami, na década de 1970, coletou muitos desenhos produzidos por xamãs (Nogueira 2019). Bruce Albert, ao tratar desses desenhos, alerta para o fato de que as imagens produzidas não devem ser tratadas como visões interiores do xamã; elas são percepções diretas de uma outra realidade. Não há, portanto, uma representação, mas uma presentificação daquilo que não necessariamente pode ser visto por todos (Albert 2011, 1 apud Santos 2014).

Nhiakrekampin retrata essa transformação no desenho intitulado por Lux como “Pássaros da aldeia em visita à cidade de Marabá”. Onkrai Xikrin, ao falar sobre esse desenho durante oficina do Projeto Memória Xikrin, diz que “Ele [Nhiakrekampin] não fala português, mas eu acho que ele fala assim para vocês: ‘os pajés tão virando passarinho, tão visitando’, parece que ele fala assim. Aí ele fala, meu pai conta, quando pajé vai visitando parente vai virando passarinho” (Vidal e Giannini 2020b, 233).



FIGURA 12
Pássaros da aldeia em visita à cidade de Marabá. Autor: Nhiakrekampin Xikrin (Fonte: Acervo Lux Vidal)

Nhiakrekampin era um grande conhecedor da história e da memória Xikrin, com grande habilidade para transferir esse conhecimento para o papel. Nesse sentido, as "(...) estruturas narrativas e cosmográficas se encontram transpostas para o papel, a partir de sua articulação com o arcabouço de fórmulas poéticas e com a disposição geral da memória envolvida nos processos de transmissão dos conhecimentos xamanísticos" (Cesarino 2019, 437). Como me disse Lux Vidal, certa vez, "são imagens de um velho que tem memória".



FIGURA 13
Pátio da aldeia, com acolhida eufórica aos guerreiros que voltam de incursão bem-sucedida contra aldeia inimiga. Autor: Nhiakrekampin (Fonte: Acervo Lux Vidal)

É interessante mencionar que esta coleção de desenhos figurativos foi apresentada aos Xikrin, no âmbito do Projeto Memória Xikrin, especialmente durante as oficinas para construção das publicações. Se compararmos com o interesse pelas fotografias, pelas pranchas de pintura corporal e pelos objetos, é possível dizer que não houve grande curiosidade pelos desenhos, em si. A atividade do desenho é tida como uma prática da escola, onde são as crianças que desenham. Os desenhos comentados

com entusiasmo foram justamente aqueles feitos por Nhiakrekampin, especialmente, depois que Lux contou as explicações dadas pelo xamã para cada desenho. Nesse sentido, é possível afirmar que as imagens desenhadas ganharam importância não só pelo que estava retratado, mas também por seu autor. Ficou reconhecida a grande habilidade que Nhiakrekampin tinha de passar seus conhecimentos para o papel, não só por conta de suas habilidades com a caneta, mas também por ser um grande conhecedor do modo de vida tradicional Xikrin. Os desenhos se tornaram um acesso ao xamã e ao conhecimento tradicional, sendo reiterada a legitimidade de Nhiakrekampin enquanto xamã, justamente por possuir esses conhecimentos.

CONHECER O PASSADO PARA PENSAR O FUTURO

Com os desenhos, busquei percorrer o caminho das memórias que são acessíveis através do papel e do que elas evocam. Como diz Lux, "conhecer o passado para pensar o futuro". O que torna esta coleção única são as circunstâncias de sua formação, somada à possibilidade de discuti-la com Lux Vidal, pelo menos 50 anos depois da produção dos desenhos. Busquei, através das memórias suscitadas pelas imagens, enfatizar que as articulações possíveis de um arquivo no presente são fruto de inúmeros fatores, que vão desde as circunstâncias que o tornaram viável até a forma de classificação dos arquivos (Triana 2020, 75).

Gostaria de destacar que os desenhos foram os motivadores das reflexões aqui apresentadas, ou seja, é pela permanência dessa coleção através do tempo que essa pesquisa foi possível. Esse é um fator importante na medida que reitera a relevância de locais como o LISA e a conservação de seus acervos. O LISA possui um acervo de grande riqueza e valor para a Antropologia, muitas vezes, pouco explorado pelos pesquisadores no geral. No caso específico do Acervo Lux Vidal, institucionalizar o acervo, ou seja, doá-lo para o LISA, foi uma forma de garantir sua conservação, de forma organizada, para que estivesse acessível às novas gerações. A escolha do LISA como local de guarda está ligada à própria trajetória de Lux no Departamento de Antropologia da USP, mas também ao desejo de ter esses materiais em uma universidade pública, espaço por excelência da produção de conhecimento. A preservação e documentação deste material — e do acervo no geral — se mostra uma atividade de grande importância, pois só assim é possível ampliar suas possibilidades de pesquisa e circulação, tanto para a comunidade acadêmica quanto para os próprios Xikrin. Ao tratar da presença da fotografia no Museu de Arte Contemporânea, na década de 1970, Helouise Costa chama atenção para o fato de que:

> (...) o trabalho de conservação e difusão de acervos institucionais não pode ser considerado como uma atividade meramente técnica. Conservar e difundir deve passar necessariamente pela operação de conferir sentido a um determinado patrimônio. Só assim, a conservação e a difusão podem ganhar relevância e justificativas sociais. A ausência de pesquisas sobre o conjunto de fotografias pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP tem acarretado um silêncio sistemático sobre a sua existência, até nas próprias exposições e publicações do Museu produzidas nos últimos 30 anos. Somente um entendimento aprofundado sobre a constituição desse acervo e do debate no qual está inserida permitirá transformar essa situação. (Costa 2008, 164)

Pesquisa e documentação são atividades que caminham juntas e se complementam. Um documento existe para a pesquisa se for possível de ser localizado, só assim poderá entrar em novas redes de convivência (Valentini 2020, 197). Ao mesmo tempo, "um museu com acervo parado (...) é um museu fadado à 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" (Barcelos Neto 2016, 190). O gerenciamento de um acervo não é uma atividade objetiva; só é possível através das subjetividades. Os locais de guarda dos arquivos são locais dinâmicos, constituídos a partir de relações entre interlocutores, objetos, usuários, pesquisadores, quem organiza e quem constituiu a coleção. São relações emaranhadas entre pessoas e coisas. "O arquivo, portanto, não representa apenas o espaço das reminiscências do passado, mas é um lugar vivo, que está em movimento e em relação, permeado de preocupações com o passado, o tempo presente e com o futuro" (Bezzon 2018, 194). Arquivos são o resultado de processos contínuos de constituir e ordenar conhecimentos, desde sua coleta até sua organização e usos.

O recente processo de reapropriação do Acervo Lux Vidal, pelos Xikrin, intensifica a importância da sua preservação, pesquisa e circulação. O LISA é um lugar de permanência, também, para os Xikrin, que prezam pela conservação de seu acervo nesta instituição. Não há o desejo de transportar esses arquivos, por exemplo, mas sim de acessá-los e produzir novas coisas a partir deles. Assim, os locais de guarda do acervo, neste caso, o LISA, passam a ter a colaboração não só daqueles que pesquisam em suas coleções, mas também daqueles que são seus herdeiros. "Desse modo, os museus e, em especial, os museus antropológicos e/ou etnográficos, passaram a desempenhar relevante lugar num mundo cada vez mais interconectado e cujos conhecimentos podem ser compartilhados por grande número de agentes" (Maciel e Abreu 2019, 12).

Ao participar do processo de retomada do Acervo Lux Vidal, pelos Xikrin, através do Projeto Memória Xikrin, pude perceber que os arquivos que compõem o acervo tratam não só de uma memória coletiva desse povo, mas também da memória dos indivíduos, das famílias, dos lugares. As crianças fotografadas por Lux, na aldeia, são hoje os anciãos que transmitem o conhecimento aos mais jovens; a fala de Nhiakrekampin não é só a fala do xamã, mas também a fala do avô de alguns dos participantes das oficinas. De certa forma, como bolsista do LISA, e depois participante deste projeto, tive o privilégio de aprender a ver este acervo usando lentes emprestadas, primeiro de Lux, depois de Isabelle e, por fim, dos Xikrin. Essas lentes, moldadas pelas narrativas, pelas histórias evocadas pelas imagens, permitiram a partilha da lembrança, quase como quem vê o álbum de uma família outra, contado por seus integrantes. No fim, acredito que essas lentes são fruto do encontro, os desenhos e as fotografias são resultados, mas também propiciadores dessas relações através do tempo. Entender como a coleção de desenhos figurativos Xikrin fala sobre a relação entre Lux e os Xikrin é, acredito eu, o primeiro passo para um estudo mais aprofundado sobre os desenhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbosa, Andrea. 2016. Fotografia, narrativa e experiência. In *A experiência da imagem na etnografia*, ed. Andrea Barbosa *et al*, 191-204. São Paulo: Terceiro Nome.

Barcelos Neto, Aristóteles. 1999. *Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional.* Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Barcelos Neto, Aristóteles. 2016. Aristóteles Barcelos Neto, antropólogo colecionador. Entrevista concedida a Daniel Revillion Dinato, Gabriela Aguillar Leite, José Cândido Lopes Ferreira e Paulo Victor Albertoni Lisboa. *PROA:* Revista de Antropologia e Arte, n. 6: 175-194.

Bezzon, Rafael F. A. 2018. Encontros fotográficos e suas imagens, entre efeitos e afetos. In *Anais do II Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia (SIPA):* imagens, grafias e suas múltiplas articulações na experiência Antropológica, Campinas, 191-205. https://www.sipa.ifch.unicamp.br/anais_do_evento.

Bruno, Fabiana. 2018. Entre aparições, enigmas e revelações: atos de olhar, escavar e narrar a imagem. In *Anais do II Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia (SIPA): Imagens, grafias e suas múltiplas articulações na experiência Antropológica,* 1., Campinas, 162-176. https://www.sipa.ifch.unicamp.br/anais_do_evento.

Caiuby Novaes, Sylvia. 2012. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. *Iluminuras*, vol. 13: 11-29. http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/viewFile/36791/23802.

Caiuby Novaes, Sylvia. 2014. O silêncio eloquente das imagens e sua importância na etnografia. *Cadernos de Arte e Antropologia,* vol. 3, n. 2: 57-67. https://cadernosaa.revues.org/245.

Caron, Père. 1971. *Curé d'Indiens.* Paris: Union Générale D'Éditions.

Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2013. Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo. *Mana,* vol. 19, n. 3: 437-471.

Giannini, Isabelle Vidal. 1993. Índios Kayapó: A vida dos Xicrin no sul do Pará. *Revista Horizonte Geográfico,* ano 6, n. 27: 16-25.

Costa, Helouise. 2008. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista:* História e Cultura Material, vol. 16, n. 2: 131-173. http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5495.

Cunha, Olívia Maria Gomes da. 2004. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana,* vol. 10, n. 2: 287-322.

Keese dos Santos, Bruna. 2019. *Corpo-papel:* um estudo imagético sobre o acervo Lux Vidal de pinturas kayapó-xikrin. Dissertação de mestrado em Design e Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Kuschnir, Karina. 2016. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], vol. 5, n. 2. DOI: https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1095.

Maciel, Maria Eunice; Regina Abreu. 2019. Antropologia dos museus: um campo de estudos em expansão. *Horizontes Antropológicos* [Online], vol. 53. http://journals.openedition.org/horizontes/2846.

Nogueira, Thiago (org). 2019. *A luta Yanomami / Claudia Andujar.* Catálogo de exposição. 2. ed. São Paulo: IMS.

Santos, Laymert Garcia dos. 2014. *Projeções da terra-floresta:* o desenho-imagem Yanomami, 22/07/2014. Pesquisa e formatação do conteúdo de Rafael Alves da Silva. https://www.laymert.com.br/yanomami/.

Triana, Bruna Nunes da Costa. 2020. *Ensaios em preto e branco:* arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel. Tese de doutorado em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Valentini, Luísa. 2020. *Arquivos do futuro:* relações, caminhos e cuidados no arranjo preliminar da documentação pessoal de antropólogos. Tese de doutorado em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Vidal, Lux e Isabelle Vidal Giannini. 2020a. *Benadjuro-tum:* homenagem ao chefe Botiê e à história Xikrin. São Roque: Isabelle Vidal Giannini.

Vidal, Lux e Isabelle Vidal Giannini. 2020b. *Mẽkukrodjo-tum:* o conhecimento dos antigos. São Roque: Isabelle Vidal Giannini.

Vidal, Lux. 2017. Lux Boelitz Vidal: colecionadora de culturas. Entrevista concedida à Maria Guimarães. *Revista Pesquisa FAPESP,* ano 18, n. 251: 26-33.

Vidal, Lux (org). 2000. *Grafismo indígena:* estudo de antropologia estética. 2 ed. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/Universidade de São Paulo.

Mariana Floria Baumgaertner é mestranda no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP). Possui graduação em Ciências Sociais, também na USP. Este artigo apresenta os resultados obtidos na pesquisa de Iniciação Científica *Traço, memória e trajetória: pesquisa sobre os desenhos Mebengokré-Xikrin do Acervo Lux Vidal*, desenvolvida entre 2019-2020, no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: mariana.baumgaertner@usp.br.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 31/01/2022
Reapresentado: 21/06/2022
Aprovado: 14/07/2022

ATAFONA: REGISTROS DE UM MUNDO EM RUÍNAS[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.196896

CARLOS ABRAÃO MOURA VALPASSOS
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-4876-3931
Universidade Federal Fluminense, Campos dos Goytacazes, RJ, Brasil, 28010-385 – posantropologiauff@gmail.com

JULIANA BLASI CUNHA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-8820-8230
Universidade Estadual do Norte Fluminense, Campos dos Goytacazes, RJ, Brasil, 28013-602 – uenf@uenf.br

RESUMO
Atafona é uma praia situada no norte do estado do Rio de Janeiro, Brasil. É ali que deságua o rio Paraíba do Sul, depois de percorrer centenas de quilômetros e cruzar três estados federativos. Ao longo do século XX, Atafona constituiu-se como balneário de uma elite regional, que ali ergueu suas casas de veraneio e viveu o lugar, por mais de quatro gerações, como um ambiente de lazer, encontros, festas e sociabilidades diversas. Na segunda metade do século XX, observou-se o início do avanço das águas do mar em direção à área construída de Atafona. O mar avançou e começou a "engolir" as casas, as ruas e as quadras do local. A paisagem transformou-se paulatinamente em uma exposição de ruínas. Este ensaio apresenta imagens das ruínas de Atafona, captadas em momentos distintos do século XXI, para contar um pouco da história do lugar e das transformações da paisagem.

PALAVRAS-CHAVE
Atafona; Antropoceno; Ruínas; Memória social; Erosão.

ABSTRACT
Atafona is a beach located in Northern Rio de Janeiro, Brazil, to which the Paraíba do Sul River flows after traveling hundreds of kilometers and crossing three federal states. Over the 20th century, Atafona was a

1. Este trabalho contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ) por meio do Edital nº27/2021 Auxílio Básico à Pesquisa (APQ1) e do Projeto de Educação Ambiental (PEA) Pescarte, que é uma medida de mitigação exigida pelo Licenciamento Ambiental Federal, conduzido pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama).

seaside resort for a regional elite, who built their summer houses there and lived the place, for more than four generations, as an environment for leisure, meetings, parties and other social gatherings. In the second half of the 20th century, the sea water began to advance towards the built-up area of Atafona, “swallowing” its houses, streets and blocks. The landscape was gradually transformed into an exhibition of ruins. This essay presents images of the Atafona ruins, taken at different moments of the 21st century, to tell a little of its history and landscape transformations.

KEYWORDS
Atafona; Anthropocene; Ruins; Social memory; Erosion.



FIGURA 1: Outubro de 2005. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.

INTRODUÇÃO

No município de São João da Barra, no norte do estado do Rio de Janeiro, está situada a praia de Atafona. Atualmente, Atafona é marcada pela presença de casas destruídas, ou em processo de destruição, pelas águas do Oceano Atlântico. Quem caminha pela praia é obrigado a desviar de vergalhões, troncos de árvores, azulejos, vigas, tijolos, canos, telhas, paredes ou quaisquer outros materiais que outrora tenham feito parte de casas que foram ou estão sendo “engolidas” pelo mar. Trata-se, pois, de uma paisagem instável: ela não é igual ao que era no último verão e certamente não permanecerá do mesmo modo até o verão seguinte.

É certo que a instabilidade é uma característica comum às mais diversas paisagens, mas o que chama atenção em Atafona é a velocidade e a escala em que são observadas as mudanças efetuadas pelo avanço do

mar sobre aquilo que outrora foram lugares conhecidos e reconhecidos pelas sociabilidades de lazer. Antigas construções, inicialmente situadas a centenas de metros ou mesmo quilômetros de distância do mar, foram ficando cada vez mais próximas das águas oceânicas, até que com elas se encontraram e nelas se desfizeram. Esse processo de encontro do mar com as edificações humanas é o que se destaca na praia de Atafona. Podemos pensar, acompanhando Anna Tsing (2019, 17), que "a paisagem é um ponto de encontro para os atos humanos e não humanos e um arquivo de atividades humanas e não humanas do passado" e, assim, quando pensamos a praia de Atafona como uma paisagem arquivo de atividades, destacamos que o cenário atual é resultado de diversos processos de interação, ocorridos em outros tempos e mesmo em outras regiões, que resultaram em uma configuração presente, que difere de configurações do passado e que certamente será alterada em um futuro próximo.

Nesse sentido, nosso caminhante poderá presenciar um dia em que as águas se encontram afastadas das construções – e então notará que o mar recuou – ou observará um dia em que as águas atingem as construções. Seja como for, o(a) hipotético(a) observador(a) perceberá que está em uma paisagem em transformação. E o simples caminhar pela praia pode ser suficiente para suscitar questionamentos: desde quando o mar avança sobre as áreas construídas? Quem eram as pessoas que moravam naquelas casas?



FIGURA 2: 28 de fevereiro de 2015. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.

Neste ensaio responderemos brevemente a essas questões. Para tanto, apresentaremos um pouco da história que estabeleceu a paisagem de ruínas da praia de Atafona, que será tratada como um local multifacetado, onde famílias da elite da cidade de Campos dos Goytacazes construíram suas casas de vilegiatura ao longo do século XX. Discutiremos, também, o encontro entre o Rio Paraíba do Sul e o Oceano Atlântico; e, por fim, falaremos das famílias que ali ergueram suas casas e sofrem com o processo gradual de avanço do mar.

As fotografias[2] aqui selecionadas foram realizadas em quatro momentos distintos (nos anos de 2004, 2005, 2006, 2009, 2015 e 2021) e não estão dispostas em ordem cronológica. Elas não retratam pessoas, mas, ao apresentar as construções em ruínas, destacam processos: os antigos usos das casas de veraneio, os efeitos das diferentes ações humanas sobre o Rio Paraíba do Sul e o avanço das águas do mar sobre as construções de Atafona. Não são relações de causa e efeito, mas sim relações diversas que moldam a paisagem e relacionam pessoas, cidades, o Rio Paraíba do Sul e o mar. São imagens do Antropoceno, fotografias que fixam uma paisagem em transformação, registrando diferentes momentos de um fenômeno feral (Tsing 2019, 14).

AS CASAS DE VILEGIATURA, AS RUÍNAS, O RIO E O MAR

Os autores deste ensaio apresentam relações diferentes com Atafona, mas ambas remetem às suas infâncias. Carlos Abraão Moura Valpassos conheceu o balneário entre o fim da década de 1980 e o início dos anos 1990, levado até lá por seus pais. Não possuía casa em Atafona, mas em algumas ocasiões visitava o lugar com a família para fins de lazer, visitar algum amigo da família ou apresentar a praia a algum parente que visitava a região. Nessas ocasiões, andava na praia e observava as transformações da paisagem desde a última visita. Seu pai falava dos processos de assoreamento e captação de água que reduziam a vazão do Rio Paraíba e de como isso, associado à elevação do nível das águas oceânicas, contribuía para o avanço do mar sobre as casas de Atafona. Para ele, Atafona sempre foi uma experiência marcada pela paisagem e pelas tentativas de compreendê-la.

2. Disponível em: https://bit.ly/3WMyoyU.



FIGURA 3: 2004. Fonte: Juliana Blasi Cunha.

Juliana Blasi Cunha, por sua vez, tem uma experiência mais profunda com Atafona. Sua família frequenta o balneário desde a primeira metade do século XX e, em 1947, seu bisavô construiu a casa de vilegiatura que seria utilizada pela família em todos os verões até os dias de hoje. Enquanto o mar avança, cinco gerações da família tiveram suas férias vividas na casa de Atafona.

No ano de 2005, os autores eram estudantes de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF), orientados pelo professor Marco Antonio da Silva Mello. Conheceram-se no nas reuniões do Laboratório de Etnografia Metropolitana (LeMetro-I-FCS-UFRJ). Juliana Blasi tinha tomado as sociabilidades de vilegiatura de famílias tradicionais em Atafona como tema de uma pesquisa que resultaria, em 2007, em sua dissertação de mestrado – que seria transformada em livro em 2020. Da parte da autora, este artigo resulta ainda de pesquisa financiada pelo Projeto de Educação Ambiental (PEA) Pescarte, que é uma medida de mitigação exigida pelo Licenciamento Ambiental Federal, conduzido pelo Ibama.

Carlos Valpassos, naquela época, tinha seus interesses voltados para os pescadores da Lagoa Feia e para as políticas de saneamento que transformaram a topografia da região Norte Fluminense. Em virtude da proximidade dos campos etnográficos, ambos voltados para questões do litoral Norte Fluminense, estabeleceu-se entre os autores uma parceria de pesquisa, na época no LeMetro-UFRJ e, desde 2017, no Atelier de Etnografias e Narrativas Antropolíticas (Atena-UFF).

Foi no contexto desta parceria de pesquisa que foram capturadas as fotografias aqui apresentadas. São imagens que registram as transformações ocorridas na praia de Atafona, onde o mar, em movimentos de avanço e recuo, engole as casas em um processo lento de "deglutição" (Codeço 2021) que expõe vigas e vergalhões enquanto remete à reflexão sobre as casas, o Rio Paraíba do Sul, o mar e a história de Atafona.



FIGURA 4: 2006. Fonte: Juliana Blasi Cunha.



FIGURA 5: Julho de 2021. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.

Podemos dizer que Atafona começou a ser frequentada por pessoas de Campos dos Goytacazes, com fins de lazer, ainda na primeira metade do século XX (Blasi Cunha 2020). Aos poucos, essas pessoas, que alugavam casas de pescadores, foram construindo ali suas próprias residências de vilegiatura. O movimento se intensificou na segunda metade do século XX, refletindo a ascensão econômica de profissionais liberais, de proprietários e de trabalhadores das usinas de cana-de-açúcar de Campos dos Goytacazes. Com isso, Atafona foi ganhando uma infraestrutura urbana, com ruas planejadas e com serviços essenciais, como o fornecimento de água encanada e de energia elétrica.

O livro de Juliana Blasi Cunha, *Atafona: sociabilidade e memória em um balneário no norte do Estado do Rio de Janeiro*, conta um pouco da história dessas famílias que elegeram Atafona como balneário e, ao longo de gerações, lá desfrutaram seus períodos de férias e lazer. Embora o livro não consiga se esquivar da discussão sobre o avanço do mar, este não é seu foco. A obra aborda, sobretudo, as histórias de sociabilidades dessas famílias em Atafona: das festas, dos almoços, das caranguejadas, dos bailes e dos demais eventos que marcaram a memória social dessas famílias da elite campista. Como escreveu a antropóloga:

> Atafona é, frequentemente, percebida e tratada pela imprensa, Academia e novos visitantes como a cidade que está desaparecendo do mapa. Já para seus antigos veranistas, Atafona guarda o título de lugar único no mundo não por ser o palco desse fenômeno socioambiental, mas, principalmente, pelas inúmeras recordações dos fantásticos momentos ali vividos. Para o grupo de famílias abastadas de veranistas que a frequentaram por 3 ou 4 gerações, Atafona é o cenário de mágicas memórias que envolvem o convívio nos meses de férias em diferentes períodos dos cursos de suas vidas. (Blasi Cunha 2020, 15 e 16)

Quando falamos do avanço do mar e da destruição das casas, estamos abordando um tema difícil para as pessoas que viveram momentos importantes de suas vidas ali. Pois não são apenas casas que estão sendo ameaçadas ou despedaçadas pelo mar, são artefatos da memória familiar, palcos de eventos marcantes ou de períodos que foram cruciais para estabelecer vínculos afetivos entre pessoas e famílias. Cada parede que desaba na beira-mar é mais um pedaço de histórias familiares que perdem os amparos materiais onde antes poderiam fixar-se.



FIGURA 6: 2006. Fonte: Juliana Blasi Cunha.



FIGURA 7: 05 de março de 2009. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.



FIGURA 8: 05 de março de 2009. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.

A praia, em Atafona, tal como todas as outras, é um espaço liminar (Turner 2005): situa-se entre o oceano e o continente, é o ponto de encontro entre a água e a terra. A liminaridade de Atafona, no entanto, vai além. Ela vincula o passado, o presente e o futuro, estabelece um laço entre o que foi, o que é e o que será. E quando tocadas ou imediatamente ameaçadas pelo mar, essas casas transformam-se em ruínas, o que acentua a liminaridade da paisagem.

As ruínas são caracterizadas, de acordo com Simmel, pela oposição entre a materialidade erguida pelo espírito humano e as forças da natureza. Segundo o autor (1911/1998, 137), "o que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza". É na oposição entre o espírito humano e a natureza que as ruínas ganham sua aura trágica, pois materializam uma espécie de movimento da natureza contra o humano.

> O fato de a violação da obra da vontade humana, mediante o poder da natureza, poder ter um efeito estético tem como pré-requisito a condição de o direito da mera natureza nunca ter sido completamente extinto nesta obra, apesar de ela ter sido formada pelo espírito. Com respeito à sua matéria, à sua realidade, ela sempre permaneceu natureza, e se esta volta agora a predominar, ela executa com isso apenas um direito que até então estivera em desuso, mas ao qual ela

> nunca renunciou. Por isso a ruína tem tão amiúde um efeito trágico – mas não triste. Isso porque a destruição não é algo sem sentido vindo de fora, mas a realização de uma direção colocada no mais profundo estrato de existência do destruído. (Simmel 1911/1998, 140)



FIGURA 9: Fevereiro de 2015. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.

Na polaridade entre o espírito humano, representado pelas casas, e a natureza, representada pelo mar, encontramos mais um aspecto liminar da praia de Atafona. Todavia, a oposição enfatizada por Simmel entre o espírito humano e a natureza pode fazer pensar que a ruína é resultado de uma disputa entre os dois agentes e que, ao despedaçar o fruto do engenho humano, esse ente natureza efetua sua vingança. Desse modo, Simmel parece atribuir uma certa intencionalidade humana – quiçá tipicamente humana – a seres não humanos.

Entendemos, a partir de análise bibliográfica e de formulações nativas e acadêmicas, que há diferentes fatores envolvidos no processo de avanço do mar sobre o balneário de Atafona. Como observam Ribeiro et al (2004, 130):

> A complexidade na análise do fenômeno erosivo tem fundamento nas forçantes oceanográficas, fluviais e meteorológicas que lá na costa norte-fluminense atuam. A inexistência de séries históricas de dados físico-ambientais contínuos e precisos prejudica uma análise científica mais segura e criteriosa desse evento que possui origem geológica [...].

> Os fatores que estão causando a erosão ainda estão sendo discutidos pela comunidade científica, sendo mais importantes os seguintes: regime de ventos e de ondas; contenção de sedimentos nos barramentos ao longo do rio Paraíba do Sul; regularização da vazão do rio e sua descarga no Oceano Atlântico; crescente assoreamento do rio em seu baixo curso.

Desse modo, embora o processo erosivo seja influenciado por diferentes fatores, as ações antrópicas ao longo do curso do rio Paraíba do Sul parecem desempenhar um papel de destaque na aceleração do fenômeno. Na medida em que o rio é assoreado, em que suas encostas são degradadas e que suas águas são desviadas para o abastecimento das maiores metrópoles brasileiras (no Rio de Janeiro, por meio da transposição do rio Guandu, e em São Paulo por meio do Sistema Cantareira), sua vazão é reduzida, influenciando no processo de avanço das águas oceânicas. Diferentes intervenções realizadas por distintos atores ao longo dos mais de mil quilômetros do curso do rio Paraíba do Sul afetam a vazão no delta e influenciam no processo de erosão que caracteriza Atafona como uma paisagem do Antropoceno.



FIGURA 10: 2006. Fonte: Juliana Blasi Cunha.



FIGURA 11: Fevereiro de 2015. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.

ATAFONA: UMA EXPRESSÃO LOCAL DO ANTROPOCENO



FIGURA 12: Julho de 2021. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.

A crise climática é um dos grandes desafios da contemporaneidade – talvez o maior. O problema apresenta-se como uma questão global, perpassando

o derretimento de glaciais, as enchentes na Índia ou na Europa, as estiagens em diferentes regiões do continente Africano ou na América do Sul, nevascas fora de época em países do hemisfério norte e tantas outras manifestações "atípicas" que denotam transformações no clima.

Tal percepção não passou despercebida por acadêmicos e, desse modo, pesquisadores das mais diferentes áreas têm intensificado, nas últimas duas décadas, seu interesse pelas transformações climáticas e seus impactos sobre a vida na Terra. E isso não gerou apenas uma transformação no foco dos pesquisadores e pesquisadoras, mas também ocasionou transformações teóricas e metodológicas nas próprias disciplinas acadêmicas.

O termo "Antropoceno" (Steffen, Crutzen e McNeill 2007) ganhou ampla repercussão nas duas primeiras décadas do século XXI, na medida em que buscou definir uma nova era geológica, na qual a presença dos humanos passa a ter impacto de escala global, com consequências sobre a vida na e da Terra.

A ideia da Terra como um sistema vivo passou a ser um aspecto crucial para pensar a crise climática e suas relações com os impactos das ações humanas. James E. Lovelock (1979/1987, 11) contribuiu para essa percepção quando descreveu Gaia como "uma entidade complexa envolvendo a biosfera, a atmosfera, oceanos e o solo da Terra". Nesse sentido, a percepção de um planeta caracterizado pelas relações entre diversos agentes, humanos e não humanos, bem como agentes vivos e não vivos, estabelece as bases para que seja considerado o impacto das atividades humanas sobre o planeta. O Antropoceno, nesse contexto reflexivo, surge como uma forma de destacar e reconhecer que as atividades humanas interferem diretamente nesse sistema vivo que é o planeta Terra.

A escala global a que se refere o Antropoceno, no entanto, encobre diferenças e pode ter o condão de levar para o plano da abstração questões que já constituem desafios da experiência cotidiana. Tal compreensão levou à crítica do conceito de Antropoceno, por entendê-lo como uma abordagem que trata todas as populações como corresponsáveis pelas alterações climáticas, como se todas as formações humanas tivessem contribuído de igual modo para o colapso ambiental. Surge assim a proposta do Capitaloceno, em que se destaca que um sistema econômico específico se constituiu por meio da representação da "natureza" como um recurso a ser explorado de modo sistemático. O capitalismo, todavia, não teria sido igualmente impulsionado por todos os povos; e nem todos os povos sofreriam de modo equânime as consequências do desenvolvimento das atividades capitalistas sobre o planeta.

Constata-se, desse modo, que há um sistema econômico que atua em escala global, composto de consequências promovidas e distribuídas de modo desigual entre as diferentes populações do planeta. A lógica de sustentação desse modelo econômico chamado capitalismo estabelece a natureza como um recurso a ser explorado de modo a promover um crescimento acelerado (Eriksen 2018).

Assim, as críticas ao Antropoceno, pensado como conceito, têm destacado a heterogeneidade das diferentes contribuições humanas sobre as alterações climáticas e, ao mesmo tempo, a forma como tais alterações afetam de modo desigual diferentes partes do planeta. José Augusto Pádua (2022, 192) observa que:

> Do ponto de vista da análise histórica do Antropoceno, porém, falar de uma grande transformação global não é suficiente. Apesar de ser possível reconhecer a relevância das análises globais, logo aparecem importantes problemas em relação 1) à abrangência social concreta dessas análises; 2) à validade das periodizações propostas para esses processos globais e 3) à participação de diferentes atores sociais – nos níveis local, regional, nacional e internacional – na constituição desses mesmos processos. Tais problemas dão origem à necessidade premente de localizar a história do Antropoceno. Na perspectiva das ciências sociais, não é suficiente trabalhar com os grandes números e com os dados globais. A principal contribuição dessas ciências, de fato, poderá ser a de tornar visíveis os dinamismos políticos, sociais, ecológicos e territoriais que existem por trás dos grandes números, incluindo os conflitos, sofrimentos e resistências que aparecem nas diferentes sociedades e grupos de cada sociedade.

Desse modo, a Antropologia pode nos auxiliar a pensar os problemas climáticos do presente, pois, em uma história disciplinar marcada pela preocupação com a heterogeneidade e a complexidade das formações sociais, antropólogas e antropólogos, em suas pesquisas de campo, podem destacar como diferentes populações lidam com os impactos que sofrem a partir da crise climática. A contribuição da disciplina, nesse sentido, ajuda a desfazer o caráter abstrato do Antropoceno, uma vez que o situa em efeitos localizados. Acompanhamos, destarte, a percepção de Eriksen e Mendes (2022, 10) quando argumentam que:

> Tal como outros antropólogos que contribuem para esse campo, reconhecemos a dimensão global da mudança climática, mas também queremos mostrar de que modos a

> mudança climática é sempre local e tem sido compreendida como tal, ecológica, social, política e culturalmente.

Dessa forma, quando tratamos do avanço do mar na praia de Atafona, acreditamos que estamos destacando uma expressão localizada das alterações climáticas. A erosão da costa litorânea, com suas ruas e casas paulatinamente "engolidas" pelo mar, representa um fenômeno feral que reconstitui a história das atividades humanas. Podemos pensar que diversas atividades humanas promoveram o fenômeno observado atualmente, algumas delas afastadas, como aquelas realizadas em diferentes partes do planeta e que ocasionaram o aumento dos níveis oceânicos, mas também outras, realizadas na região sudeste do Brasil – como a expansão metropolitana e seus impactos sobre o Rio Paraíba do Sul. O que queremos destacar, desse modo, é que a erosão observada em Atafona é um entrelaçamento de diferentes atividades que promoveram alterações ambientais ao longo do tempo.



FIGURA 13: Março de 2009. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.

Atafona foi a praia escolhida como balneário pela elite de Campos dos Goytacazes, onde o processo de construção das casas de veraneio começou na primeira metade do século XX. A transformação de Atafona em balneário foi impulsionada pelas riquezas obtidas por meio da exploração da cana-de-açúcar no Norte Fluminense. O sistema de plantation, nesse caso fundamentado na monocultura canavieira e, ao longo de séculos, sustentado pela exploração do trabalho de pessoas escravizadas, desempenhou papel crucial na transformação nos biomas do Norte Fluminense. Ao longo, sobretudo, da segunda metade do século XX, as obras de engenharia sanitária alteraram de modo sistemático a dinâmica de rios e lagoas da região por meio da construção de canais, da drenagem de lagos e córregos e da retificação de rios (Valpassos 2021). Percebemos, assim, que as intervenções humanas no Norte Fluminense apresentam profundidade temporal e estão envolvidas na lógica de um processo econômico de ação sobre o ambiente.

É interessante observar que os períodos de maior suntuosidade nas construções e atividades de lazer de Atafona refletem o apogeu da economia sucroalcooleira. Ao mesmo tempo, a decadência dessa economia coincide justamente com o avanço do mar e a destruição das casas de vilegiatura. Desse modo, Atafona pode ser pensada como uma metáfora para a região e sua economia. Todavia, Atafona nos oferece mais do que isso para pensar.

O processo de erosão que constitui a paisagem em ruínas da praia de Atafona possui os contornos de uma questão que se torna mais evidente a cada dia: a crise climática. A paisagem da praia é composta por uma rede complexa de eventos, onde a ação humana em diferentes trechos do rio Paraíba do Sul parece acelerar um processo que, em outros lugares, tem se dado em um ritmo mais lento. Nesse sentido, Atafona se constitui como uma paisagem do Antropoceno e possibilita observar os efeitos da elevação dos oceanos em uma escala reduzida, antes que ela se manifeste na mesma intensidade em escalas de maior magnitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O avanço do mar em Atafona elaborou um cenário de destruição. Casas de pescadores e de veranistas foram engolidas pelas águas. Algumas dessas famílias mais pobres chegaram a perder mais de uma casa ao longo do processo e ainda hoje correm o risco de perder a casa em que moram atualmente – com a perspectiva de que a ocupação de mais uma casa na praia também terá um caráter transitório, em virtude do avanço contínuo do mar. A situação dessas famílias – que migram de casa em casa, deixando as que vão sendo engolidas pelo mar e ocupando aquelas que são abandonadas por estarem ameaçadas pelas águas – apresenta

um aspecto de resiliência das pessoas que, por necessidade ou vontade (ou ambos), insistem e persistem em Atafona. São pessoas que vivem e convivem com o processo erosivo, adaptando suas vidas e moradias aos efeitos localmente experimentados da crise climática. Nesse ínterim, estamos diante de um fenômeno social de adaptação e resiliência. Donna Haraway (2016, 140) observa que:

> Anna Tsing argumenta que o Holoceno foi um longo período em que os refúgios, os locais de refúgio, ainda existiam, e eram até mesmo abundantes, sustentando a reformulação da rica diversidade cultural e biológica. Talvez a indignação merecedora de um nome como Antropoceno seja a da destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres. Eu, juntamente com outras pessoas, penso que o Antropoceno é mais um evento-limite do que uma época [...]. O Antropoceno marca descontinuidades graves; o que vem depois não será como o que veio antes. Penso que o nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível, e cultivar, uns com os outros, em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir que possam reconstituir refúgios.
>
> Neste momento, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem refúgio.

O avanço do mar impõe a essas famílias uma adaptação a um problema que não pode ser localmente enfrentado – nem alterado. Cabe-lhes, desse modo, a busca por táticas de permanência. As famílias da elite econômica, por sua vez, embora afetadas pelo mesmo fenômeno e no mesmo local, não perderam sua residência principal (situada na maioria dos casos em outras cidades), mas sentem a dor da perda de casas que se constituíram como lugares de afeto, importantes cenários de suas memórias. Nesse sentido, podemos perceber que, embora não da mesma forma, a tragédia ambiental tem um aspecto totalizante, uma vez que é capaz de atingir os mais diferentes extratos sociais.

Ao observar Atafona atualmente, podemos vislumbrar uma possibilidade trágica do que será o futuro de inúmeras cidades litorâneas. O avanço das águas pode ser pensado como promotor da perda de casas e, com elas, para além dos problemas habitacionais práticos, da perda dos lugares de memória, dos espaços topofílicos. Nesse sentido, com a proposta de pensar Atafona como uma paisagem do Antropoceno, encerramos este ensaio com um trecho de entrevista realizada por Juliana Blasi Cunha (2020, 128-129) com Nídia Lyzandro Albernaz, pertencente a uma das mais destacadas famílias da elite campista, que teve sua casa, uma das mais

imponentes do balneário, engolida pelo mar: “você olha para trás e não consegue imaginar que raízes suas, plantadas tão profundas, tenham se soltado da terra para ir não sei para onde”.



FIGURA 14: 2006. Fonte: Juliana Blasi Cunha.



FIGURA 15: Julho de 2021. Fonte: Carlos Abraão Moura Valpassos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Blasi Cunha, Juliana. 2020. *Atafona: sociabilidade e memória em um balneário no Norte do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Autografia.

Codeço, Fernando. 2021. Ecofagia: erosão como arte ambiental canibal. *Revista Das Questões*, vol. 11, no. 1: 247-265.

Eriksen, Thomas Hylland. 2018. *Boomtown: runaway globalisation on the Queensland Coast*. London: Pluto.

Eriksen, Thomas Hylland e Paulo Mendes. 2022. Introduction: scaling down in order to cool down. In *Cooling Down – Local responses to global change*, org. Susanna Hoffman, Thomas Hylland Eriksen e Paulo Mendes, 01-24. New York: Berghahn Books.

Haraway, Donna. 2016. Antropoceno, capitaloceno, plantationceno, chtuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom Cultura Científica: pesquisa, jornalismo e arte,* no. 5: 139-146.

Lovelock, James. 1979/1987. *Gaia: a new look at life on earth*. Oxford: Oxford University Press.

Pádua, José Augusto. 2022. Localizando a história do antropoceno: o caso do Brasil. In *Os mil nomes de gaia: do Antropoceno à idade da Terra*, org. Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro e Rafael Saldanha, 187-217. Rio de Janeiro: Machado Editora.

Ribeiro, Gilberto Pessanha. et al. 2004. Análise espaço-temporal no suporte à avaliação do processo de erosão costeira em Atafona, São João da Barra (RJ). *Revista Brasileira de Cartografia*, no. 56/02: 129-238.

Simmel, George. 1911/1998. A ruína. In *Simmel e a modernidade,* Jessé Souza e Berthold Öelze. Brasília: UnB.

Steffen, Will, Paul Crutzen e John McNeill. 2007. The Anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of nature? *Ambio*, vol. 36, no. 8: 614-621.

Tsing, Anna Lowenhaupt. 2019. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB, Mil Folhas.

Turner, Victor. 2005. Betwixt and between: o período liminar nos "ritos de passagem". In *Floresta de Símbolos*, Victor Turner, 137-158. Niterói: Eduff.

Valpassos, Carlos Abraão Moura. 2021. *As insurreições dos pescadores da lagoa feia – ambiente, conflito e memória social no Norte do Estado do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Autografia.

Carlos Abraão Moura Valpassos, doutor em Ciências Humanas, com ênfase em Antropologia Cultural, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2011), e mestre em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2006). Cursou o bacharelado em Ciências Sociais na Universidade Estadual do Norte Fluminense – Darcy Ribeiro (UENF). Atualmente é professor do Departamento de Ciências Sociais da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais da UENF. Coordena o Atelier de Etnografias e Narrativas Antropolíticas (Atena) e é pesquisador do Instituto de Estudos Comparados em Administração de Conflitos (INCT-InEAC). cvalpassos@id.uff.br

Juliana Blasi Cunha, doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP, 2014) e mestre em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2007). Cursou a Graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é pesquisadora de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense – Darcy Ribeiro (UENF), coordena o Atelier de Etnografias e Narrativas Antropolíticas (Atena), integra o Grupo de Estudos e Pesquisas Urbanas e Regionais (Gepur/UENF) e o Núcleo Norte Fluminense do Observatório das Metrópoles (IPPUR/UFRJ). É também pesquisadora do Instituto de Estudos Comparados em Administração de Conflitos (INCT-InEAC). jblasicunha@gmail.com

Contribuição de autoria. Carlos Abraão Moura Valpassos e Juliana Blasi Cunha: concepção, coleta e análise de dados, discussão dos resultados, elaboração e redação do manuscrito.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 24/04/2022
Reapresentando em: 05/12/2022
Aprovado em: 06/12/2022

DISTANCIAMENTO SOCIAL NO RIO DE JANEIRO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.201513

SIDARTA CORRÊA DA SILVA LANDARINI
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7816-9215
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20051-070 – ppgsa.ifcs@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é ser um exercício mitopoético do gesto fotográfico, amparado pelas contribuições da antropologia visual. É do olhar proporcionado pela favela Pereira da Silva (Pereirão) para a Zona Sul carioca e o Pão de Açúcar que reflito sobre os diferentes sentidos da categoria "distanciamento social" durante a pandemia da Covid-19. Apresento a vista que se dispõe a minha frente como Rio de Janeiro "fantasia", enquanto do lugar que realizo as fotografias como Rio "realista". Porém, problematizo minha experiência nessa dualidade, ao me definir como sintoma e intruso no processo de gentrificação da favela, mas também como contraditório e "sem lugar", ao refletir sobre meu campo etnográfico, pois, pelos "trajetos" que percorri, não pertenço a nenhum "pedaço".

PALAVRAS-CHAVE
Covid-19; Distanciamento social; Rio de Janeiro; Antropologia visual; Fotografia

ABSTRACT

The objective of this article is to be a mythopoetic exercise of the photographic gesture, supported by the contributions of visual anthropology. It is from the Pereira da Silva favela (Pereirão) view of Rio's South Zone and Pão de Açúcar, that I reflect on the different meanings of the category "social distancing" during the Covid-19 pandemic. I present the view in front of me as "fantasy" Rio de Janeiro, while the place where I take the photographs as "realistic" Rio. However, I problematize my experience in this duality by defining myself as a symptom and intruder in the gentrification process of

KEYWORDS
Covid-19; Social distancing; Rio de Janeiro; Visual anthropology; Photography.

the favela, but also as contradictory and "placeless" when reflecting on my ethnographic field, because the "trajectories" I have traveled, I don't belong to any "piece".

CONTEXTO E PERSPECTIVA

As fotografias aqui apresentadas foram mediadas por uma antiga máquina Canon em abril de 2020, exatamente no primeiro mês do decreto de *lock-down*, ou seja, início da quarentena imposta pela Covid-19. Também foi naquele ano que dei início à escrita da minha dissertação de mestrado sobre os fluxos sonoros-sensoriais no lofi hip hop. O olhar das fotos é do local onde realizei uma parte do isolamento e, consequentemente, do início da escrita, a favela Pereira da Silva (Pereirão), localizada entre os bairros de Santa Teresa e Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Portanto, este ensaio busca refletir de maneira crítica a minha experiência nesse lugar, ao me definir como intruso e sintoma em uma favela que sofre do processo de gentrificação (Harvey 1980, Novaes 2018), mas também como contraditório e "sem lugar", ao transportar tal reflexão para o papel de etnógrafo que exerci na pesquisa de mestrado.

Parto da prerrogativa apresentada por Howard Becker (1995) em explorar a "sociedade" pela fotografia, ao praticar uma complementaridade entre as ciências sociais e a arte. Reivindico que tais fotografias realizam um "corte na temporalidade", tornando "visível o que desapareceria" pelo tempo (Ferreira 1995, 119), pois são capazes de organizar um universo de significações por meio de um elo entre passado, presente e futuro (Ferreira 1995, 120). Ou seja, pretendo contar uma história através de tais fotografias, e esta narrativa só pode ser organizada pelo *distanciamento* temporal de quando elas foram clicadas, pois a montagem e a combinação das fotos visam expor uma "macroescritura urbana permanentemente alterada" pelo tempo (Coutinho e Vazquez 2000, 103).

A partir da representação visual da "natureza urbana", busco entender o gosto e as sensibilidades como "partes integrantes do ato do conhecimento" (Galano 2000, 85, Hennion 2011). Tento atingir com tais fotografias o que a linguagem verbal não consegue comunicar, utilizando-as como narrativa e metáfora, em vez de apenas registro ou documento (Pinheiro 2000, 132). Portanto, pela concessão do silêncio e da distância que o objeto fotográfico proporciona, reflito de maneira crítica meu olhar mediado pela máquina no local onde estava inserido, tendo a potencialidade de "destacar um aspecto particular da realidade que se encontra diluído num vasto campo de visão, explicitando assim a singularidade e a transcendência de uma cena" (Guran 2000, 156-157).

Se a singularidade parte de uma perspectiva crítica da minha experiência situada no local onde as fotografias foram tiradas, ela também evidencia uma transcendência em expor uma "teia de não vistos" sobre os usos da categoria de "distanciamento social" no processo de gentrificação (Brandão 2004, 29, Ingold 2015, 215-229). Portanto, entendo este ensaio como um exercício mitopoético do gesto fotográfico, já que salto "da objetividade fundadora, mas nunca redutora de uma análise dos 'dados de campo', para a possibilidade múltipla da interpretação pessoal" (Brandão 2004, 36). Faço isso pois concordo com Brecht e Walter Benjamin (Brecht s.d. apud Benjamin, 1931/1985, 106) que a "simples reprodução da realidade" não consegue dizer nada sobre ela, é preciso "construir alguma coisa, algo de artificial, algo fabricado".

TEMPEROS E VISTA SOCIALMENTE DISTANTES

Escrevo diante da janela aberta.
Minha caneta é cor das venezianas: Verde!...
E que leves, lindas filigranas
Desenha o sol na página deserta!

Rua dos Cataventos I, Mário Quintana (2005).

Durante a pandemia da Covid-19, o termo "distanciamento social" tornou-se uma categoria para garantir a segurança das pessoas em espaços abertos ou fechados, mesmo que houvesse problemas de eficácia sobre o controle dos corpos ao nível micropolítico ético/moral de respeito às regras de distanciamento social. Ou seja, mesmo no auge da pandemia, consequentemente, ápice do autocontrole, vigilância e disciplina dos corpos, havia ruídos, erros, falhas e contaminações em filas de supermercado, bancos, entre outros (Foucault 2008, Rui et al 2021). Portanto, me empenhei em fazer parte dos 75% de pessoas que ficaram em casa e, como forma de elaborar a tristeza, o isolamento e a ansiedade, a fotografia foi a ferramenta de registrar o cotidiano, ordinário e extraordinário, ao ser um modo de fazer vida[1] na pandemia (Ingold 2015, Malta et al 2020, Gajanigo e Souza 2021, Caggiano e Segura 2022).

1. Sempre que forem trabalhadas as conjunções de palavras "fazer vida" e "estar vivo", estarei referenciando a proposta de Tim Ingold (2015) apresentada no livro *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, em especial as partes III e IV, de maneira simplificada e me aproveitando do seu subtítulo. Compreendo o meu "movimento" de fotografar, a partir do Pereirão, como uma forma de "descrever" o mundo que me rodeia, e, assim, almejo produzir "conhecimento" dessa experiência.



FIGURA 1
Temperos socialmente distantes

A Figura 1 mostra a perspectiva do dentro/fora em que me encontrava; o foco estava no Pão de Açúcar, e os temperos na janela da cozinha estavam desfocados. O tom azulado e frio é um bom símbolo do processo de isolamento, visto agora como um dos elementos "de rememoração nem sempre possível de ser vivenciado no presente" (Ferreira 1995, 119). O olhar é centralizado para o que está além da janela e, em um primeiro momento, de maneira lúdica e gastronômica, entendo os temperos como "socialmente distantes" do Pão de Açúcar, pois eles representam o privado, o isolamento e a favela, enquanto o Pão de Açúcar é a natureza, "pública", mas símbolo de uma perspectiva, imaginação e construção de Rio de Janeiro. Dessa maneira, atribuo à categoria "distanciamento social" uma conotação não só espacial, mas, também, política e econômica.



FIGURA 2
Vista socialmente distante

Ao colocar a "cabeça" e a câmera para fora da janela e me distanciar do isolamento, a paisagem transformou-se em um tom rosado, e assim registrei a imagem da Figura 2, evidenciando uma vista e uma vida "socialmente distante" comparada àquela em que me encontrava. É o Pão de Açúcar com a base que o sustenta, os prédios dos bairros da Zona Sul carioca, Flamengo, Laranjeiras e Urca, iluminados pela luz natural do fim da tarde.

Segundo Eliska Altmann (2021), houve "dois" caminhos no cinema para representar e construir culturalmente o Rio de Janeiro: um apostava no tratamento das paisagens "naturais" como harmonia, construindo um Rio "fantasia" e "utópico", enquanto o outro apostava no "realismo" e na "autenticidade", ao mostrar os trabalhadores e o subúrbio como forma de confronto a estes "cartões-postais" da "Cidade Maravilhosa". Coube ao Pão de Açúcar cumprir no cinema, desde a década de 1920, o papel de um dos símbolos da construção de Rio "fantasia", harmonioso e belo, do primeiro tipo (Altmann 2021).[2] Como é comum nas grandes cidades da América Latina, há um esforço coletivo para fabricar uma identidade cultural, e o Rio não está isento dessa modalidade (Gorelik 2005). É a partir de instituições e atores sociais que o Pão de Açúcar foi utilizado nesse papel por um setor da burguesia local, na qual é representado simbolicamente

2. Pego emprestados tais conceitos da antropologia audiovisual, apresentada por Eliska Altmann, e compreendo-os como tipos ideais (weberianos), ou seja, servem para análise e para fabricar a narrativa deste artigo, e não como "verdades absolutas".

(Figura 2) pela Zona Sul carioca, que dá a base de sustentação para o monumento "natural".

O PÃO DE AÇÚCAR

Não sei que paisagista doidivanas
Mistura os tons... acerta... desacerta...
Sempre em busca de nova descoberta,
Vai colorindo as horas quotidianas...

Rua dos Cataventos I, Mário Quintana (2005)

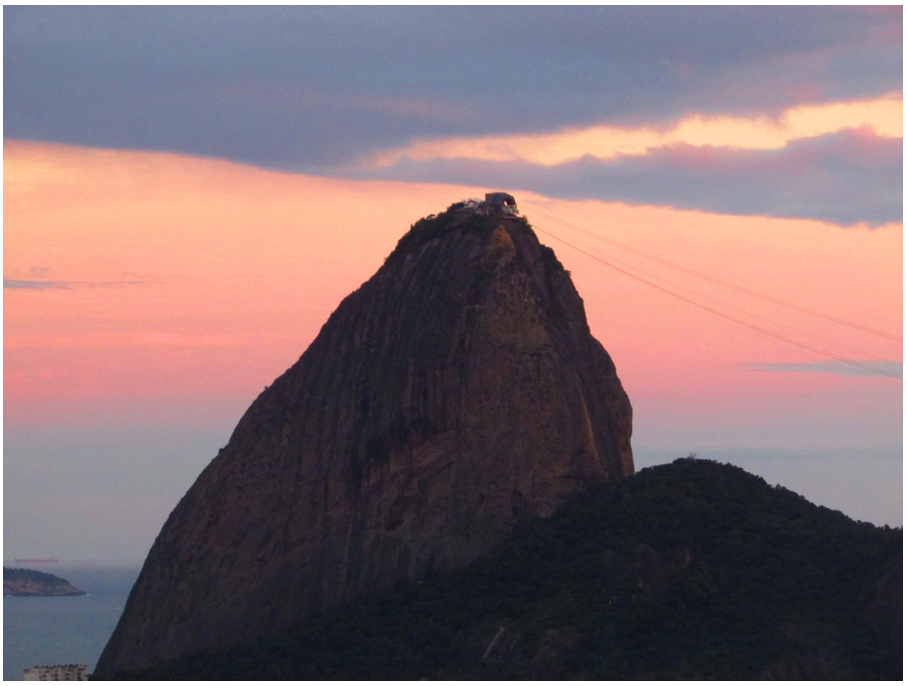


FIGURA 3
Tem que subir ao topo

Dessa maneira, entendo minha perspectiva do Pereirão como associada ao Rio "realista" e "autêntico". Decido explorar a fantasia que se dispõe à frente, e através da lente da câmera tento diminuir a nossa "distância social". Entendo a Figura 3 como um topo simbólico, no qual a "utopia" de Rio de Janeiro tenta convencer a construção "distópica" a subir pelo reconhecimento (Altmann 2021). Já que entendo a construção humana em seu topo como símbolo do domínio do homem sobre a natureza, representando uma perspectiva de progresso e de processo civilizatório, antagônico à dinâmica social de uma favela, estigmatizada como "bárbara"

e “perigosa” pela Zona Sul carioca, que tenta a controlar e a “pacificá-la”. Ou seja, “subir no topo” para o progresso (Goffman 1988, Vaz 1994, Zaluar 1998, Valladares 2005, Carvalho 2013, Rodrigues 2016).



FIGURA 4
O topo

Na Figura 4, através do *zoom* da câmera e protegido pela distância, subo ao “topo” do símbolo. Ali meu olhar repousa, sinto uma estranha melancolia no corpo, porque me dou conta da pandemia, não há mais corpos transitando em seu topo, o bonde estava fechado. Tal sentimento expresso pelo meu corpo foi bem documentado por Paulo Gajanigo e Rogério Souza (2021) no artigo “A pandemia e o ordinário: apontamentos sobre a afinidade entre experiência pandêmica e registros cotidianos”. Reservadas as particularidades, faço coro ao sentimento expresso em um dos relatos apresentados:

> Dizem que ser carioca é comer biscoito o Globo, beber Mate gelado com limão e praticar nos parques e areias da cidade do maravilhosa o famoso altinho. Hoje, 22 de março de 2020, ser carioca não significa estar na praia. Ser carioca neste momento é pensar no todo, entender que sozinho não podemos encontrar o carinha do Mate ou jogar aquela bolinha. Hoje no primeiro fim de semana oficial de quarentena no Rio de Janeiro a famosa praia de Copacabana estava completamente vazia. Um enorme vazio que trazia consigo

> um silêncio aparentemente composto por medo e também esperança, era o carioca entendendo que nesse momento o "brotar" seria cada um em sua própria casa para o bem de todos. Em quase trinta anos é a primeira vez que encontro a praia assim em um dia de sol (sic) (Gajanigo e Souza 2021, 47).

"Dizem que ser carioca", mas o que é ser carioca? Para Eliska Altmann (2021, 197), o cinema do Rio de Janeiro construiu o personagem "carioca" como a contradição em viver na "cidade maravilhosa". Observando a Figura 4, me questiono se, mesmo com desconto para morador do Rio, esse corpo contraditório era o que ocupava o topo do Pão de Açúcar pré-pandemia. Quais corpos transitavam ali antes da pandemia? O bonde não estaria fechado havia muito mais tempo para algumas pessoas?

A ZONA SUL

Jogos de luz dançando na folhagem!
Do que eu ia escrever até me esqueço…
Pra que pensar? Também sou da paisagem…

Rua dos Cataventos I, Mário Quintana (2005)



FIGURA 5
Os prédios socialmente distantes

Na Figura 5, movimento a lente da câmera para a base que sustenta o símbolo do Pão de Açúcar: a Zona Sul carioca. Com o plano um pouco mais aberto, registro o desordenamento dos prédios, a sensação é que muitos prédios estão "tortos", e me questiono: será que Sérgio Buarque de Holanda (1995) subiu Santa Teresa para traçar o perfil dos portugueses como "semeadores"?

Brincadeira à parte, nomeio essa imagem como "Os prédios socialmente distantes", por causa da especulação imobiliária ali exposta. O m² para comprar um imóvel no Flamengo é de R$ 13.043,76, o 8º mais caro da cidade,[3] já o de Laranjeiras é R$ 12.873,74,[4] e o da Urca, R$ 14.398,00,[5] enquanto o do local onde praticava meu isolamento não é mapeado pelas imobiliárias. A rua Pereira da Silva, em Laranjeiras, termina no local que dá para a favela Pereira da Silva (Pereirão), e o valor do m² na rua é, em média, de R$ 9.500,00,[6] enquanto em seu topo, no bairro de Santa Teresa, o valor é de R$ 7.539,00.[7]

Ou seja, o local que dispunha do meu olhar, mediado pelas fotografias, era uma favela que se espremia entre os bairros de Laranjeiras e Santa Teresa. Esse cenário de espremer prédios entre montanhas e praias desenhou o Rio "fantasia", mas, para os olhares da Zona Sul que construiu tal "utopia", possivelmente, as favelas podem ser lidas como contaminação, ruído, evidenciando que, apesar da proximidade geográfica, havia uma distância socioeconômica e histórica entre prédios e favelas (Vaz 1994, Bourdieu 2007).

3. Disponível em: <https://bit.ly/3ZhpgTV>.
4. Disponível em: <https://bit.ly/3LRQygC>.
5. Disponível em: <https://bit.ly/3K7Q0lG>.
6. Disponível em: <https://bit.ly/3K7Q0lG>.
7. Disponível em: <https://bit.ly/3K7Q0lG>.

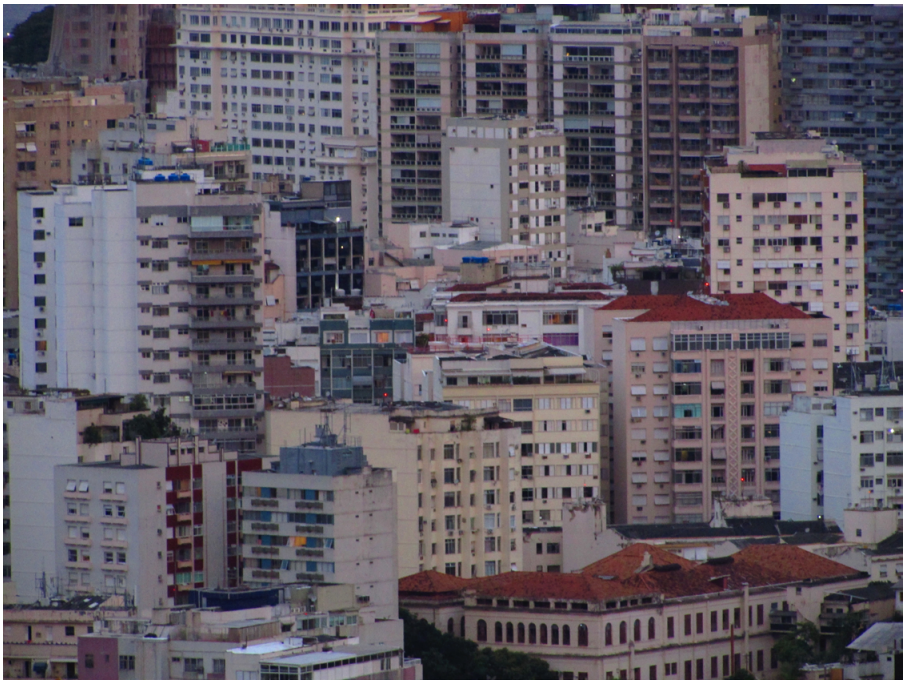


FIGURA 6
Socialmente distantes?

Nas figuras 6 e 7, me aproximo da confusão dos prédios, colados entre si, e imagino que cada janela abriga pessoas realizando a quarentena. Pela perspectiva da favela que produziu essas imagens, concluo que a "distância social" entre os prédios e sujeitos que os habitam é reduzida, tanto espacial quanto economicamente.

Porém, até agora, "diante da imagem" dos prédios da Zona Sul carioca, tratei de falar o "que vejo" e imaginar, a partir disso, o "que me olha" (Didi-Huberman 2010; 2013). Vi o Pão de Açúcar como símbolo e os prédios da Zona Sul como a base que sustenta a perspectiva do Rio de Janeiro como "cidade maravilhosa", "fantasia", "utópica", enquanto minha posição de olhar pela favela é definida como "realista", "distópica", "autêntica", pois, quando a Zona Sul "me olha", teoricamente, me veria como "contaminação", "favelado", "perigoso" (Zaluar 1998, Valladares 2005, Carvalho 2013, Altmann 2021). Porém, isso não é real, meu olhar não está "distante socialmente" do olhar da Zona Sul carioca só porque estou em uma favela.



FIGURA 7
Não tão distantes

Acredito que fui sintoma e intruso. Sintoma porque, por mais que tenha sido criado no subúrbio carioca, no bairro do Jardim América e na cidade de Itaguaí, fui consequência das políticas sociais de expansão universitária, me graduando em um curso criado pelo Reuni, a Licenciatura em Ciências Sociais da UFRJ, e tal fato me proporcionou uma pequena mobilidade econômica em direção à Zona Sul carioca. Portanto, ao ocupar o olhar proporcionado pelo Pereirão, estava não só mais próximo da categoria Zona Sul, como fazia parte de um movimento, junto aos vizinhos que me rodeavam, de gentrificação da favela Pereira da Silva. Em cima do local do meu isolamento morava um francês, sócio de um restaurante "gourmetizado" no bairro de Botafogo; em outra casa ao lado, morava um argentino; pelas vielas da favela era uma mistura de "gringos", "jovens universitários" e alguns moradores antigos que ainda residiam ali (Rodrigues 2016, Novaes 2018).

Por isso, ao mesmo tempo que a Zona Sul, como categoria da pequena burguesia e classe média carioca, estigmatiza a favela, ela também cultiva o desejo de ocupá-la para gozar com o olhar proporcionado por esse local. É da favela que cliquei as imagens do Rio "belo" e "fantasia". Soma-se a isso o fetiche do Rio de Janeiro pelo olhar externo, "gringo", como bem definiu Florestan Fernandes ao acusar o Brasil de ser uma "comunidade imaginada heteronomamente condicionada, isto é, uma sociedade nacional cuja orientação interna apresenta um condicionante externo importante" (Moraes 2018, 209). Os estrangeiros que moravam lá não eram "refugiados"

tentando ganhar a vida no Rio de Janeiro; a escolha por tal localidade era baseada na apreciação da "vista", dos cartões-postais do Rio "fantasia" como metonímia do Brasil (Pesavento 1995; 2002, Altmann 2021).

Recupero José Guilherme Magnani (1992) para me auxiliar nesta autorreflexão, quando ele apresenta os conceitos de "pedaço", "trajeto" e "mancha". Para o autor, "pedaço" é o espaço intermediário entre público e privado, rua e casa, caracterizando-se por dois componentes básicos: um de ordem espacial, e outro, de ordem simbólica. A partir desses referenciais se estabelecem relações complexas e de investimento pessoal, que envolvem categorias de lealdade, presença e códigos em comum para o sujeito tornar-se "do pedaço". "Trajeto", por sua vez, "une pontos complementares, alternativos ou antagônicos na paisagem urbana como resultado da aplicação de uma lógica de compatibilidades" (Magnani 1992). Já as "manchas" são espaços "recortados por trajetos, divididas por pórticos, e pontuadas por pedaços" (Magnani 1992, 201).

Sendo assim, me defino como intruso, porque o local do isolamento não era minha casa. Por um "trajeto" que percorri, acabei tornando a favela do Pereirão uma "mancha" do meu cotidiano, e ali fiquei preso por causa do início das medidas sanitárias de *lockdown*. Meu apartamento era na rua Cândido Mendes, no bairro da Glória, e poderia facilmente ser um daqueles prédios que estava fotografando. Porém, até lá na Glória e na categoria da Zona Sul como pequena burguesia e classe média carioca, eu também era um intruso. Usufruir dessa posição "Zona Sul", imaginária e fantasiosa, era uma novidade comparada aos 25 anos de vida que tinha experienciado até o momento, e só me era possível por ter conseguido um "emprego bom" graças à experiência universitária que cultivei, mas que viria a perder no futuro próximo.

Portanto, não fazia parte de nenhum dos dois "pedaços" de fato, corpo e alma (Magnani 1992). Me sentia preso em um nó, habitando o entrelugar, mais próximo da conceituação de "peregrino" apresentada por Tim Ingold (2015), na qual o movimento da pessoa é uma linha de história e experiência, "assim que uma pessoa se move, ela se torna uma linha" (Ingold 2015, 221). Ou seja, ao realizar aqui o exercício mitopoético das fotografias, organizando-as neste artigo, estou levantando a máxima de que na "peregrinação [...] as coisas são exemplificadas no mundo como seus caminhos de movimento, não como objetos localizados no espaço. Elas são as suas histórias" (Ingold 2015, 239), ou seja, o meu não pertencimento aos lugares era consequência da peregrinação, e organizá-lo posteriormente em classificações como favela × Zona Sul, distópico × utópico etc. foi a forma que encontrei para exprimir o conhecimento gerado por essa experiência.

Ter esboçado essas possíveis conclusões me fez refletir sobre a pesquisa que desenvolvia, porque, para obter uma boa qualidade no texto que viria a escrever, precisava responder a questões relativas ao meu papel como etnógrafo: O que realmente era meu olhar? E o que realmente me olhava?

O RETORNO

Vago, solúvel no ar, fico sonhando…
E me transmuto… iriso-me… estremeço…
Nos leves dedos que me vão pintando!

Rua dos Cataventos I, Mário Quintana (2005).



FIGURA 8
Distante.

Na Figura 8, tentei centralizar o prédio, mas ele foi entrecortado pela geometria dos outros prédios à sua frente. Atrás do prédio centralizado está a natureza, e no canto esquerdo, uma pequena fatia de outra favela, como uma "mancha", ou seria um "ato falho" no discurso da imagem, que potencialmente evidenciaria o "inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional" (Magnani 1992, Benjamin 1931/1985, 94)? Ou seja, a fotografia carrega o poder de expor tramas, que poderiam passar insuspeitas, escondidas ou invisíveis para o olho nu, mas reitero nesta

imagem a preocupação de Walter Benjamin (1931/1985), para quem um fotógrafo precisa saber ler suas próprias obras, assim como a importância da legenda para a imagem.

Portanto, entendo esta fotografia como uma tentativa de mostrar o real e a distância social a partir da diferença (Luna 2012), ou seja, a imagem urbana se transforma como um espaço discursivo do poder (Roca 2012), uma contradição em ser. Pois, "[...] existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?" (Benjamin 1931/1985, 107). Ou seja, expor a desigualdade econômica da macroescritura urbana, como um detalhe por trás dos prédios, é a forma que evidencia a denúncia do "crime".



FIGURA 9
Vista socialmente distante

Na Figura 9, recolho o *zoom* da câmera e registro o que circunda a janela do lado de fora, a caixa d'água, os tijolos, a telha da favela e, ao fundo, o Rio de Janeiro "fantasia", pois o "contexto que se cria os imaginários, a promiscuidade das imagens e a força constitutiva dos signos trabalha dentro dos processos contemporâneos de subjetivação" (Luna 2012, 27, tradução

nossa)[8]. Logo, por mais que fosse intruso naquele local e representasse um sintoma "social", havia uma afetividade inerente a mim que estava circunscrita na minha fala e linguagem (sotaque e gírias), que refletem a experiência adquirida em 20 anos, entre infância, adolescência e jovem vida adulta, no Rio de Janeiro. Ou seja, de profunda identificação na contradição que é estar vivo e em ter realizado tal "trajeto"/"peregrinação" nesta cidade (Magnani 1992, Ingold 2015).



FIGURA 10
Temperos socialmente distantes 2

Na Figura 10, retorno ao ponto de partida deste ensaio, mas agora o foco está nos temperos, e a paisagem do Rio "fantasia" está desfocada. Assim, me recolho na introspecção de pensar as contradições, os entremeios e entrelugares que viria a enfrentar sendo um jovem antropólogo com a tarefa de escrever uma dissertação de mestrado nos próximos meses daquele ano (Duarte 1996). Posteriormente, organizei tais confusões e contradições "subjetivas" em minha pesquisa, definindo a dinâmica do meu campo como "fluxos sonoros-sensoriais", por meio do auxílio conceitual de Ulf Hannerz (1997), pois a forma de lidar com o entrelugar entre sujeitos, sons e afetividades na teia lofi hip hop só me foi possível compreender graças à ideia de "movimento em fluxo".

8. Original: "En un contexto en el que la gestión de los imaginarios, la promiscuidad de las imágenes y la fuerza constitutiva de los signos trabajan dentro de los procesos contemporáneos de subjetivación".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Na prática da antropologia, cada vez mais a fotografia é um intervalo entre a imagem dada à ciência e a imagem ofertada à arte, como algo colocado de maneira inevitável na fronteira entre a evidência e o mistério; como um objeto de diálogo entre quem mostra e quem vê, equilibrado à força ou a gosto entre a informação e a comunicação; entre a compreensão, a interpretação e a fruição generosa e desejável de um raro e precioso momento de beleza (Brandão 2004, 29).

Foi dessa maneira que compreendi o exercício mitopoético realizado neste artigo, como pertencente a um intervalo entre a arte e a produção de conhecimento.

Embora tais fotografias não tenham uma conexão aparente com minha pesquisa de mestrado, elas representam a subjetividade do meu preparo para experienciar o campo e o objeto que me dispus a estudar. No caso, o dilema de realizar uma etnografia digital sobre a forma expressiva lofi hip hop, pois minha interação nos grupos, *chats* e comentários pertenciam a uma esfera de "relações virtuais", em que eu lidava com avatares, *nicknames*, máscaras, representações das pessoas e suas ideias (Rifiotis, 2016, Landarini 2021), me fazendo questionar: O que eu olhava? E, o que me olhava?

Tais questões somam-se ao contexto da pandemia da Covid-19, porque, durante o momento de "trauma coletivo, o medo difundido, a dor à espreita, tudo [...] desorienta e acaba nos convidando a ordenar afetos, ternuras, tristezas – e assim a descobrir saudades imprevistas, a lamentar perdas antes insuspeitas" (Gajanigo e Souza 2021). Logo, como fabricar a narrativa etnográfica nessas condições? Foi a fotografia como modo de fazer vida durante o "evento-limite" da pandemia da Covid-19 que organizou meus sentimentos para lidar com a pesquisa. Portanto, busquei, neste artigo, utilizar a capacidade da imagem como um fragmento pertencente ao seu "devir" (Constantakos 2021) e sua força como metáfora (Pinheiro 2000, 132) para compor a experiência que vivi como uma forma de conhecimento pela antropologia visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Altmann, Eliska. 2021. Entre playas y distopias: Rio de Janeiro como ex-capital y la recepción cinematográfica In *La cultura como dimensión transversal del social: objetos, conceptos y debates actuales acerca de los mundos del arte contemporâneos*, org. Rodolfo Iuliano, Ornela Boix, 193-212. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Becker, Howard. 1995. Explorando a sociedade fotograficamente. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no 2: 95-98.

Brecht, Bertold. s.d. citado por Benjamin, Walter. [1931] 1985. Pequena história da fotografia. In *Magia e técnica, arte e política*, 91-107. São Paulo: Brasiliense.

Bourdieu, Pierre. 2007. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Porto Alegre: Edusp, Zouk.

Brandão, Carlos Rodrigues. 2004. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 17, no. 1: 27-53.

Carvalho, Monique Batista. 2013. A política de pacificação de favelas e as contradições para a produção de uma cidade segura. *Rev. O Social em Questão*, ano, no. 29: 285-308.

Caggiano, Sergio e Ramiro Segura. 2022. Hacer vida en pandemia. Una reflexión sobre fotografias de cosas, plantas, animales e hijos. *Revista de Antropología Visual*, no. 30.

Constantakos, Melina. 2021. Entre el concepto de archivo y el estatuto de lo fotográfico. Walter Benjamin, Roland Barthes y Jacques Derrida, algunos cruces posibles para el análisis de prácticas artísticas contemporâneas. *Revista de Antropología Visual*, no 29.

Coutinho, Geruza Queiroz e Estela Vázquez. 2000. Imagens de uma cidade. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no 1: 103-124.

Didi-Huberman, Georges. 2013. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.

Didi-Huberman, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34,

Duarte, Luiz Fernando. 1996. Distanciamento, reflexividade e interiorização da pessoa no ocidente. *Mana*, vol. 2, no. 2: 163-176.

Ferreira, Maria Letícia Mazzuchi. 1995. Olhares fixos na imensidão do tempo: fotografia e lembrança. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no. 2: 115-126.

Foucault, Michel. 2008. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes.

Gajanigo, Paulo e Rogério Souza. 2021. A pandemia e o ordinário: apontamentos sobre a afinidade entre experiência pandêmica e registros cotidianos. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 36, no. 1: 37-60.

Galano, Ana Maria. 2000. Entre nostalgias e sinais de uma nova estética: observatórios fotográficos de paisagens na França. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no 1: 83-101.

Goffman, Erving. 1988. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC.

Gorelik, Adrián. 2005. A produção da "cidade latino-americana". *Tempo Social, Revista de Soc. da USP*, vol. 17, no. 1: 111-133.

Guran, Milton. 2000. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no. 1: 155-165.

Hannerz, Ulf. 1997. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*, vol. 3, no. 1: 7-39.

Harvey, David. 1980. *A justiça social e a cidade*. São Paulo: Hucitec.

Hennion, Antoine. 2011. Pragmática do gosto. *Desigualdade e Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, no. 8: 253-277.

Holanda, Sérgio Buarque de. 1995. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras.

Ingold, Tim. 2015. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes.

Irizar, María Paz Bajas. 2013. La experiencia como forma de conocimiento desde una antropología visual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 21.

Landarini, Sidarta. 2021. *"Sou só uma pessoa triste": fluxos sonoros-sensoriais no lofi hip hop*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Luna, Sergio Martínez. 2012. La visualidad en cuestión y el derecho a mirar. *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 19.

Magnani, José Guilherme C. 1992. Da periferia ao centro: pedaços & trajetos. *Revista de Antropologia*, vol. 35: 191-203.

Malta, Deborah Carvalho (et al). 2020. Distanciamento social, sentimento de tristeza e estilos de vida da população brasileira durante a pandemia de COVID-19. *Saúde em Debate*, vol. 44, no. 4: 177-190.

Moraes, Leonardo Segura. 2018. A ideia de nação e a comunidade imaginada brasileira em Caio Prado Jr. e Florestan Fernandes. *Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais*, no. 24: 209-230.

Novaes, Patricia Ramos. 2018. *A gentrificação periférica na cidade do Rio de Janeiro: um estudo sobre as favelas Babilônia, Chapéu Mangueira, Vidigal e Santa Marta*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Pesavento, Sandra Jatahy. 2002. Imaginário da cidade: visões literárias do urbano (Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre). 2ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade.

Pesavento, Sandra Jatahy. 1995. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (séculos XIX e XX). *Anos 90*, vol. 3, no. 4: 115-127.

Pinheiro, Jane. 2000. Antropologia, arte, fotografia: diálogos interconexos. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 10, no. 1: 125-136.

Quintana, Mário. 2005. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Rifiotis, Teophilos. 2016. Etnografia no ciberespaço como "repovoamento" e explicação. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 3, no. 90: 85-99.

Rodrigues, Rute Imanishi. 2016. *Vida social e política nas favelas: pesquisas de campo no Complexo do Alemão*. Rio de Janeiro: Ipea.

Roca, Lourdes. 2012. La fotografía urbana como espacio discursivo del poder. *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 20.

Rui, Taniele et al. 2021. Antropologia e pandemia: escalas e conceitos. *Rev. Horiz. Antropol.*, ano 27, no. 59: 27-47.

Valladares, Lícia do Prado. 2005. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com.* Rio de Janeiro: FGV.

Vaz, Lilian Fessler. 1994. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos: a modernização da moradia no Rio de Janeiro. Análise Social. vol. XXIX, no. 3º: 581-597.

Zaluar, Alba. 1998. Crime, medo e política. In *Um século de favela*, org. Alba Maria Zaluar e Marcos Alvito Pereira de Souza. Rio de Janeiro: FGV. 209-232.

Sidarta Landarini é licenciado em Ciências Sociais, mestre e candidato ao título de doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente está em processo de cotutela internacional no doutoramento em Música do Instituto de Etnomusicologia da Universidade de Aveiro (UA). Compõe o Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA/UFRJ). Atua nos campos da antropologia da música e do som, visual, emoções, urbana e digital, sociologia da música, urbana e digital, ensino de sociologia, etnomusicologia e política. Email para contato: sidlandarini@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 26/08/2022
Reapresentado em: 07/02/2023
Aprovado em: 24/02/2023

CINEMA DE BEIRAS: NARRATIVAS AUDIOVISUAIS, MEMÓRIA E AGÊNCIA NO BAIXO RIO TAPAJÓS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.203168

LIENDRIA MARLA MALCHER SILVA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-5725-0778
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05580-000 – ppgas@usp.br

RESUMO
Neste artigo, apresento a ideia de *cinema de beiras*, por meio do documentário *Memórias de velho*, do cineasta Carlos Bandeira Júnior (2020), refletindo sobre a agência do filme enquanto objeto de arte. O média-metragem reúne relatos de idosos da região do baixo rio Tapajós. Na análise fílmica, reflito sobre as potencialidades das paisagens nas narrativas orais presentes. Em seguida, discorro sobre a performatividade do olhar do cineasta-antropólogo. Por fim, dedico-me às experiências de *comunidades de cinemas* do filme, com pessoas que estão na tela e outras que se conectam ao filme por partilharem memórias comuns com as histórias visibilizadas por ele. O rio desponta como um agente importante nas narrativas, ele é uma *pessoa-personagem* convocada dentro e fora dos filmes. Assim, volto-me à imagem da margem do rio para tecer a metáfora de um *cinema de beiras*, apontando as potencialidades dessas imagens para o aprofundamento da ideia de Amazônia.

PALAVRAS-CHAVE
Narrativas audiovisuais; Agência; Memória; Baixo Tapajós; Antropologia audiovisual.

ABSTRACT
In this article, I develop the idea of *riverside cinema* by analyzing the documentary *Memórias de velho* (2020), by filmmaker Carlos Bandeira Júnior (2020), and its agency as an art object. The medium-length film gathers testimonials from the elderly living near the lower Tapajós river. After reflecting on the potential of landscapes in the featured oral narratives, I discuss the performativity of the filmmaker-anthropologist's gaze. Finally, I address experiences of the *cinema communities*, made up of those who appear on screen and others

KEYWORDS
Audiovisual narratives; Agency; Memory; low Tapajós; Audiovisual Anthropology

who connect to the film by sharing common memories with the filmed stories. In these narratives the river emerges as an important agent, a *person-character* recalled inside and outside the films; thus, I draw on the image of the riverbank to weave the metaphor of a *riverside cinema*, highlighting their potential to deepen the idea of the Amazon.

O Tapajós é um rio manso, assim como o Arapiuns, é limpo, é velho, tem sua memória compactada na sua bacia, corre mais devagar, se remexe pouco. Sua água é mais cristalina porque seus sedimentos não ficam dispersos no corpo d'água. Ele é menos denso, menos turvo e mais quente, porque a luz do sol penetra mais fundo. Sua calmaria faz na sua beirada praias e coroas de areia. O vizinho, Amazonas, por sua vez, é um rio novo e bravo, é feito de água misturada com barro, devora suas ilhas erodindo suas margens, que derrapam ao fundo, terras caídas, assim se diz. *Beiras de rios são beiras do possível*. Há muitos sentidos para beiras, mas a primeira imagem que quero evocar é a beira de rio. Sempre relacional, ela existe enquanto antecede o curso d'água. Pode ir ao fundo ou insurgir de acordo com a sazonalidade das cheias e vazantes. É uma fronteira muito particular, sua constância é o deslocamento. Se não é possível banhar-se em um mesmo rio duas vezes, tampouco se anda numa mesma beira. Ela mesma se apresenta em formas variadas, como pedras, praia, barreira de cimento, entre tantas outras. A beira de rio é uma imagem comum para quem vive na Amazônia, o rio é uma de nossas mais importantes referências. Esta pesquisa foi feita na microrregião do baixo rio Tapajós, no oeste do Pará, que se estende nas margens dos rios Tapajós, Arapiuns e Maró, abrangendo os municípios de Santarém, Belterra, Aveiro, Itaituba e Rurópolis, onde filmes, realizadores e personagens vivenciam e narram suas histórias.[1]

Neste artigo, abordo o filme *Memórias de velho*,[2] de Carlos Bandeira Júnior (2020). Primeiramente, no seu espaço plástico, apresento o filme por meio da análise fílmica que produzi, refletindo sobre as narrativas orais e paisagens nele presentes. A seguir, abordo o percurso do cineasta, que também é fotógrafo e antropólogo, pensando em sua *performance do olhar* (MacDougall 2009), nas relações tecidas pelo audiovisual e, por fim, nas *comunidades de cinema* (Guimarães 2015) promovidas pelo filme. O documentário tematiza o fenômeno da memória, rendendo um prolongamento

1. Em minha dissertação, parti de uma série de documentários, em formato de curta e média-metragem, produzidos entre os anos de 2007 e 2020 por cineastas da região do baixo rio Tapajós, para pensar sobre produção, circulação e efeitos dessas imagens. Dedico-me, especialmente, a seguir três documentaristas pioneiros na região: Clodoaldo Corrêa, Carlos Matos e Carlos Bandeira Júnior, que juntos compõem uma filmografia com 15 filmes. Para mais, ver: Malcher (2021).
2. O filme tem direção de Carlos Bandeira Júnior, produção de Barbara Caetano, imagens de Carlos Matos, som direto de Felipe Bandeira, edição de Ilgner Juan, tradução em libras de Kellen Garcia e ilustração de Diego Godinho. Realizado por meio do Prêmio Preamar de Arte e Cultura 2020, da Secretaria de Cultura do Pará (Secult). Disponível em: http://bitly.ws/FmT8.

da discussão e das possibilidades de lembranças e esquecimentos para além dele. O rio desponta como um agente importante e constante nas narrativas, ele é uma *pessoa-personagem* convocada dentro e fora dos filmes. Assim, volto-me à imagem elementar da margem do rio para construir a metáfora que subjaz à ideia de um *cinema de beiras*.[3] Nesse sentido, os contornos desse documentário são imprevisíveis e permeáveis: eles são invadidos pela vida em seu entorno e se deixam transbordar por ela. Filmes, cineastas, espectadores, discursos e memórias se atravessam e compartilham universos simbólicos em comum com muitos elementos, e isso tem implicações interessantes na forma como esses filmes são produzidos e recebidos nas comunidades em que vivem seus/suas produtores/as e sua plateia.

O dispositivo fílmico é um dos objetos de análise que, segundo Jacques Aumont (2002), reúne um conjunto de dados materiais e organizacionais elaborados na relação entre filme e espectador. Ele tem, sumariamente, três dimensões: espacial, temporal e ideológica. A primeira tem a função de separar o espaço do espectador e o espaço da imagem, denominada *espaço plástico*. Nela encontramos o conjunto de formas visuais, "a superfície da imagem, a gama de valores, a gama de cores, os elementos gráficos simples e a matéria própria da imagem" (Aumont 2002, 136). A segunda se refere ao estabelecimento da relação dessa imagem, compreendendo que tanto ela quanto o espectador estão definidos de modo variável no tempo. A última se atém à dimensão simbólica, que trata da relação entre técnica e ideologia e do dispositivo como instrumento de representação em um contexto cultural e social específico. Gostaria, ainda, de propor pensarmos o filme como objeto de arte dotado de agência, reportando-nos à teoria da antropologia da arte sugerida por Alfred Gell (2009): "a teoria baseia-se na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz de relações sociais na qual ela está inserida. Não tem uma natureza 'intrínseca', independente do contexto relacional" (Gell 2009, 252).

Centrada na ação, em detrimento da interpretação simbólica, o objeto de arte, capaz de mediar relações sociais complexas, estabelece uma rede criada na "vizinhança do objeto", isto é, em seu contexto relacional de produção, circulação e recepção. Além disso, a noção de "tecnologia do encanto" também se mostra importante. Com ela, Gell aponta que a arte deve ser considerada um sistema técnico: "o poder dos objetos de arte provém dos processos técnicos que eles personificam objetivamente a tecnologia do encanto é fundada no encanto da tecnologia" (Gell 2005, 45). Sob essa perspectiva, o documentário ser considerado como objeto fílmico é parte do processo de práticas técnicas, na própria relação entre

3. O conceito de *cinema de beiras* é também inspirado por outros circuitos de filmes fora do *mainstream*, como o cinema de bordas criado por Bernadette Lyra (Lyra e Santana 2006) e o cinema de quebrada (Hikiji 2009).

sujeito, câmeras e microfones – e depois, na etapa de pós-produção, com os computadores – e, ao mesmo tempo, nas relações éticas e estéticas conjecturais com aqueles que estão sendo fotografados/filmados. Tendo em vista que essas imagens passam por uma série de escolhas de uso de linguagem (luz, ângulo, distância, foco, o que mostrar e o que não mostrar), que são fundamentais na elaboração de um testemunho do real, o momento, apreendido como signo em sua condição material, torna-se um agente ativo no encontro com o espectador. A partir de sua dimensão sensorial, a imagem tem um poder de captura, provocando emoções, afetos, reações e relações, o que Roland Barthes chamou de *punctum* na fotografia (Barthes 1984). No mesmo sentido, um caráter importante do objeto de arte são as abduções da agência, que "se estabelecem por intermédio de índices materiais capazes de produzir relações assimétricas entre produtores e recipientes, suficientemente potentes para capturar pessoas em relações sociais" (Cesarino 2017, 5). É a partir da capacidade de abdução que se pode compreender a eficácia de uma imagem, que é ao mesmo tempo autoimagem, extensão daquele que a produziu:

> As imagens, ao mesmo tempo que produtos criativos de uma pessoa, são também pessoas distribuídas (Gell 1998: cap. 7) e, assim, é possível uma teoria dos efeitos da imagem. As imagens-pessoas, impregnadas de agência humana, podem não apenas influenciar outras pessoas (como no caso das referências dominantes), mas também transformar aqueles que criam as imagens na medida em que representam autoimagens. (Dias 2010, 13).

Entendendo que os filmes podem ser percebidos como artefatos culturais que agenciam redes de relações e intencionalidades complexas, encontro alguns dos fios dessa rede no seu contexto de produção, circulação e recepção do filme *Memórias de velho*. A análise do filme é resultado dos procedimentos de transcrição das narrativas dos personagens e decupagem detalhada. Além da narrativa audiovisual, o trabalho de campo incluiu os lugares em que o documentário foi exibido durante suas primeiras semanas de divulgação. Três dessas sessões foram etnografadas: duas presenciais, na comunidade do Tipizal e no bairro Santo André, em Santarém, e um lançamento virtual aberto ao público, na plataforma virtual Google Meet. Também realizei duas entrevistas virtuais semiabertas com Carlos Bandeira Júnior. Os processos migratórios e o tema do garimpo, que são assuntos do filme, se associam às lembranças de infância do cineasta, permeadas pela câmera e por sua relação com o pai, também documentarista, fatores que influenciam na forma como ele busca representar o mundo. Vemos ainda que, durante o filme, não apenas interrogamos as imagens, como também somos interpelados por elas, refletimos e nos afetamos por histórias que nos rodeiam e que podem também ser nossas.

MEMÓRIAS DE VELHO: PAISAGENS EM NARRATIVAS ORAIS

O filme *Memórias de velho* apresenta histórias de vida de onze pessoas idosas, entre 60 e 99 anos. Encontraremos, por ordem de aparecimento: Felizardo Freitas, também conhecido como Seu Babi, Francisco Souza ou Chico Zuza, Eunice Colares Vaz, Joana Andrade Dutra ou Tia Luci, Napoleão Lopes, Antônio Joaquim ou Seu Toim, Raimundo Pereira e Raimunda Oliveira ou Vó Senhorinha.[4] O filme transcorre substancialmente a partir de uma montagem de primeiros planos e planos americanos, com cada pessoa-personagem ocupando a maior parte da tela. Uma parte das entrevistas acontece durante a pandemia, mediante um encontro com distanciamento social. Outra, porém, deriva de gravações anteriores, registros de família guardados pelo cineasta e material produzido em campo de pesquisa, algo que veremos melhor à frente. Reside nas narrativas orais a principal matéria e potência do filme.



FIGURA 1
Seu Babi. *Frame* do filme *Memórias de velho*. Fonte: Bandeira Júnior (2020).

Ouvimos ao fundo sons dos pintinhos, e a primeira fotografia do filme nos surge: um senhor negro, com cabelos grisalhos, vestindo uma camisa polo amarela, sentado em uma cadeira de plástico. Vemos ao fundo seu quintal: folhagens, uma bacia de alumínio encostada, tijolos dispostos como fogareiro. Trata-se de Seu Babi, que logo nos alerta que estaremos diante do inusitado, porque falaria de suas aventuras dentro da mata, caçando onças, gatos-do-mato, ariranhas, pacas e tatus. Natural da cidade de Frecheirinha, no Ceará, ele chegou no Pará em 1958, passando a atuar

4. Este artigo se origina do capítulo 4, "Lugar de memórias: de velho às memórias de infância nos documentários de Carlos Bandeira Júnior", de minha dissertação de mestrado. Aqui, no esforço de sintetizar o artigo, não será possível descrever todas as cenas do filme e todos os personagens. Para análise fílmica completa, ver Malcher (2021).

como *gateiro*.[5] Por onde andava, sua fama mágica se espalhava, em razão de ter sobrevivido a cinco ou seis mordidas de cobra sem nunca recorrer a antídotos, o que ele nos prova mostrando as cicatrizes em suas pernas. Conta que, certo dia, caçando sem destino, subiu um rio chamado Zarraia, que hoje é atravessado pela Rodovia PA-370, desceu o rio Curuá, depois o rio Xingu, passando pela terra indígena Baú, onde navegou por um grande igarapé chamado Barracão Velho, até chegar em Altamira, a cerca de 403 km de distância de Santarém. Ele nos informa localizações precisas, nos contextualiza igualmente sobre a economia e a política da época, nos lembrando a cotação da moeda, o valor de mercado desses produtos e a posterior proibição da caça de onças no governo do presidente militar Emílio Garrastazu Médici (1969 a 1974). Ao fim do filme, Seu Babi retorna para lembrar sua saudade de viver no mato, concluindo sua passagem com uma reflexão emblemática sobre sua relação com a cidade, o mato, os bichos, seus medos, o conhecimento do outro e de si.

> Eu na cidade sou homem apagado, não sei, todo acanhado. Que toda a vida eu tive medo do outro ser humano, eu tive medo das ações dele, né? Mas o bicho que não faz plano, ele vem pra te atacar, mas ele não fez o plano, "bem cedo eu vou pegar ele", não! Ele não fez esse plano. Ele vem ali, naquela hora, né? Então, tu viu ele e tu já sabe o que que pode fazer com ele. E o ser humano, não, se não deu certo hoje, ele espera para o outro dia, né? Não, eu tenho medo do ser humano, mas de onça eu nunca tive medo. (Bandeira Júnior 2020, 46'22)



FIGURA 2
Eunice Vaz. *Frame* do filme *Memórias de velho*. Fonte: Bandeira Júnior (2020).

5. Caçadores de felinos, onças e gatos-do-mato, cujo objetivo é obter a pele do animal para venda (Bandeira Júnior 2019).

Eunice Vaz se apresenta como do Tapajós, do município de Aveiro, da comunidade de Pinhel. Sua mãe concedeu que a madrinha a levasse, aos 11 anos de idade, para morar junto dela em Santarém. Passou a infância trabalhando no cuidado dos filhos da tutora e cursou até a quinta série na escola Frei Ambrósio, a mais antiga da cidade. Eunice lembra que, na época, os meios de se locomover pela região eram precários, havia embarcações lentas e poucos carros do tipo *jeep*, o que a impossibilitou de regressar aos estudos. Durante esse tempo, perdeu contato com seus familiares, retornando somente aos 18 anos, quando começou a trabalhar como professora e se casou em Pinhel. Quando os filhos cresceram, voltou a Santarém para dar continuidade às séries escolares das crianças. Conta que vive uma relação de assombro com o *boto*, que sempre a encontra: "Eu tenho medo do boto e ele me gosta". São inúmeras as aproximações com o encantado, nas margens do rio, de igarapés e na passagem pela *casa do boto*, que ela narra no seguinte diálogo com um canoeiro:

> Porque a senhora sabe que ali na parte tal tem um buraco que chamam que lá é a "casa dos boto", toda vez que passa uma canoa, passa um barco, diz que é aquela agonia de boto, eu digo: "ai meu Deus do céu". [...] quando chegamos lá, ele disse assim: "é ali", aí fomos, o boto tava *pua pua* [...] eu morrendo de medo do boto, até que nós passamos, aí ele disse "a senhora tem medo de boto?", "ah, eu tenho" – "Não, boto não faz mal, não, não faz nada". (Bandeira Júnior 2020, 41'40)



FIGURA 3
Tia Luci. *Frame* do filme *Memórias de velho*. Fonte: Bandeira Júnior (2020).

Tia Luci nasceu na colônia Madeira, na região do rio Marajó.[6] Sua família trabalhava no plantio de mandioca. Ela nos diz que na infância tinha muito medo do rio. Órfã de mãe, foi criada pelo pai e pelos irmãos, casou-se aos 23 anos e no ano seguinte deu à luz seu primeiro filho. Após nove

6. O rio Marajó é um afluente do rio Amazonas. Localiza-se no município de Gurupá, no nordeste do estado do Pará, na mesorregião do Marajó.

anos, seu marido faleceu de ferrada de arraia, deixando-a com quatro filhos nascidos e um em gestação. Oito anos depois, em 1975, surgiu um novo companheiro que a convidou para se mudar para Santarém, uma viagem penosa de 13 dias de canoa entre rios, da qual se lembra com detalhes: "Mano, foi coisa, foi ruim, era chuva, era vento, a bajara quase não andava, teve uma parte que um homem deu acari pra nós, nós cozinhamos a bordo, viemos, viemos, até que vencemos, em nome de Jesus". Ela carrega o sofrimento pela morte de dois de seus filhos e, ao fim do filme, diz que liga para parentes e conhecidos quando se sente carente por causa do isolamento social decorrente da pandemia de covid-19.



FIGURA 4
Raimunda Oliveira. *Frame* do filme *Memórias de velho*. Fonte: Bandeira Júnior (2020).

Raimunda Oliveira, também conhecida como Vó Senhorinha, também é órfã de mãe. Quando menina, morou em casas de parentes até retornar à casa de seu pai, em Gurupá, onde começou a trabalhar com lenha para navio, posteriormente com corte de seringa, colheita de murumuru e roçado. Casou-se, teve sete filhos e foi abandonada pelo companheiro. Na velhice, aposentou-se e recebeu o cuidado dos filhos. Ela reflete:

> Eu lutei muito, mas muito mesmo, trabalhava muito, era inverno, era verão, botando seringa na água grande pra dar o que de comer pros meus filhos pra criar eles, mas graças a Deus, eu trabalhei muito na minha vida, mas eu criei meus filhos, graças a Deus. (Bandeira Júnior 2020, 37'27)

De acordo com José Roberto Pellini, as paisagens são agentes dinâmicos apreendidos sensorialmente através de práticas, memórias e contextos. As formas como vivenciamos as experiências são predeterminadas por

modelos sensoriais articulados em discursos sobre a materialidade, estão calcadas na maneira como os sentidos são estruturados, gerando uma "noção específica, particular e historicamente situada de mundo, de memória, de identidade e de cultura" (Pellini 2014, 88). Segundo Rafael Devos, paisagens evocadas nas narrativas orais tornam-se densas à medida que, além de oferecer uma contemplação visual, são praticadas "nos gestos presentes às práticas cotidianas desses narradores e nas muitas ações narradas dos 'antigos' nesses espaços repletos de sons, de cores, de cheiros e, sobretudo, de rupturas temporais que conferem nome e sentido aos lugares aludidos" (Devos 2006, 40). Entre um repertório de memórias, algumas vêm ao fluxo do pensamento porque foram convocadas pelo entrevistador, que tinha como roteiro básico as questões relacionadas ao trabalho, enquanto outras são despertadas por gatilhos, sensações e sentimentos latentes esperando para serem recontados e revividos. Tomando distância analítica dessas memórias, o/a narrador/a pode interpretá-las, questioná-las, organizá-las de acordo com uma coerência que lhe permita situar essa experiência em relação às suas outras e às de outras pessoas:

> O narrador vale-se de um saber compartilhado por uma "comunidade narrativa" (Langdon, 1999) para interpretar sua trajetória, na medida em que o tempo de vida é transformado em "tempo pensado" (Bachelard, 1988), ou melhor, tempos pensados, na ação narrativa. (Devos 2006, 36)

O filme, então, desloca-se de seu roteiro predeterminado e caminha junto aos pontos que a entrevista solta, atento ao desenrolar de cada um. Por meio de certas marcações presentes nas falas, montam-se cadeias simbólicas que fluem desde as linhas de expressão do rosto até o caminhar. As mãos gesticulam uma *performance* diante da câmera para fazer ver o invisível, ouvir o inaudível, que é imaginado por nós ouvintes/espectadores. Se concentramos nossos olhos e ouvidos nesses oradores, como nos propõe o filme, somos tomados pelas mãos e guiados entre matas, rios e estradas, compomos uma cartografia de sentidos, traçando mapas de lugares, de relações com o meio, com outros, com recordações e sentimentos, localizados em experiências que se expressam por meio de seus corpos inteiros. Neles, nos corpos, é que essas histórias estão sendo apanhadas, porque, para nos contar, eles as reviveram outra vez de um lugar muito privilegiado e incomunicável e, ao se apegar a essa matéria instável da memória – que para ser alcançada pela linguagem precisa ser ficcionada –, as descrevem como uma fábula do gênero "juro para vocês que é verdade", como nos diz Seu Babi. Seguimos agora para o outro lado da imagem.

DO CONTRACAMPO: MIGRAÇÕES, GARIMPO E *PERFORMANCE* DO OLHAR

David MacDougall propõe que pensemos os filmes como produtos do corpo. Os filmes e as fotografias são, antes de tudo, gerados a partir de um encontro, de uma experiência física. O olhar, embora atravessado pela cultura e por condicionamentos neurológicos, projeta-se sobre o significado que reconfigura a percepção, ao mesmo tempo que a percepção altera o significado, uma tensão ambígua e integrada que acontece no campo do inconsciente. As imagens resultantes, como artefatos desse processo, são extensões da experiência de quem as produziu, são imbuídas das intenções que se pretende comunicar:

> Elas são, em certo sentido, espelhos de nossos corpos, replicando o todo das atividades do corpo, com seus movimentos físicos, sua atenção que vai mudando de foco e seus impulsos conflitantes no sentido da ordem e desordem. Uma construção complexa como um filme ou uma fotografia tem uma origem animal. 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. (MacDougall 2009, 63).

Ao introduzir a câmera na mediação com o mundo, as imagens produzidas passam a ser fragmentos do real, um recorte de algo incomensurável que não pode ser apreensível, o fluxo da vida. As opções de enquadramento são fundamentais para compreender o que o autor quer enfocar ou o que escapa da cena. Porém, na realidade, o vivido pelo cineasta no acontecimento de uma imagem ultrapassa o que ele consegue registrar por meio dos recursos da câmera. Os filmes, ficcionais ou não ficcionais, são formas de transmitir significados, produzindo um conhecimento visual, tal qual outras formas de conhecimentos sensoriais, nos oferecendo "um de nossos meios primários de compreender a experiência sentida por outras pessoas" (MacDougall 2009, 66). Os sentidos desses significados, portanto, não são condicionados à intenção do cineasta. Por causa disso é que há maior valorização do conhecimento escrito e falado, com suas potencialidades de discursos direto e conclusivo, em comparação a uma narrativa em imagens ou a outros tipos de conhecimentos sensoriais, considerados puramente individuais e abstratos. Todavia, o ato de filmar exige que se olhe, e o olhar está além do instinto de ver, é uma *performance do olhar* (MacDougall 2009, 71) que enfrenta o desafio de transformar o que é visto em uma mensagem, a partir de um lugar liminar entre o ver e o pensar:

> Nossas faculdades de imitação precedem o julgamento e a categorização, preparando-nos para um tipo diferente de conhecimento. Nós aprendemos a habitar o que vemos.

> Inversamente, pensar sobre o que vemos, projetar nossas ideias sobre isso, nos faz retornar a nós mesmos. (MacDougall 2009, 68).

Apresento uma das experiências de assistir ao filme junto a um dos personagens que faz parte dele, um caminho para pensarmos a forma narrativa de Carlos Bandeira Júnior pela via de retorno. Fomos exibir o filme na comunidade do Tipizal, a cerca de 40 minutos do centro de Santarém, no quilômetro 25 da Rodovia Estadual Santarém-Curuá-Una, onde mora Seu Babi. Ele nos esperava sentado em frente de sua casa, junto de sua neta. Ele fora orientado a convidar somente seus parentes que compartilham a mesma casa, evitando aglomerações. A exibição foi feita em um antigo estabelecimento comercial de sua propriedade, onde recentemente funcionava um açougue e que agora estava desativado por causa da pandemia. Assistimos ao filme com máscaras e, entre os sons dos carros e caminhões que passavam pela estrada, as/os netas/os gravaram a fala do avô no celular. Ao fim, surgiram alguns breves comentários mencionando a importância do registro das histórias do pai e da avó como memória da família, que muitos desconheciam. Após o desmonte, de volta à casa de Seu Babi, ele se senta reflexivo, lembra-se bem do tempo da grande seca em 1958, de sua chegada ao Pará. Mostra para mim novamente suas cicatrizes das mordidas de cobra em sua perna, revive boa parte do que contou para o filme, com novas minúcias:

> Na época, tinha muito cearense vindo pra cá, naqueles trem, como na música do Gonzagão, "comendo lenha"[7], não tem aquela música? Mais ou menos, "Bom dia, Caxias, terra morena de Gonçalves Dias [...]" como é [...] "Avisa lá no Maranhão, que eu tô muito avexado, dessa vez não vou ficar". Eu ouvia muito o Gonzagão nesse tempo. O povo todo. Vindo nos trem, nas estradas. E ele também fala muito da gente. Isso ninguém tira de mim. Como era? "atravessei o Paranaíba, os cearenses acabam de chegar". Tudo era uma seca danada, era ali pras bandas de 57, 58 quando pegou forte, que num teve jeito, mas começou mesmo em 55. Tinha outra dele, do Gonzagão, né? É porque ele via [...] ele via a gente e falava, cantava [...] naquela secura danada [...]. (Seu Babi, caderno de campo, 2020)

7. Canção "De Teresina a São Luís". Intérprete: Luiz Gonzaga; composição: Helena Gonzaga e João do Vale.

A década de 1950 foi marcada por intensas secas nas zonas semiáridas do Nordeste,[8] e os grandes movimentos de migração nordestina motivados pelo trabalho, associados ao garimpo e à agricultura na Amazônia, são questões evocadas no filme e que também podemos observar nas narrativas de Chico Zuza, Seu Toim e Napoleão, vindos do Ceará, e de Raimundo Pereira, natural do estado do Piauí. Os três primeiros participantes foram filmados no fim de 2017 e início de 2018, a partir da pesquisa de mestrado de Carlos Bandeira Júnior (2019), intitulada *"Em busca do bamburro": memórias do trabalho, reciprocidade e a construção da masculinidade em garimpos amazônicos*. O gatilho do garimpo foi fundamental para Carlos Bandeira Júnior desenvolver sua rede de pesquisa para a dissertação e para o filme. Seu ponto de partida foi seu pai, Carlos Matos, que lhe indicou outros ex-garimpeiros conhecidos. Ele é também a primeira e principal influência na fotografia do cineasta, que ainda hoje diz sentir dificuldade para distinguir suas fotos das de seu pai, as quais, em grande medida, registram situações cotidianas de trabalho. Portanto, vemos que a temática do garimpo já fazia parte de sua vida e está intrinsecamente relacionada ao seu fazer fotográfico. No início do seu texto, ele fala sobre seu começo na fotografia, ofício aprendido com o pai:

> Nesses encontros, durante saídas fotográficas na cidade de Santarém e nas conversas com desconhecidos, era comum surgir alguma história relacionada ao garimpo. Esses relatos foram reforçando minha curiosidade experimentada na infância através das memórias de meu pai. (Bandeira Júnior 2019, 21)

É fato que o filho construiu uma história muito diferente e isso desponta também na sua forma de produzir imagens. Não obstante, é também ao longo desse percurso que a memória, para o realizador, torna-se a matéria sobre a qual ele se debruça. Pensar seu modo performático de olhar é pensar em como ele tem articulado suas próprias memórias e de sua família de modo reflexivo, como um imenso quebra-cabeça:

8. Área que ficou conhecida como polígono das secas, compreendendo partes dos estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. A década de 1950 se iniciou com um período de seca intermitente de três anos, entre 1951 e 1953, mas os cenários mais desoladores são relatados nos anos de 1955 e 1958 (Duarte 2003).



FIGURA 5
Carlos e o negativo. Fonte: Caderno de campo 2021.

> Memória faz parte de mim também, assim, de questionar, de sempre gostar de ouvir histórias, de fotografar, de gravar, acho que todos os meus trabalhos têm uma relação com a memória, narrativas, desde o Gambá de Pinhel que eu gravei em 2014. Eu gosto, assim, me atrai. [...] eu sentindo o cheiro aqui, agora, eu lembrei da época que eu ficava folheando os álbuns com o papai, sabe? vinham vários negativos e folheava os álbuns, tinha a química também do papel, a química do negativo que tem um cheiro que é bem específico [...] ainda faz parte ainda, égua [...] é invocado também isso! (Carlos Bandeira Júnior, caderno de campo, 2021)

"Os 'rascunhos' da nossa infância são provavelmente os mais importantes. Serão, um dia, os labirintos de nossa memória e os caminhos de nossa história" (Samain 2003, 49). Sua trajetória se fez primeiro pela imagem, iniciando na fotografia aos 12 anos, enquanto seu primeiro contato com a antropologia foi em 2011, convidado para produzir com seu pai as fotografias do livro *Memória de trabalho: balateiros de Monte Alegre*, de autoria da professora Luciana Carvalho, docente do curso do Programa de Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa). No ano subsequente, ele ingressou no curso. A dedicação ao trabalho do fenômeno da memória é também comum ao fazer antropológico. No entanto, nesse caso, as ligações com os temas escolhidos são atravessadas por processos singulares da trajetória do documentarista-antropólogo. Assim, a *performance* do olhar do documentarista é situada pelas suas diversas escolhas de aprimoramento de sua técnica reflexiva de materialização da memória.

ENTRE O FILME, AS FOTOS E AS MEMÓRIAS: VENDO ENTRE AS FRESTAS DO VISÍVEL



FIGURA 6
Exibição *Memórias de velho* em Santo André. Fonte: Caderno de campo, 2020.

Proponho pensarmos agora os efeitos difusos de um filme de memória em sua relação com os espectadores/as. Entre afetos e tensões, esse documentário alcança lugares imprevisíveis. Acompanho essas interações do filme e procuro compartilhá-las, como propõe Georges Didi-Huberman, a partir dos "lugares de onde ardem", isto é, segundo o modo como diferentes pessoas experienciam distintos sentidos, sentimentos e deslocamentos, discernindo por onde essas imagens as afetam e incitando a latente disposição das imagens a provocar incêndios,

> Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclado de vários braseiros mais ou menos ardentes. (Didi-Huberman 2012, 214)

A segunda exibição que realizamos do *Memórias de velho* foi no bairro Santo André, na casa de Lamica Dutra, tio-avô de Carlos, filho de Raimunda Oliveira – a quem a família se refere como Vó Senhorinha. Passamos um bom tempo conversando antes da sessão, que, na verdade, era uma reunião de família. Conheço duas filhas de Lamica, as gêmeas dizigóticas chamadas Preta e Branca. Elas comentam que estão ansiosas para ver o filme, em especial ver Vó Senhorinha. Preta me diz que a avó veio a Santarém em

2015, somente para dizer o último adeus às/aos netas/os que moravam por esses lados, porque sentia que a hora de sua partida estava chegando. Mais tarde, na plateia, escuto também outros/as parentes comentando que essa visita teria sido uma despedida. Foi a única oportunidade que Carlos teve para gravá-la, sendo essa a primeira gravação do que viria a ser esse documentário. A família Dutra é grande, a casa é toda de madeira, onde mora cerca de dez pessoas, entre filhos, sobrinhos, netos e bisnetos. Nessa sessão, os/as espectadores/as foram mais numerosos. Além dos residentes da casa, vieram parentes e vizinhos, além da filha, da esposa e do irmão de Carlos, que, contando comigo, somavam 23 pessoas. Muitos olhos atentos aguardando com o celular para gravar a fala de Vó Senhorinha. O filme é encerrado com aplausos. Carlos comenta que encontrar esse registro da bisavó foi o que lhe motivou a produzir o documentário. Em seguida, instiga uma conversa sobre a história da família com os parentes. Em particular, seu diálogo com Lamica é muito significativo:

> M: Ela se conectou num momento muito importante da nossa história [...] ela chegou a ser soldada da borracha, ela trabalhou na coleta de seringa. O vovô também conta que trabalhou. Esse é um momento muito importante da nossa região também [...]. Naquela época da Vó Senhorinha, o senhor trabalhava na coleta de lenha pra navio ou era pequeno?
> L: Cheguei a carregar [...] era um trabalho cansativo, mas o que eu trabalhei mesmo era no murumuru, que tinha que juntar ele debaixo da árvore. Igual semente, semente, assim, comprida [...]
> M: E o senhor sabe o que eles faziam com essas sementes?
> L: Ah, não [...] levava pra Belém, levava tudo pra Belém.
> M: Isso era no Marajó, né? Do Marajó pra Gurupá fica quantas horas de barco?
> L: Olha, de primeiro, era de seis horas, agora parece que já são três horas. Tá com uns 20 e poucos anos que eu não vou no Marajó [...]
> M: Hoje tem uma economia forte do açaí lá, né?
> L: Tem [...] mas antes era mais pra comer. Todo dia eu tomava açaí com peixe assado, com caça, que eu matava muito, aí esse homem que a mamãe casou com ele, ele queria bater em nós [...]
> M: Era o seu padrasto?
> L: Era. É muito difícil viver longe da mãe da gente, na casa dos outros, os pequenos ficaram, mas eu não, já tava moleque [...] só que ele era ruim. Quando eu voltei, já tinha 16 anos [...] ele já tinha deixado a casa, mas eu já não tinha mais me acostumado em casa. Eu vinha em casa, passava uns

> dias, passava um mês e voltava. Andei muito, muito! dessas cidades daqui até Belém. Eu conheci 26 cidades, muitas ali no rumo de Anapu, eu bolei muito por aí. Mas não é como a casa da gente, mãe da gente. Não é fácil! (Caderno de campo, 2021)

O filme percorre histórias sensíveis e dolorosas de crianças. As *performances* dos narradores são desenvolvidas em uma espécie de espelho no qual se refletem suas imagens infantis, compartilhando situações traumáticas, como de afastamentos compulsórios, caso de Eunice Vaz, e de orfandade de Vó Senhorinha e Tia Luci, por parte de mãe. Talvez por isso o documentário abra espaço para o mesmo movimento daqueles que o assistem. Tia Luci, importante dizer, é uma das matriarcas que fazem parte da árvore genealógica da família Dutra, é também tia-avó de Carlos. Sua biografia nos convida a adentrar, pelo lado da família materna, nesses caminhos migratórios vindos do Marajó rumo ao Tapajós.

> A Tia Luci, por exemplo, é uma pessoa próxima, é irmã da vovó, é também muito forte. E as histórias da família, que eu acho que também esse filme é uma forma de refletir a história da minha família, que eu acho que faz parte de várias outras, que são pessoas que vieram de outros lugares num processo de migração dos interiores. (Carlos Bandeira Júnior, caderno de campo, 2021)

O filme também me toca de maneira surpreendente. Sempre que assistia, ficava intrigada com a presença de Dona Eunice, como se eu tivesse uma recordação muito antiga com ela, que associo ao fato ver repetidamente o *Memórias de velho* e outro documentário do qual ela também participou, em 2018, o *Festa de São Benedito*, de Carlos Matos. Durante as conversas com Carlos Júnior e lendo sua dissertação, ele reforça como foi importante para sua pesquisa o uso metodológico de álbuns de fotos para ativar as memórias de seus interlocutores. Procuro os meus e encontro essa foto:



FIGURA 7
Bairro Jardim Santarém nos anos 1990. Fonte: Acervo pessoal.

Vemos jogando dominó meu tio, Ademir, minha tia, Graciete, e meu avô materno, Pedro Malcher, que segura um bebê recém-nascido. De acordo com minha mãe, trata-se de meu primo Igor, portanto, a fotografia deve ser de 1995. Estão em frente à casa dos meus avôs, na rua Alameda Sete, no bairro Jardim Santarém, lar em que morei até cinco anos de idade com meus pais. Demoro-me olhando a foto, vou acreditando que vi Dona Eunice nessa paisagem. Era uma lembrança tão distante, parecia-me tão frágil. Interesso-me pela foto como uma ferramenta para imaginar a paisagem da Santarém de antigamente. Para Etienne Samain (2012), toda imagem é um fenômeno, "algo que vem à luz", na medida em que o seu aparecimento decorre de uma gama de processos, como os procedimentos físico-químicos que ocorrem na câmera, as condições externas ao que ela registra, como luz/sombra, ambiente, formas etc. e um terceiro momento, em que a imagem cumpre sua função sensível na interação com o/a espectador/a. A foto, portanto, é o "lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante" (Samain 2012, 158). E esse pensar não é abstrato, é um fluxo de significados contínuos, com múltiplas saídas, dependendo necessariamente da nossa participação, já que a foto se reporta a quem a olha. Se a imagem é afirmativa enquanto ícone, seus sentidos são instáveis, sendo sempre algo inacabado.

> É por essa razão que a imagem pode se tornar um clarão numa noite profunda, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra de outros tempos e de outras memórias. O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios e

> das nuvens. Ele rola, corre, murmura, quando não se cala. (Samain 2012, 158)

A foto me dizia algo que eu não conseguia entender. Por via das dúvidas, mandei mensagem ao professor Florêncio Vaz – filho de Dona Eunice e que foi meu professor na graduação – perguntando se ele lembrava o endereço em que sua mãe se estabeleceu quando veio morar em Santarém. Ele me diz: "Mamãe morava ali perto das mangueiras na Barjonas, faz muitos anos, era vizinha de uma avó tua". Envio-lhe a foto, mas ele não se lembra de ninguém e me aconselha a falar com sua irmã, Floracy. Envio, então, mensagem a Floracy com a mesma pergunta. Ela me responde: "Quando ela veio para morar em Santarém por causa dos filhos, que estudavam aqui, ela morou na Barjonas de Miranda, entre Borges Leal e Marechal Rondon". Ela diz que lembra de mim criança, mas adulta não me reconhece. Enquanto escrevo uma mensagem agradecendo, ela completa: "Atualmente, nós moramos na Alameda Sete, onde sua mãe morava, desde 1994". Encaminho a foto e ela reage: "Nossa! Minha casa é a que aparece essa árvore na frente, com o banquinho, cerca de madeira, mas não lembro dessa árvore. Segunda casa, passando a casa dos teus avós".

Tem lembranças que a gente percorre aos poucos, parece que vai pisando devagarinho, descobrindo um lugar novo. Recordo-me que numa das casas ali perto tinha uma escolinha, um jardim de infância. Ela me confirma, havíamos estudado lá, eu e meus primos. Dona Eunice e Floracy eram as educadoras. Ela me dá notícias que Dona Eunice segue bem e forte. Para mim, o filme se torna ainda mais especial, porque por meio dele reconheço, ainda que de forma fragmentada, o primeiro espaço escolar em que estive e como a trajetória de Dona Eunice se cruza com a minha. Lá atrás, compartilhamos um cotidiano, que foi fundamental para eu estar escrevendo este texto. Compreendo também um pouco mais sobre o exercício da fotografia e da memória, como metodologia aplicada por Carlos no filme. Certas provocações que as imagens nos fazem – quando aceitamos embarcar nelas – contribuem para produzir reflexões sobre experiências anteriores e futuras, deslocando-nos de contextos situacionais e temporais e amplificando processos cognitivos alicerçados no nosso imaginário coletivo.

> Descobrir o tempo da imagem, o tempo na imagem. Falar do tempo plural presente na imagem, em todas as imagens quando, fortes e firmes, nos colocam em relação com elas, quando, humanas, nos convocam a olhar nossa história e nosso destino como sendo este tempo heterogêneo composto de passado, de presente e de futuro (Samain 2012, 153).

Samain pensa esse "trabalho da memória" em analogia ao "trabalho do mar", como movimentos permanentes de ondas, fluxo e refluxos, mas também com mistérios, segredos, histórias e memórias que ele guarda. Ele descreve o papel de arquivo da fotografia, e tomo licença para incluir o audiovisual: "O arquivo, penso, é uma memória em latência, uma memória que cochila, que, encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, re-aberta" (Samain 2012, 160). Os arquivos não são coisas do passado, pelo contrário, são do futuro, eles denunciam seu desejo de vir a ser, de reconstrução, de ressignificação, de um conhecimento outro sem previsibilidade, assim, as imagens "[...] são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência" (Samain 2012, 160).

O lançamento virtual do filme *Memórias de velho* aconteceu no dia 2 de dezembro de 2020, acessado pelo Google Meet e transmitido ao vivo pelo YouTube. Após sua exibição, houve um cinedebate, primeiramente com os comentários de professoras/es convidadas/os da Ufopa e da Universidade Federal do Pará (UFPA): Raimundo Valdomiro de Sousa, Andrea Bittencourt, Rubens Elias, Luciana Carvalho e Florêncio Vaz. Os comentaristas se debruçaram sobre questões relativas à dimensão do trabalho na Amazônia, à velhice, à infância, à construção da memória, às narrativas de mulheres e mães, entre outros apontamentos – que escuto atentamente e que passam a ter influência também em minha escrita. Em seguida, o público é convidado a participar. As percepções de dois/duas espectadores/as, Claudete e Silvio, chamam atenção pelo entrelaçamento de seus relatos com as histórias contadas:

> Claudete: Me emocionou muito, porque elas contando, eu via a história de vida da minha mãe também. Do interior do Lago Grande, que trabalhou muito na roça pra criar os filhos até uma certa idade, teve que vir para a cidade para poder os filhos estudarem, e desde pequeno os filhos começaram a ajudar, vendendo coisas nas ruas [...] meu pai foi pro garimpo também, na época do famoso ouro, e largava a família aqui, que foi o que fez com que ele se separasse da minha mãe e ela ficasse com cinco crianças menores pra criar, lutando, lavando roupa pra fora. E a minha mãe também lecionou no interior, como a mãe do Frei Florêncio, tinha só também o ensino fundamental, o "primário", mas foi professora no Lago Grande, eu vi nesse filme a história de muitas mulheres que saem dos interiores e vêm pra cidade, pra ter um futuro melhor pros filhos.
> Silvio: [...] eu lembrei do meu pai, que viveu nessa área de Altamira, do rio Iriri, rio Xingu, lá no Baú, também fez esse trajeto do rio Altamira até Castelo dos Sonhos de barco, e

> aqui mesmo onde eu estou, aqui em Santarém, tem uma pele de um gato, que foi o meu pai mesmo que matou no mato.[9]

De acordo com César Guimarães, as comunidades de cinema percebidas aqui, presenciais e virtuais, acontecem devido ao potencial do documentário para criar vínculos por meio da partilha de um comum. Essas cenas de constituição do comum não são previsíveis de antemão, são os filmes que as inventam em sua forma de visibilidade. A comunidade não se define por um espaço, como uma casa ou cidade, "uma tarefa demasiada humana para os filmes" (Guimarães 2015, 50), elas surgem à medida que constituem um *ser-com* entre espectadores, criadores e pessoas na tela. Isso implica que a imagem partilhada é a mesma que é cindida, liga-se a situações subjetivantes e, ao mesmo tempo, à reciprocidade. A comunidade não é objetivada, representativa ou homogeneizante, nem individual e subjetiva, ela é da ordem da intersubjetividade, dos liames que conectam sem preencher as distâncias, sem suprimir a multiplicidade de olhares. O lugar possível para essa comunidade é a própria imagem.

> Sem perder a distância que os separa, a imagem produz um efeito sobre o real, colocando-se na sua orla, e torna-se, ela mesma, espaço coabitado pelos vivos e mortos, conhecidos e estranhos (ou estrangeiros), crianças e adultos, desaparecidos e sobreviventes. Mas, nesse movimento, ela menos funda o comum do que o entrega a uma destinação incerta, em devir, que enlaça, sem fechar, o que se vê e o que não se vê. Somente assim as imagens podem fazer apelo à comunidade dos espectadores, reunidos sem fusão, preservados os lugares distintos de onde cada um vê, essa "nuca" do mundo que escapa a todos, e que ninguém vê. (Guimarães 2015, 54)

No filme *Memórias de velho*, Carlos escreve a história de sua família, entendendo que ela reflete a história de várias outras, e explora as experiências vividas por seus parentes. É interessante como as pessoas envolvidas nessas comunidades de cinemas são atravessadas pelos gatilhos evocados. Como propõe o cineasta, as narrativas no audiovisual flexionam histórias comuns, que são, essencialmente, materiais da memória social. Lélia Gonzalez (1984), ao discutir o mito da democracia racial e como ele gozou de ampla aceitação, divulgação e se mantém tão vivo até os dias de hoje nas bases da cultura brasileira, qualifica dois conceitos que considero fundamentais para pensarmos essas ressonâncias das lembranças no baixo Tapajós: consciência e memória. A estrutura do mito para Gonzalez é dialética: se, por um lado, o mito apresenta uma

9. Cinedebate e lançamento do filme *Memórias de velho*, transmitido ao vivo em 2 de dezembro de 2020. Disponível em: https://bit.ly/3WhLqWs.

narrativa e seus personagens, por outro, ele oculta e invisibiliza todas as personas que habitam seu contraste. Esses mitos são narrativas ficcionais que esteiam os campos do que é ou não conhecimento, constituídos por meio de forças discursivas. Desconstruir os fundamentos desses mitos perpassa por observar nas "mancadas da consciência" a presença daqueles que a narrativa hegemônica pretendia negligenciar.

> Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. (Gonzalez 1984, 226)

As histórias dos povos que passaram por violentos processos de colonização, de seus territórios e paisagens mentais, que persistiram em ser transmitidas por meio da oralidade, dos corpos, das danças e das comidas – e que hoje o vídeo, as imagens, a escrita, na arte e na academia, também constituem seu registro –, são essencialmente feitas de memórias ativas na produção de conhecimento. Os arquivos de imagens e filmes nos interpelam e cabe a nós acercá-los e procurar entender por meio do seu ardor o que eles nos dizem.

> Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: "Não vês que ardo?". (Didi-Huberman 2012, 216)

CONCLUSÃO

O audiovisual é uma forma de expressar narrativas sobre como esses cineastas vêm experimentando lugares específicos, sobretudo de forma

relacional, enquanto corpos entrelaçados com o mundo e em suas relações com as pessoas que vivem nesses locais. Isso é evidenciado, em especial, quando tratamos de filmes do gênero documentário, que são produzidos necessariamente através do encontro e das responsabilidades de lidar com ele e com a vida das pessoas captadas no campo imagético. Nichols afirma que "a definição de 'documentário' não é mais fácil que a de 'amor' ou de 'cultura" (2005, 47), um conceito vago porque é um gênero que lida com a multiplicidade de suas manifestações. Comumente, a definição se dá a partir de seu oposto, os filmes ficcionais, mas há algum tempo a dicotomia ficção *versus* realidade na cinematografia foi minada. Ambos os gêneros confluem no sentido do que poderiam ser formas de engajamento com o mundo a partir da produção de imagens e sons, o que resulta disso é uma narrativa sobre algo ou alguém, enquanto ser subjetivo e social ao mesmo tempo. Partindo dessa pressuposição, o documentário pouco difere de qualquer outro filme de gênero ficcional e, de fato, não é isso que se busca com esse recorte. Tais alcunhas são dadas pelos próprios cineastas, o que resta é saber como eles procuram lidar com uma realidade insubmissa e de que forma a compartilham dentro das narrativas. Por outro lado, Comolli (2008) aponta para uma especificidade que é própria aos documentários, eles "não são apenas 'abertos para o mundo'; eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitante, os funda" (Comolli 2008, 170). Falamos, então, em diferentes condições de abordagem: enquanto os roteiros de filmes de ficção são geralmente bem amarrados, o documentário lida com as fissuras da realidade e com a imprevisibilidade do que pretende narrar.

> O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções não esgotadas. Ao mesmo tempo em que se entrega, a matéria do cinema documentário lhe escapa. (Comolli 2008, 177)

Nesse sentido, o filme *Memórias de velho* tem linhas de fuga que ultrapassam a matéria da imagem, é feito por relações que o antecedem e outras que emergem na sua feitura e recepção, é propositivo à conexão com determinado grupo de pessoas. Aqui vemos como cada história contada é importante, como marca a vida de cada um dos personagens e como se conecta a muitas outras biografias. Dessa forma, ora olhamos para o campo diegético, ora olhamos para o que ronda a cena, para a vizinhança do objeto, como diria Gell, e percebemos que há usos qualitativos para a

câmera, que o olhar é performático, que há teorias nativas sobre modos de fazer filmes e engendramentos sociopolíticos dessas imagens.

Cabe ainda pontuar que o alcance das tecnologias de produção de imagens ocorre de formas muito distintas em cada país e região e que a influência dessas tecnologias deve ser considerada de acordo com cada caso. Em municípios como Santarém, com o porte de uma cidade média no interior da Amazônia, podemos dizer que a chegada da câmera e das tecnologias de produção de imagem aconteceu tardiamente, tendo como referências, por exemplo, a primeira loja do ramo de fotografia da cidade, a Foto Society, fundada apenas em 1960,[10] e o primeiro filme, *Gambá de Pinhel*, de Clodoaldo Corrêa, feito somente em 2007. Ainda hoje, o acesso a câmeras e a outros equipamentos e suportes ideais para a produção de vídeo existe de forma limitada e a custos altos. Recentemente – sobretudo no fim dos anos 2010, com a propagação dos *smartphones* –, estão surgindo possibilidades mais acessíveis para a produção de audiovisual e há uma nova e maior geração de realizadores.[11] Na produção cinematográfica de países do norte global, que se estende também para as grandes produções realizadas pelos polos da indústria do cinema nacional localizados no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, há um posicionamento expressivo, salvo as devidas exceções, voltado para a construção da imagem do *outro* como exótico. Nesse sentido, a Amazônia foi e ainda é retratada como uma floresta imaculada e as pessoas que vivem aqui, quando não são ignoradas, são frequentemente representadas como povos nativos intocados pela história. Se considerarmos que o cinema é um artefato importante na formação do imaginário sobre a Amazônia, é ainda mais suspeito que haja tão poucos cineastas na região e um circuito cinematográfico tão restrito.

O que procuro afirmar, apesar da necessidade de mencionar as condicionantes adversas, é que há filmes feitos aqui e, com eles, existem também formas de *fazer cinema* que partem das concepções desses cineastas, além de um tanto de pessoas envolvidas nessa rede. Nesse sentido, como procurei exemplificar com o *Memórias de velho*, percebo que o rio aparece constantemente como agente convocado no arranjo das histórias. Os filmes de beira – assim como as trajetórias que deles fazem parte – são, sobretudo, cinema feito *nas* beiras – nos limiares, nas fronteiras, nas margens, nas bordas – do rio – do espaço plástico, da imanência das subjetividades de seus realizadores em suas produções, da indústria cinematográfica, do regime de memória hegemônico. Mas as beiras desses documentários não são limites intransponíveis, pelo contrário, são zonas permeáveis, tal como a areia da praia, em que se constroem espaços possíveis de

10. Para mais, ver Malcher (2021).
11. Esses apontamentos têm como base um levantamento que produzi em minha dissertação de cenas audiovisuais amazônicas, como das capitais Belém, Manaus e Macapá. Para mais, ver trabalhos de Belo (2013), Lima, Pinho & Vasconcelos Neto (2014) e Lopes (2017; 2018).

produção e de circulação. A permeabilidade é uma característica de cada um desses filmes, reciprocamente, o audiovisual é invadido pela vida em torno dele e se deixa transbordar por ela. Acredito que isso aconteça porque os realizadores, os filmes e os espectadores compartilham universos simbólicos com muitos elementos em comum e isso tem resultados interessantes na forma como esses filmes são produzidos e recebidos. Fazer filmes nas beiras reafirma que ali há espaços férteis, são lugares habitados, onde pessoas vivem, pensam, falam, trocam e produzem. No começo desta pesquisa, eu não tinha ideia de como seria atravessada pelos acontecimentos que vivi durante o campo, no lugar onde nasci, cresci e vivo. E não apenas porque me vi dentro da pesquisa, em situações que me levaram às minhas memórias e às de minha família, mas também pela responsabilidade de pensar e escrever sobre sentimentos tão profundos de outras pessoas. Afinal, é isto que acontece quando essas imagens tocam o real: elas ardem na gente.

Assim como Claudete, quando assisto ao filme também me vejo impelida a contar a história de alguém que conheci muito bem: Maria Andina Moda Silva, minha avó, nascida em 1933. Ela poderia estar nesse filme. Meu avô, Obir Silva, também, apesar de não o ter conhecido, mas sei que trabalhou no garimpo, que era costume passar meses sem dar notícias e que um dia foi à taberna e nunca mais voltou. Há cerca de 70 anos, quando sua mãe faleceu, minha avó veio com a família da comunidade do Aracuri, localizada na região do Projeto de Assentamento Lago Grande, para Santarém. Vó Andina criou seus 11 filhos trabalhando como zeladora na igreja do bairro, como lavadeira e com a ajuda das irmãs. Desde que o Alzheimer avançou, e ela passou a ter seu ir e vir restrito ao espaço de sua casa, minha avó, todos os dias, às seis da tarde, costumava arrumar suas roupas, fazia uma trouxa e dizia que ia pegar o barco que estaria lá na beira, esperando por ela, pronto para levá-la de volta para sua verdadeira casa, do outro lado do rio.

Durante o campo, visitei minha avó e propus folhearmos juntas seus álbuns guardados. Busquei e abri para ela, que pareceu desinteressada pela maioria das fotos. Entre as páginas, uma a fez sorrir. Pediu para retirá-la do plástico do álbum, queria tocá-la. Entreguei em suas mãos a fotografia em que ela está junto de meu pai, Marcos, e de minha tia, Cristina. Ela sorriu novamente, ficou admirada, concentrada, lembrou-se da missa de formatura do meu pai na graduação em matemática. Registrei o momento.



FIGURA 8
Maria Andina revendo suas fotos. Fonte: Acervo pessoal, 2020.

Por fim, tais imagens e sons ligam pessoas, contam histórias, ativam afetos e conhecimentos, são artefatos culturais e documentos de memória. Espero ter explanado como o filme *Memórias de velho* insere novas imagens sobre a ideia de Amazônia, a partir de narrativas produzidas por pessoas que habitam esse lugar, e como é possível pensarmos paisagens construídas a partir da forma como nos relacionamos com o espaço e com a temporalidade. Essas narrativas audiovisuais congregam uma pluralidade de olhares e vozes, e se faz necessário acompanhar suas circularidades como expressões de potencialidades criativas, estéticas, políticas e culturais.

À memória de Maria Andina Moda Silva.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Bandeira Júnior, Carlos de Matos. 2020. *Memórias de velho.* Pará, Brasil, cor, 48'. Disponível em: <https://bit.ly/41U4k75>. Acesso em: 2 dez. 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, Jacques. 2002. *A imagem*. Campinas: Papirus.

Bandeira Júnior, Carlos de Matos. 2019. *"Em busca do bamburro": memórias do trabalho, reciprocidade e a construção da masculinidade em garimpos amazônicos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém.

Barthes, Roland. 1984. *A câmara clara*: *nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Belo, Geovane Silva. 2013. *O olhar estrangeiro estigmatizado(r) do cinema: Invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia.* Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará, Belém.

Cesarino, Pedro. 2017. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 32, no. 93: 1-17.

Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Devos, Rafael Victorino. 2006. Paisagens da narrativa oral: a descoberta da imagem. *Caderno de Antropologia e Imagem*, vol. 23, no. 2: 31-49.

Dias, Diego Madi. 2010. Imagens que agem: produção audiovisual e o paradigma pós-interpretativo. *Proa*, vol. 1, no. 2: 1-20.

Didi-Huberman, Georges. 2012. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, vol. 2, no. 4: 204-219.

Duarte, Renato. 2003. Os relatórios do Etene sobre a seca de 1958. *Cadernos de Estudos Sociais*, vol. 19, no. 1: 7-16.

Gell, Alfred. 2005. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, vol. 2, no. 8: 41-63.

Gell, Alfred. 2009. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *Poiésis*, vol. 10, no. 14: 245-261.

Gonzalez, Lélia. 1984. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*: 223-244.

Guimarães, César Geraldo. 2015. O que é uma comunidade de cinema? *Eco-Pós*, vol. 18, no. 1: 45-56.

Hikiji, Rose. 2009. Imagens que afetam: filmes de quebrada e o filme da antropóloga. *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Org. Gonçalves, Marcos & Head, Scott. 115- 135. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Lima, Regina; Pinho, Uriel & Vasconcelos Neto, Dilermano. 2014. Amazônia e o discurso da modernidade e urbanidade em filmes de ficção do estado do Pará. *Revista EcoPôs,* vol. 17, no. 2. 1-16.

Lopes, Rafael. 2017. Cine-manauara: no centro de um outro contexto. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade-RICS*, vol. 3, no. 1. 21-35.

_____. 2018. Olhares de dentro: A reinvenção da Amazônia pelo Cinema Amazonense Contemporâneo. *Vozes e Diálogos.* vol. 17, no. 01, 88-101.

Lyra, Bernadette & Santana, Gelson. 2006. *Cinema de Bordas.* São Paulo: Editora a lápis.

MacDougall, David. 2009. Significado e ser. In *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*, ed. Andrea Barbosa, Edgar Theodoro da Cunha e Rose Satiko Gitirana Hikiji, 61-70. Campinas: Papirus.

Malcher, Liendria. 2021. *Cinema de beiras:* p*rodução de narrativas audiovisuais por documentaristas do baixo Tapajós*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará, Belém.

Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Pellini, José Roberto. 2014. O jardim secreto: sentidos, performance, memórias e narrativas. *Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, vol. 8, no. 1: 67-91.

Samain, Etienne. 2003. Antropologia de uma imagem "sem importância". *Ilha*, vol. 5, no. 1: 47-67.

Samain, Etienne. 2012. As peles da fotografia: fenômeno memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, vol. 10, no. 1: 151-164.

Liendria Marla Malcher Silva é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP). Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (PPGA/UFPA). Bacharela em Antropologia pela Universidade Federal do Oeste do Pará e documentarista independente. É membro do Grupo de Antropologia Visual (Gravi/USP) e do Grupo de Pesquisa em Antropologia Musical (PAM/USP). Realiza pesquisas junto aos cineastas locais do Baixo Tapajós e suas narrativas desde 2017. liendriamalcher@usp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 01/10/2022
Reapresentado em: 07/02/2023
Aprovado em: 19/03/2023

GIS

MEDEA: EXPERIÊNCIA EM VIDEOPERFORMANCE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.201593

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

LUCIANA LYRA
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-5440-5482
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20550-900 – ppgartes.uerj@gmail.com

A criação da videoperformance MEDEA partiu do desejo de grafar uma cena teatral em moldura audiovisual, como experiência artística possível no período de pandemia da covid-19, no ano de 2021, em São Paulo. Para além do impulso de (re)existência poética em tempos sombrios, a investida remota de MEDEA inaugura a minha parceria como atriz-pesquisadora com a diretora Ana Cecília Costa (sublinhando as minhas investigações), como professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)[1], líder do grupo Motim[2] e pesquisadora do grupo Napedra,[3] nas agendas feministas em articulação com mitos/ritos no campo da performance.

1. Ingressei na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2015, e atuo no Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular (DEACP), como docente associada. Atualmente, coordeno também o Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), onde sou professora permanente na linha Arte, pensamento e performatividade – https://www.ppgartes.uerj.br/.
2. O MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes é um grupo de pesquisa certificado pelo CNPq desde 2015, fundado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui também vínculo com a Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – https://amotinadas.wixsite.com/motim.
3. O Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) surgiu em 2001, no interior do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP), a partir da iniciativa de alunos e professores interessados em explorar interfaces da antropologia com o teatro e outras artes performáticas. Em 2005, o núcleo ganhou impulso com a entrada de pesquisadores do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). No encontro de pesquisadores de artes performáticas interessados em antropologia e antropólogos em busca de saberes associados às artes performáticas, surge o Napedra.

Faz-se mister recobrar que a minha MEDEA teatral ganha corpo bem antes, em 2014, quando chamada para a primeira leitura dramática de *Um berço de pedra*, texto de Newton Moreno no projeto *Leituras em cena*, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em São Paulo. Em 2015, repetiu-se a leitura, no Teatro NET São Paulo, quando foi conquistado o Prêmio de montagem do Programa de Ação Cultural da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo (ProAc-SP).

Em fins de agosto de 2016, iniciou-se o processo de criação teatral e, no caminho, muitas referências de minhas pesquisas foram reestudadas – desde *Joana d'Arc*,[4] passando pelas *senhoras de engenho*,[5] às *guerreiras de Tejucupapo-PE*,[6] assim como memórias pessoais de migração, da minha origem nordestina e da maternidade que foram retomadas. Também outras referências cinematográficas acerca de MEDEA, como os filmes homônimos de Lars Von Tries e Pier Paolo Pasolini, foram acessadas. Apresenta-se, portanto, um campo de impulsos de criação que acabaram por fomentar uma trilha para construção desta minha MEDEA, então com atuação grandiloquente e inevitavelmente trágica.

A peça *Um Berço de Pedra*, com direção de William Pereira, cumpriu temporada no Centro Cultural São Paulo, no Teatro da USP e, por fim, no Teatro SESC Ginástico, no Rio de Janeiro. Após o término deste libelo acerca da maternidade – que é o texto de Moreno –, urdido em fragmentos sobre a mãe, MEDEA, que, a saber, eclode de um conto criado pelo dramaturgo e publicado em livro,[7] foi por mim apresentada como cena destacada em eventos feministas promovidos pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Udesc e USP, entre 2017 e 2018.

Na versão remota de MEDEA, dirigida por Ana Cecília, em 2021, o texto de Newton ganha relevo ao situar a cena numa cela cenográfica e investir numa atuação em tom intimista, sem abrir mão da tragicidade, instalando

4. Entre 2003 e 2005, desenvolvi minha dissertação de mestrado em artes da cena na Unicamp. A investigação versa sobre as articulações entre tradição e contemporaneidade, entre o Cavalo-Marinho (Bumba-meu-boi pernambucano) e a *Performance Art*, tendo como mote a experiência cênica com o mito da Joana d'Arc, santa francesa do medievo.
5. Entre 2007 e 2010, empreendi uma pesquisa acerca das matriarcas de minha família, formada entre Pernambuco e Paraíba, instigada pelo projeto de montagem da peça Memória da cana, dirigida por Newton Moreno, a partir do cruzo entre a peça *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, e *Casa grande senzala*, de Gilberto Freyre. Montada pela Cia. Os Fofos Encenam, a peça cumpriu várias temporadas e numerosos festivais de teatro em todo Brasil.
6. Entre 2007 e 2011, desenvolvi minha tese de doutorado em artes da cena na Unicamp. A investigação dá continuidade aos estudos sobre a mulher guerreira, nesse momento trançando uma jornada *artetnográfica* na comunidade de Tejucupapo, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, historicamente marcada pela luta de mulheres contra soldados holandeses, em 1646. A pesquisa de doutorado, além de render a tese, desdobrou em dramaturgia-encenação do espetáculo *Guerreiras* (2009), também tema do meu pós-doutoramento em Antropologia na USP, e em recortes da pesquisa como parte das investigações do Napedra.
7. O conto MEDEA, de Newton Moreno, foi publicado, em 2016, pela Editora Cubzak, no livro *Ópera e outros contos*.

contornos e cores expressionistas, sorvidos das xilografias alemãs e brasileiras, sem falar na bela composição da musicista Erika Nande, que, em épica melodia, preenche o cadafalso da estrangeira nordestina em terras sudestinas, culpabilizada e encarcerada pelo infame infanticídio, motivado pela deslealdade cometida pelo seu consorte traidor.

A saber, Medea é, etimologicamente, "aquela que sabe" ou "a do bom conselho". Medea, a envenenadora, a bruxa, com a caldeira mágica, que induziu as filhas de Pélias a esquartejar e cozinhar o pai; Medea, a infanticida, é a antecessora dessas vítimas de uma paranoia coletiva, que se nutria do temor que os homens têm do poder escuro das mulheres.

Tocar neste mito é tocar nesse poder obscuro que, acredito, tenho, como mulher. Assim como Medea, sou uma migrante, venho do Nordeste, como a figura mítica tomada por Moreno. Assim como Medea, o ato de migrar também vem significando para mim um sacrifício de minha vida pessoal; faz-me recobrar a reflexão sobre a maternidade. Tenho procurado, assim como Medea, viver na trama com a imagem da mulher que age, mobiliza tempos/espaços e é capaz de provocar mudanças a partir de sua própria força.

A meu ver, a "voz" de Medea soa alto em contrapartida à imagem terrificante que a individualiza, determinando um "lugar-de-fala" das mulheres a partir do rompimento com o espaço doméstico de confinamento daquela que, historicamente, é sujeita às falas e às penas masculinas que conduzem o espaço público, político e também o narrativo. A Medea, de Newton Moreno, que acabo por dar vida em cena, coloca ao centro uma mãe assassina de crianças e sua recusa em se conformar aos modos, patriarcalmente determinados, de comportamento.

Entendo que a cena tem representado Medea e seu ato de infanticídio repetidamente, mas o ponto central dessa nossa investida videoperformática é liberar uma voz de mulher densamente injustiçada e que é altamente crítica do comportamento masculino e da institucionalização de seu poder. Enfim, não sei se podemos remontar num "matriarcado" contemporâneo, mas talvez em uma linha matrilinear, que este mito nos auxilia a visualizar; desenhos interpretativos eficazes aos feminismos que incorporam o mito em sua afirmação política e a crítica ao comportamento *falocentrado*.

Apresentar e discutir a versão virtual de minha MEDEA, no evento Napedra 20 anos, é remontar dezoito anos de investigações sobre mito, rito e as cartografias feministas no campo das artes, que o grupo Napedra tornou-se importante impulsionador, especialmente ao me colocar frente

aos estudos da performance, da antropologia e seus irreversíveis atravessamentos e tramas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Motim mito rito cartografias feministas nas artes. 2022. "MEDEA – Luciana Lyra". YouTube, 15:20. https://bit.ly/3UtuQ3g

RESUMO

Escrito em primeira pessoa, este texto tem por escopo apresentar a videoperformance MEDEA, com atuação de Luciana Lyra, direção de Ana Cecília Costa para o texto de Newton Moreno. Criada em 2021, a ação videográfica, com 18 minutos de duração, busca inspiração em imagens das xilogravuras alemãs e brasileiras, de tons expressionistas, para dar conta da densa narrativa que se desdobra acerca desta personagem icônica da tragédia grega, aqui revisitada em contexto brasileiro. Sendo a MEDEA, nesta narrativa videoperformada, uma nordestina na diáspora ao Sudeste nacional, o trabalho acaba por denunciar o estado de opressão sofrido pelas mulheres migrantes, dando contornos feministas à ação artística, signo das atuações e encenações encampadas por Lyra, integrante do Napedra (Núcleo de Antropologia, performance e drama – Universidade de São Paulo), desde 2004, e fundadora do grupo de pesquisa Motim – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ), em 2015.

PALAVRAS-CHAVE
Medea; Videoperformance; Feminismos; Napedra; Motim.

ABSTRACT

Written in first person, this text aims to present the video performance MEDEA, performed by Luciana Lyra, directed by Ana Cecília Costa for the text by Newton Moreno. Created in 2021, the videographic action, with duration of 18 minutes, seeks inspiration in images from German and Brazilian woodcuts, with expressionist tones, to account for the dense narrative that unfolds about this iconic character of Greek tragedy, revisited here in a Brazilian context. Since MEDEA, in this video-performed narrative, is a northeastern woman in the diaspora to the Brazilian Southeast, the work ends up denouncing the state of oppression suffered by migrant women, giving feminist contours to the artistic action, a sign of the performances and stagings championed by Lyra, a member of Napedra (Nucleus of Anthropology, Performance and Drama – Universidade de São Paulo), since 2004, and founder of the research group Motim – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ), in 2015.

KEYWORDS
Medea; Video performance; Feminisms; Napedra; Motim.

Luciana Lyra é atriz, encenadora, dramaturga e escritora. Coordenadora e docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), docente associada do Instituto de Artes na mesma universidade. Docente colaboradora nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande Norte (UFRN) e na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). PhD. em Antropologia (FFLCH/USP) e em Artes Cênicas (UFRN). Mestre e doutora em artes da cena (IA/Unicamp). Líder do Grupo de Pesquisa MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (CNPq). Sites: https://amotinadas.wixsite.com/motim; http://www.unaluna.art.br/; http://www.lucianalyra.com.br/. E-mail: lucianalyra@gmail.com.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 29/08/2022
Aprovado em: 10/10/2022

GIS

PEDRAS EM MOVIMENTO[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.203172

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

EVELYN SCHULER ZEA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-4213-6251
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil, 88040-900 – propesq@contato.ufsc.br

I

Deveríamos saber há muito tempo o que dizer quando nos cumprimentamos, quando chegamos, quando partimos, quando nos despedimos. Essas expressões estão entre as mais comuns do convívio. É assim que iniciamos uma forma de tratar ou a prolongamos, a suspendemos ou a interrompemos. É o modo com que nos dirigimos uns aos outros. Nada mais frequente. No entanto, esse gesto familiar muitas vezes soa um pouco estranho, gaguejante, desajustado.

Sempre se pode recorrer a fórmulas convencionais, é claro, para manter a fluidez do momento. Isso é possível e é o que acontece, mas certa desconformidade e inquietude persistem. Lembro-me de um texto de Julio Cortázar (1967) sobre o que ele chama de um "grave problema argentino", a saber, como começar uma carta. Como iniciar, seja com "querida amiga", seja com a fórmula "estimada", ou apenas com o nome? Pode parecer trivial, mas talvez haja aí uma fissura, uma brecha.

Quando as palavras cedem, se abre talvez a possibilidade de vislumbrar um fundo duplo na linguagem. Quero dizer, para além de dizer, invocar o querer dizer. Isso é bastante comum quando uma primeira tentativa de dizer falha ou fracassa de alguma forma. É então o momento do "querer dizer".

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES – Código de Financiamento 001.

Mas este querer dizer, podemos nos perguntar, segue sendo um modo de dizer? Não é apenas uma segunda tentativa do dizer? Não parece que seja assim, entre outros motivos pelo seguinte: quando se diz "quero dizer", o que segue é uma forma de dizer, não se atualiza o que se quer dizer, mas apenas o dizer. De tal maneira que o querer dizer é constantemente diferido, deslocado, e isso indica que, afinal de contas, o querer dizer nunca chega a ser efetivamente dito.

Se isso de alguma forma é condizente, então o querer dizer se orienta mais para uma frequência do não dizer, para uma espécie de silêncio. Pode-se pensar, portanto, que por essa via se chega a um impasse linguístico. Mas também se pode ver aí uma abertura para os desvios, para os rodeios. Um desvio da linguagem própria ou da linguagem da propriedade. Um rodeio por fora de sua recursividade.

Um rodeio para que as palavras transitem através de algo diferente de si mesmas. Por exemplo, através das imagens, do silêncio das imagens, como pude perceber ao chegar em Cuzco e caminhar entre seus muros de pedras (Figura 1). Porque o querer dizer não acontece somente com posterioridade ao dizer, mas também no momento prévio do chegar. E então, quando tudo se torna imagem, tudo aparece silencioso como uma imagem. E mais ainda, quando se trata, como em Cuzco, de imagens de pedras – imagens de pedras silenciosas. Elas não conformam uma linguagem. Elas são duplamente silenciosas, enquanto imagens e enquanto pedras. Mas, mesmo assim, elas querem dizer muito, só que fazendo questão de persistir no querer dizer sem dizer, e, por isso, permanecendo irredutíveis à linguagem propriamente dita.



FIGURA 1
Imagem 1 do acervo "Pedras em Movimento". Fonte: fotografia de Alias Zea, Flickr[2].

Elas não dizem nada, nem afirmam nem negam, mas dão sinais. Talvez como fazem as apachetas, aglomerações de pedras que, a partir da última elevação de onde se avista um povoado, saúdam ou despedem-se do viajante e marcam seu caminho (Figura 2). Tudo se passa, então, como se, entre as hesitações do dizer comum, surgisse o querer dizer do incomum. É a prevalência do comum e a reticência do incomum que nos fazem perder de vista essa dupla constituição da experiência. Mas há circunstâncias que funcionam como passagens, dobras ou entidades, que aparecem como intercessoras entre esses registros e nos permitem perceber através do desajuste – ou da impropriedade – que o crucial é a tensão da duplicidade.

2. Todas as fotografias das figuras apresentadas neste texto estão disponíveis em: <https://www.flickr.com/gp/196646080@N06/9r4gj5p96F>. Acesso em: 21 nov. 2022.



FIGURA 2
Imagem 8 do acervo "Pedras em Movimento". Fonte: fotografia de Alias Zea, Flickr.

II

Tal duplicidade parece replicar-se – mais uma vez por intercessão das pedras – em um capítulo do romance *Los Ríos Profundos*, onde o narrador e antropólogo peruano José María Arguedas (1958/1998) relata a passagem por Cuzco de Ernesto – o jovem alter ego do autor –, que acompanha seu pai em uma longa viagem pelos Andes (Figura 3).



FIGURA 3
Imagem 7 do acervo "Pedras em Movimento". Fonte: fotografia de Alias Zea, Flickr.

Em Cuzco, o olhar do menino sempre se volta para uma parede de pedras, parte de uma antiga fortaleza, que sua imaginação e sensibilidade revivem e mobilizam de vários ângulos (Figuras 4 e 5).





FIGURAS 4 E 5
Imagens 2 e 3 do acervo "Pedras em Movimento". Fonte: fotografias de Alias Zea, Flickr.

Num primeiro impulso, Ernesto segue a linha onde as pedras se encontram; uma linha que parece se deslizar entre elas, avançando em trajetórias muitas vezes improváveis. Uma vez percebidas, essas linhas sugerem até o recorrido de uma serpente que desliza entre as juntas. Mais ainda quando, de fato, figuras de serpentes adornam o relevo das paredes (Figuras 6 e 7).





FIGURAS 6 E 7
Imagens 5 e 6 do acervo "Pedras em Movimento". Fonte: fotografias de Alias Zea, Flickr.

Ou também, como alude Ernesto, essas linhas podem ser os laços que contêm a fervura das pedras. Diz ele que a parede era estática, mas que fervia ao longo de todas as suas linhas e a superfície era cambiante, como a dos rios no verão...” (Arguedas (1958/2006: p. 50).

A descrição acrescenta aí um segundo motivo cada vez mais denso, mais carregado. Seja com o olhar, mas sobretudo com o toque, percebe-se que a superfície das pedras nunca é lisa, mas porosa, quase escamosa ou com um relevo vibrante. Uma corrente as atravessa de um lado para o outro, assim como as ruas de Cuzco simulam o fluxo de rios de pedras (Figura 8).



FIGURA 8
Imagem 4 do acervo “Pedras em Movimento”. Fonte: fotografia de Alias Zea, Flickr.

Ainda mais: Arguedas acompanha essa turbulência silenciosa das pedras até imaginar a sua convergência com o turbilhão dos rios, ali no centro da corrente, onde eles atingem a sua parte mais profunda. Essa é a zona mais temível, a mais poderosa, diz Arguedas (1958/2006: p. 50), que em seguida desenvolve o motivo do “Yawar rumi”, pedra de sangue. Desse modo, através de múltiplas vertentes, essa passagem permite que as pedras apareçam, uma vez que seu movimento é desbloqueado, em uma profunda confluência com *Los Ríos Profundos* de Arguedas (1958/2006).

As pedras são rios silenciosos. Essa equação da poética de Arguedas é, deveras, tudo o que se gostaria conseguir por outros meios, seguindo esse sinal. Ou seja, mostrar que há movimento onde menos se espera, mas sobretudo que, se assim for, é outro o movimento que emerge daí, de tal forma que, ainda mais do que as pedras pelo efeito do movimento, talvez seja o movimento que precisa ser despertado pela ressonância das pedras.

Assim, é possível que ambos configurem, quando for o caso, por exemplo, uma corrente como a do rio Rimac, o "rio que fala" através das pedras.

Mas as pedras se movem? Se, convencionalmente, elas são sinais eminentes de fixidez e permanência, uma passagem de *Dioses y Hombres de Huarochirí* (Arguedas 1966) – aquele documento excepcional de relatos míticos andinos no início do século XVII – mostra não apenas o movimento das pedras, mas que elas inclusive circulam além das fronteiras fechadas para as demais entidades. O contexto é a referência ancestral de que os mortos voltavam à vida cinco dias após sua morte. Assim, os parentes do falecido aguardavam o fim desse período preparando a recepção com comidas e bebidas. Aconteceu uma vez, porém, que um homem demorou mais de cinco dias para voltar à vida e, então, sua esposa, muito zangada, o repreendeu pelo atraso e jogou uma espiga de milho nele. Diante disso, o homem decidiu retornar ao mundo dos mortos e, diz-se, é a partir de então que os mortos não retornam mais como antes. Contudo, como relatado no capítulo 28 de *Ritos y Tradiciones de Huarochirí* (Taylor 2008), no final do quinto dia a alma dos mortos retornava na figura de uma pequena pedra trazida pela mulher que havia lavado as roupas do falecido. Esse retorno da mulher com a pedra era motivo de oferendas e celebração, mas com a mesma convicção ao finalizar mais cinco dias expulsavam a pedra para que retornasse à região dos mortos. Assim, quando os humanos já não podiam mais fazer esse trânsito, pequenas pedras faziam esse trajeto vicariamente, coexistindo através do limite. Abandonando sua aparente imobilidade, as pedras doravante conseguiam o que a vida e a morte não conseguiam mais, ou seja, atravessar o rio entre elas.

Histórias como as citadas, que mostram uma potência de movimento nas pedras e, assim, incitam uma reativação do movimento, não são incomuns nas narrativas andinas. E nelas, vale insistir, esse segundo momento é de igual ou maior significação. Pois mais difícil que uma pedra se mova, parece ser que o movimento mesmo desperta da complacente continuidade, para a qual, eventualmente, o impulso do movimento precisa ser radicalizado através da contradição das pedras ou do limite entre os vivos e os mortos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arguedas, José María. 1966. *Dioses y Hombres de Huarochirí.* Edición Bilingüe. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?). Trad. José Maria Arguedas. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Arguedas, José María. 1958/2006. *Los ríos profundos*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.

Cortázar, Julio. 1968. Grave problema argentino: querido amigo, estimado, o el nombre a secas. In *La vuelta al día en ochenta mundos*, 4. ed. pp. 29-30. Ciudad de México: Siglo XXI.

Taylor, Gérald (ed.). 2008. *Ritos y Tradiciones de Huarochirí.* Edición Bilingüe. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila. Trad. Gérald Taylor. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos; Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RESUMO

De onde recebe impulso o movimento? Que move o movimento? Seja numa performance ou intervenção ou no discurso, de onde vem sua motivação? E ainda: quanto movimento há no movimento? Essas e outras questões são mobilizadas no breve ensaio em momentos de sua aparente privação ou impossibilidade: nos silêncios entre as palavras, na imobilidade das pedras ou nas divisórias da morte. Tecido entre imagens e palavras, um fio condutor na atenção da interpelação latente nessas circunstâncias é a figura do querer dizer, enquanto formula e formulação que dá sinais a respeito da potencialidade da remanescente e irredutível duplicidade dos fatos e dos atos.

PALAVRAS-CHAVE
Movimento; Pedras; Querer Dizer; Mortos; Imagens.

ABSTRACT

Where does the movement get its impulse from? Whether in a performance or intervention or in discourse, where does the motivation come from? And yet: how much movement is in movement? These and other questions are mobilized in the brief essay in circumstances of their apparent deprivation or impossibility: the silences of the discourse, the immobility of the stones or the challenges of death. Woven between images and words, a guiding thread in the attention of the latent interpellation in these circumstances is the figure of the intent to say, as a formula and formulation that gives signals regarding the potentiality of the remaining and irreducible duplicity of facts and acts.

KEYWORDS
Movement; Stones; Intent to Say; Dead; Images.

Evelyn Schuler Zea é professora no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pesquisadora do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO) e do INCT Brasil Plural (INCT/Cnpq) na Rede de pesquisa "Arte, performance e sociabilidades". E-mail: evelyn.schuler.zea@ufsc.br, evelynsz@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 04/10/2022
Aprovado em: 10/10/2022

GIS

ÖWAWE HOIBARÉ/RIO DAS MORTES VIVO/RIO DAS MORTES ALIVE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.199661

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

ANA LÚCIA FERRAZ
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-3672-8784
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil, 24210-201 – posantropologiauff@gmail.com

INTRODUÇÃO

A série de vídeos Öwawe Hoibaré compõe-se de episódios nos quais documento as relações dos povos A'uwé Xavante com o Rio das Mortes, no contexto em que o projeto de uma hidrelétrica é apresentado aos a'uwé pela empresa do grupo Bom Futuro, um gigante do agronegócio brasileiro, que tem história em barrar rios ao lado de terras indígenas, no Mato Grosso, Brasil.

Esse rio acolhe os xavante desde o início do século XX, quando esse povo, retirando-se do contato com o homem branco e fugindo da epidemia de varíola, encontra o Rio das Mortes e a missão salesiana. Segundo Gomide (2011, 118), a década de 1940 se caracteriza pela "ocupação da fronteira agrícola centro-oeste sob a ideologia da ocupação de espaços 'vazios' e conquista de territórios, com a 'Marcha para o Oeste' através da Expedição Roncador Xingu e da Fundação Brasil Central". Com a chamada "pacificação oficial" (Gomide 2011, 118), os a'uwé se sedentarizam em torno das missões salesianas e obtêm, ao longo do tempo, a demarcação e homologação de algumas de suas terras.

Os xavante vivem hoje em nove terras indígenas, sendo metade delas às margens do Rio das Mortes. Essa sociedade se divide em dois clãs exogâmicos, öwawe e poredza'ono, rio e girino, e se organiza segundo uma

complexa vida ritual que se diferencia por grupos de idade (Maybury-Lewis, 1984; Graham, 1985, Falleiros, 2011). Aracy Lopes da Silva (1986), de quem tive a sorte de ser aluna nos anos 1990, caracteriza em detalhe a estrutura social dos xavante e recomenda o aprofundamento da análise antropológica de seu corpus mitológico.

Essa etnografia visual foi realizada ao longo do mês de maio de 2022 e visou levantar elementos para um estudo sobre as relações materiais e simbólicas dos a'uwé xavante com o Rio das Mortes. Os vídeos foram editados em pequenas cápsulas de até dez minutos, circulando no contexto em que os a'uwé pedem o reconhecimento de seu direito à consulta livre, prévia e informada, frente ao projeto de uma hidrelétrica que propõe construir uma barragem no rio, com enorme impacto sobre a vida dos peixes, as matas ciliares e todos os seres do Ró, o Cerrado.

Uma análise da mitologia a'uwé nos permite vislumbrar as relações simbólicas em que o clã öwawe é o rio e as mulheres são associadas ao peixe. O rio alimenta os a'uwé com o peixe e todos os rios e córregos da região noroeste do Mato Grosso com sua água, até desaguar no Rio Xingu.

Para os auwé, a água é um elemento fundamental, que marca os diferentes momentos do ciclo da vida xavante. É um espaço social essencial para a infância; os jovens fazem no rio o ritual de iniciação masculino, e mesmo na morte o rio tem o seu papel. O rio marca os diferentes momentos da vida da pessoa. Na infância, os pais ensinam as crianças a se banharem cedo no rio, a entrar na água, pular para cima e se abaixar, para crescer rápido e se purificar. Tomar banho no rio protege e livra a pessoa dos espíritos maus.

Na passagem para a vida adulta, fazem os rituais de furação da orelha dos homens. Depois de participar desse ritual de passagem, os jovens, com seus brincos, fazem parte da categoria ritei'wa e podem manter relações sexuais. Nesse rito, o grupo de jovens homens bate na água por um mês, antes da furação de orelha que diferencia os homens a'uwé. Depois que estão com as orelhas amolecidas, os mais velhos fazem a perfuração com o osso da onça, e os jovens voltam a bater água novamente por cerca de dez dias. Esses rituais purificam e fortalecem o espírito. Da mesma forma, no mito dos U'ú, presente no rito de nomeação de mulheres, as lagoas e o rio são as principais referências espaciais.

Quando morre um a'uwé uptabi, o cabelo de seus parentes é raspado e enterrado na beira do rio. O rio levará todas as dores; o espírito da pessoa se purificará, para poder renascer rapidamente. Assim, depois, o cabelo crescerá bem, será um cabelo bonito. O espírito regressará à aldeia dos mortos.

Represar o rio é acabar com os peixes e ameaçar os rituais que caracterizam o modo de vida a'uwé uptabi. Do ponto de vista a'uwé, os rios devem fluir sempre para que haja saúde na terra, para que os peixes estejam vivos e os ciclos de vida possam se renovar.

A água purifica e faz a pessoa crescer; o espírito da água acompanha os a'uwé xavante, nutrindo as aldeias. No seu repertório mítico, a história dos peixes, que os mais velhos contam, fala do parentesco com eles: os peixes são as antigas mulheres que caíram no rio e foram transformadas em peixe.

ÖWAWE HOIBARÉ

No primeiro episódio da série Öwawe Hoibaré/Rio das Mortes Vivo, um senhor pescador, Teseretomodzatse Moritu, nos diz que o rio é como a mãe que alimenta e amamenta os filhos e sobrinhos, nutrindo-os. O rio flui, e seu fluxo nutre todos os córregos da bacia hidrográfica, permitindo que, assim, o peixe suba as águas (Öwawe Hoibaré 2022a). https://www.youtube.com/watch?v=GIbEiWC86_8

As matas ciliares do rio são a casa de inúmeras espécies de animais, cada um deles um outro para os a'uwé, pescadores, caçadores, coletores da vegetação do Cerrado que caracteriza essa região, o Ró. Ele é a morada do mundo xavante, fonte de elaboração de sua riqueza ritual e mítica, de seu sistema de classificação e de seus saberes próprios. Os caminhos pela mata (Gomide, 2009) – hoje restrita às terras indígenas demarcadas e às matas ciliares – conectam os a'uwé das diferentes regiões, apesar do cerco do agronegócio que avança com suas estradas, ferrovias, cercas de arame, tratores, caminhões e a nefasta ideia do "aproveitamento hidrelétrico".

Pude documentar as práticas da pesca e a da educação das crianças às margens dos rios da bela bacia hidrográfica do Rio das Mortes, hoje ameaçada. Na sequência Tepemrami/Pesca, acompanhamos a visita dos wapté à cachoeira da fumaça, atividade proposta pelos professores e aceita pelos padrinhos, no distrito de Toricoejo (Öwawe Hoibaré 2022b). https://www.youtube.com/watch?v=588vOIxrhGw&t=7s

A educação das crianças se dá com o rio, assim como uma série de práticas corporais e jogos, lutas. Tomar banho, beber, cozinhar, todo o uso doméstico. Cada menino é um nadador. As aldeias se dispõem ao longo das bacias hidrográficas. https://www.youtube.com/watch?v=V6YQSs9GaqU&t=38s

Em São Marcos/Etenhori'pré, há a presença da missão; em Etenhiritipa (Terra Indígena Pimentel Barbosa), a referência à presença do Estado é "o

Posto Indígena, onde já não moram brancos". Em ambos, o processo de virar uma pessoa, um afim, passa por ganhar um nome, muitos vínculos, e então fazer parte de alguma metade (Öwawe Hoibaré 2022c).

Em outro episódio, em Etenhiritipá, (Terra Indígena Pimentel Barbosa), Jurandir Ruró Xavante menciona a relação entre o sistema clânico e os rios e córregos, onde vivem os girinos. Depois, Eurico explica que uma planta da beira rio é poredza'ono, porque nasce na borda d'água, e é um ancestral encarnado (Öwawe Hoibaré 2022d). https://www.youtube.com/watch?v=SxjHKZws-UU&t=313s

Os curtas aqui apresentados estão circulando nas redes a'uwé como forma de abrir espaços de debate sobre o contexto da ameaça que a hidrelétrica cria na vida com o rio nas Terras Indígenas Xavante.

ENTRADAS COLONIAIS SOBRE O CERRADO HOJE

Vemos, hoje, a ampliação da fronteira capitalista sobre as terras indígenas no Cerrado e na Amazônia, em um processo voraz de introdução da pressão para entrada da lógica da mercadoria, organizando a vida (Neves e Mendonça, 2018). Os A'uwé vivem bem, com seu rio, a caçada e o peixe, apesar da saúde, da escola e da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai).

Em seus estudos sobre os avanços da fronteira capitalista, entre uma frente de expansão e outra frente pioneira, Martins (1996) diz que o tempo da fronteira é o do encontro de distintas temporalidades. Tempo violento do encontro das lógicas dos grandes proprietários de terras, colonos que se assenhoraram do Mato Grosso e a cosmológica indígena, configurando "conflitos por distintas concepções de destino" (Martins 1996, 45). Este trabalho contínuo vai cartografar esse processo com o vídeo.

Frente ao caso das hidrelétricas da Entre Rios Energia, no contexto de todos os avanços do capital sobre as terras protegidas hoje, os a'uwé demandam a realização da consulta livre, prévia e informada, como direito garantido pela Convenção nº 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT). Os xavante defendem que a consulta seja feita em todas as terras indígenas que margeiam o Rio das Mortes: São Marcos, Merure (Boe Bororo), Areões e Pimentel Barbosa, além de Sangradouro, onde a empresa tem se reunido com algumas aldeias sem encaminhar o processo de consulta ao povo xavante.

No Mato Grosso, hoje, outra forma do assédio sobre as terras indígenas assume a forma do "Agro Xavante", experiência de formalização de uma

cooperativa de produção de grãos (COOIGrandeSan), formada a partir do fomento do Sindicato Rural de Primavera do Leste/MT. Esse projeto é o modelo da "política indigenista" do governo que foi instaurado entre os anos de 2018 e 2022, que visou legalizar práticas criminosas que não respeitam o direito à diferença dos povos indígenas. A influência dos ruralistas sobre a ideia da cooperativa é exibida em toda peça visual produzida acerca do caso a partir de Sangradouro. Mencionam, ainda, que já houve a tentativa de legalizar o assédio dos produtores rurais à terra indígena antes, quando os tratores dos fazendeiros locais desmataram a região em 2002. Por isso, hoje, a terra é nomeada como "previamente antropizada" nos processos que tramitaram e foram aprovados no Ministério Público do Mato Grosso, legalizando a cooperativa e seus "Termos de Cooperação Técnica Agrícola". A Funai permitiu, o Ministério Público também. Em Sangradouro, 11 mil hectares de mata nativa haviam sido transformados em roça de monocultura, Cerrado abaixo.

Propondo incentivos ao arrendamento ilegal de terras indígenas, propagandeando a produtividade da soja, a mecanização, o desmatamento e a monocultura, os fazendeiros cedem o trator e ficam com a safra. A lógica pobre do lucro a qualquer custo não poderá comprar a presença do Ró, o Cerrado, na vida A'uwé.

O Cerrado, sua vegetação, os animais, as raízes, o peixe e o beiju, os ciclos rituais e conhecimentos, nada disso tem preço. A retórica produtivista ignora toda a riqueza dos conhecimentos construídos ao longo de séculos de relação com o Ró. As roças, a caça, os remédios, a pesca, as aldeias, a saúde, os sistemas rituais e os corpos.

O motor do conflito que arma o problema é o agronegócio que, com suas estradas, caminhões, ferrovias e aviões, avança sobre as terras e as águas, sobre os pássaros, os peixes e todos os seres do Cerrado.

É o Ró que os a'uwé xavante defendem. As hidrelétricas no Rio das Mortes não passarão, porque seguramente impactarão suas vidas, a começar pela alimentação tradicional. Com a sedentarização dos A'uwe, na fixação nas missões e demais terras indígenas, cresceram as doenças que se relacionam com a alimentação, como a diabetes e a pressão alta, e também a tuberculose. A introdução do açúcar, também sob a forma de refrigerantes, pães e bolos, macarrão, além de grãos, tais como o arroz, alteram a ordem nutricional dos corpos xavante. Esses elementos não deixaram de influir nas altas taxas de vítimas fatais da pandemia de covid-19. Sem o rio, a alimentação própria será profundamente dificultada.

Este é um trabalho em processo, que propõe uma intervenção com vídeo no estudo das relações entre os a'uwé e o rio, em um instante como este.

O vídeo etnográfico, neste projeto, visa documentar a situação posta e intervir no processo ao mesmo tempo. Criando um espaço de visibilidade para os modos de vida a'uwé e suas relações com öwawe, circulando primeiro para dentro, depois para o mundo do branco, o trabalho pretende narrar o caso do ponto de vista a'uwé xavante.

Na organização de mostras do material nas aldeias e nas vilas e cidades próximas, constitui-se o movimento Rio das Mortes Vivo. A circulação dos materiais em vídeo (falado na língua xavante) deve repercutir nas redes a'uwé, colaborando com a constituição de uma arena pública em que se discuta o direito ao próprio modo de vida. Todos os cuidados com as equivocações várias e a atenção às relações de rivalidade que se põem e repõem a cada grupo separado de outro serão necessários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Falleiros, Guilherme Lavinas Jardim. 2011. *Datsi'a'awedzé: vir a ser e não ser gente no Brasil Central*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Gomide, Maria Lucia Cereda. 2009. *Marãnã bödödi: a territorialidade Xavante nos caminhos do Ró*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Gomide, Maria Lucia Cereda. 2011. Ró – Cerrados e Mundo A'uwe Xavante. *GEOUSP Espaço e Tempo*, vol. 15, no. 29: 117-130.

Graham, Laura. 1995. *Performing dreams: discourses of immortality among the Xavante Indians of central Brazil*. Austin: University of Texas Press.

Graham, Laura e Top'tiro, H. 2021. Maintaining Equilibrium with 'Ró: A'uwẽ(Xavante) Territorial Rights, Obligations & Justice. SALSA. (mimeo cedido pelo autor).

Martins, José de Souza. 1996. O tempo da fronteira: retorno à controvérsia sobre o tempo histórico da frente de expansão e da frente pioneira. *Tempo Social*, vol. 8, no. 1: 25-70.

Maybury-Lewis, David. 1984. A Sociedade Xavante. Trad. Aracy Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Neves, Pedro e Mendonça, Marcelo Rodrigues. 2018. O papel da IIRSA na produção atual do cerrado: impulsão da exportação de soja para o mercado chinês e os conflitos territoriais. *Geografia*, vol. 43, no. 2: 223-235.

Silva, Aracy Lopes da. 1986. *Nomes e amigos: da prática xavante a uma reflexão sobre os Jê*. São Paulo: FFLCH/USP.

FILMOGRAFIA CITADA:

Öwawe Hoibare. 2022a. *Öwawe Hoibare/Rio das Mortes Vivo*. 6', vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GIbEiWC86_8. Acesso em: 27 jan. 2023.

Öwawe Hoibare. 2022b. *Owawe hoibare/Rio das Mortes Vivo 2. Tepemrami/A pesca (legendado em Português)*. 10', vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=588vOIxrhGw&t=7s. Acesso em: 27 jan. 2023.

Öwawe Hoibare. 2022c. *Öwawe hoibare 4 – Tsi'rami*. 4', vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V6YQSs9GaqU&t=38s. Acesso em: 27 jan. 2023.

Öwawe Hoibare. 2022d. *Öwawe Hoibare 6. Etenhiritipa 2 (legendado em Português)*. 8', vídeo. 2022d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SxjHKZws-UU&t=313s. Acesso em: 27 jan. 2023.

PALAVRAS-CHAVE
A'uwé Xavante; Rio das Mortes/MT; Hidrelétrica; Barragem; Filme etnográfico.

RESUMO
A série de vídeos Öwawe Hoibaré compõe-se de episódios nos quais se documentam as relações dos povos A'uwé Xavante com o Rio das Mortes, em um contexto em que o projeto de uma hidrelétrica é apresentado aos a'uwé por uma empresa gigante do agronegócio brasileiro.

KEYWORDS
A'uwé Xavante; Rio das Mortes/MT; Hydroelectric; Dam; Ethnographic film.

ABSTRACT
The Öwawe Hoibaré video series consists of episodes which document the relations between the A'uwé Xavante peoples and the Rio das Mortes, in the moment where the project for a hydroelectric plant is presented to the A'uwé by a Brazilian agribusiness giant.

Ana Lúcia Ferraz é professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF), no qual coordena o Laboratório do Filme Etnográfico. Fez o pós-doutorado em EcoPoéticas na Université de Perpignan, França (2021) e junto ao Grupo de Antropologia Visual da Universidade de São Paulo (USP) (2010). É doutora em Sociologia pela USP (2005), mestre em Antropologia Social (USP, 1999) e bacharel em Ciências Sociais (USP, 1995). Tem publicado recentemente, cruzando os debates dos campos da Antropologia Visual e da Etnologia Indígena. E-mail: analuciaferraz@id.uff.br.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 30/06/2022
Aprovado em: 10/10/2022

GIS

UMA VIDA FRONTEIRIÇA ENTRE VIVER E PERFORMAR. ESTUDO DE CASO DA PERFORMER SUCIA INFECCIOSA INMUNDA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.203166

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-4205-6788

CRISTIANE DE ALMEIDA SANTOS
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05580-000 – ppgac@usp.br

UMA VIDA FRONTEIRIÇA.

Dou início a este artigo com uma nota pessoal de pesar. Ela exerce o peso da memória, da revolta, da tristeza e, ao mesmo tempo, da felicidade, da gratidão e do orgulho, pesa aqui toneladas em poucas palavras.

Falo de uma vida fronteiriça, Sucia é fronteira. Na História, a fronteira não é local de separação ou barreira, ao contrário, é local de encontro e trocas.

Além de viver na fronteira entre Brasil e Paraguai, ela foi fronteira vida e arte. A performer que vos apresento não se faz mais presente de forma carnal. Este texto é sobre alguém que possuo afeto e que por isso, talvez, escrevo escrachando a falta de neutralidade que se espera de uma escrita. Sucia presente!

Em memória de Sucia Infecciosa Inmunda.

A primeira vez que vi Sucia foi em 2013 na ocasião da visita do Papa Bento XVI ao Brasil, na Jornada Mundial

da Juventude. Eu estava entre os milhões de fiéis que se reuniram no Rio de Janeiro para receber o líder católico, não estava inserida no meio artístico e essa foi a primeira performance que assisti na vida, foi assim que Sucia me chocou pela primeira vez. Sobressalto, um corpo performando o masculino e criando um contraponto de gênero, andando nas ruas de salto alto em afronta a um evento religioso sagrado.



FIGURA 1
Circuito "Sobressalto" Copacabana, na Jornada Mundial da Juventude em 2013. Na foto de salto e bermuda cinza, Sucia Imunda DeLabassura e de salto, bermuda vermelha e cachimbo Nizael Almeida.[1]

Mal sabia eu que Sucia me chocaria outras vezes e seria parte da minha vida, desde as performances nos corredores de uma faculdade do interior do interior do Brasil, em rodas de conversas, em reflexões noturnas antes de dormir: "Por quê?", "Pra que fazer isso?", "Qual a finalidade?", "Andar com corpo nu nos corredores da faculdade não é falta de ética?".

Posso dizer que Sucia foi pioneira da Performance no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), situada no interior de um estado predominantemente agrário, Mato Grosso do Sul. O curso de Artes Cênicas era relativamente novo, Sucia era da terceira turma de Artes Cênicas, eu da quarta, e como muitos pioneiros Sucia não era compreendida, virou notícia, chacota, mas não parou de performar, inclusive, seu nome faz parte da performance da vida, Sucia Infecciosa Inmunda,

1. Fotografia disponível em: <https://drive.google.com/file/d/18ClkK_hN-k5g8vEVVEh-vme80KB8hYnOa/view?usp=sharing>. Acesso em: 30 jan. 2023.

traduzido do espanhol, Suja Infecciosa Imunda. Por vezes ela gostava de ser chamada de Sucia Inmunda DeLabassura. A escolha do DeLabassura é um trocadilho com o que é conhecido em algumas igrejas cristãs como oração em línguas ou língua dos anjos, cujoo som das orações feitas com palavras incompreensíveis ressona algo parecido com "orincanta labassura", *La basura*, do espanhol, o lixo. Logo, quando um cristão orava em línguas estaria clamando por Sucia, o que poderia ser considerado como uma afronta aos cristãos e exatamente isso que Sucia foi, uma afronta, sobretudo, quando assumiu uma *corpa* trans.

A performance tem dessas coisas, essa disposição de criar mal-estar ou despertar o mal olhar do público. Este, por sua vez, é um elemento ativo na performance e no caso do circuito "Sobressalto", o objetivo de Sucia era registrar os olhares das pessoas que transitavam pelos centros das cidades, sobretudo, no interior de Mato Grosso do Sul, lugar em que Sucia era "monstrificada". Segundo Inmunda:

> Sempre fui bem renegada dentro dos processos, pensando nesse role, como "monstrificada", no interior, das pessoas andarem com a arma no bolso, na caminhoneta, então, quando eu fazia esses roles na rua era sempre esse olhar de "monstrificação" mesmo, de "exotificação", de desejos sexuais, nada mais. (#21 Sucia, 2020).

O trecho da entrevista de Sucia foi retirado de um conjunto de vídeos organizados pela artista Vulcanica Pokaropa, na série "Desaquenda"[2]

Nele Sucia fala sobre seu trabalho voltado à questão de gênero e levanta a discussão da impossibilidade de atingir o objetivo da performance "Sobressalto", afinal, quase sempre o registro dos olhares era feito por uma pessoa cis, então, como essa pessoa poderia captar os olhares estranhos que muitas vezes só uma travesti consegue identificar? É, nesse ponto, que ela destaca que suas performances colidiam com a invisibilidade produzida pelo sistema capitalista cis-hétero-normativo, até mesmo no processo de produção. Sucia foi a primeira pessoa trans que conheci e era a única no curso, suas performances eram filmadas, assistidas e debatidas por pessoas cisgêneros, em outras palavras, eram quase sempre desvalidadas ou incompreendidas.

O resultado das filmagens frustrava Sucia, seu objetivo era captar olhares, ela atraia a atenção, contudo, a câmera não era capaz de identificar o que uma pessoa trans sente, a *performer* dizia que uma pessoa cisgênero, por

2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SEaMC8ZCQug&t=11s>. Acesso em: 30 jan. 2023.

mais atenta que esteja, não saberia o momento certo de filmar, de captar a tensão, a repulsa ou ódio, enquanto Sucia vivia a performance, o operador de câmera fazia poesia. Então por que a insistência em apresentar "Sobressaltos"? Afinal, esses registros eram interpretações cis sobre as produções e vidas trans. É nesse ponto que se destaca o contraditório da performance e sua potência de subjetividade e interpretação. O que compreendo de "sobressalto" é minha impossibilidade de sentir o que Sucia viveu, sendo eu uma pessoa cisgênero, posso até captar os olhares estranhos, mas jamais estarei no local de quem é olhada. Do mesmo modo, neste texto performo quem segura a câmera e cada leitor fará sua leitura das mesmas palavras.

Tania Alice, em seu texto *Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos*, destaca a performance como uma linguagem "que quebra com a lógica de sistemas imediatamente decifráveis e interpretáveis" (Alice, 2014, p, 35). Logo, não se torna profícuo entender de forma pontual a performance "Sobressalto" e sim ser por ela afetados. Fui imediatamente afetada quando, enquanto adolescente no auge de minha devoção religiosa, observei uma figura masculina de salto alto, minha reação foi de indignação e tristeza, me senti triste por Sucia sem saber que talvez ela também sentia o mesmo por mim.

Apesar de ser "Sobressalto" a ação performativa que pontuo neste artigo, ela não prefigura a vida fronteiriça a qual me refiro no início da discussão. A vida fronteiriça é Sucia em sua plenitude.

Infecciosa era, a primeiro momento, indecifrável assim como suas ações performativas. Nesse sentido, peço que saia do ambiente desta leitura e pense em Sucia Infecciosa Inmunda, crie uma personalidade para LaBassura.

*

Fora de cena ela era doce, gentil, tinha a maior paciência do mundo, dialogava com todos de maneira compreensiva, apesar de ser constantemente afetada pela falta de conhecimento da sociedade sul mato-grossense sobre transexualidade, sua postura era de diálogo e troca. Para muitos não é esse tipo de comportamento que se espera de uma pessoa com a aparência de Sucia ou de alguém que escolhe a podridão do lixo para chamar de nome. Ela foi contradição do início ao fim, a fronteira entre vida e arte.

Para Alice, a linguagem performativa pode estar ligada ao movimento de desejo por mudança, "gerando consciência política e fomentando desejos de transformação social" (Alice 2014, p. 39), nesse sentido, tais performances dialogam com o termo recente artivismo. Parte das performances que

tratam de questões de gênero e LGBTQIA+ estão inseridas num movimento ativista que busca transformação social sem ter uma cartilha explicativa ou discurso pedagógico. Citando o alemão Gumbrecht, a autora diz que "essas linguagens se apresentem como uma produção de presença, muito mais do que como uma produção de sentido" (Alice 2014, p. 40) e, ainda, produz afetos e presença.

Sucia era a presença daquilo que rompia com um funcionamento social tradicionalmente estabelecido diante do contexto em que estava inserida numa cidade conservadora do interior do interior. Talvez para quem vive em capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, ou outras cidades cosmopolitas mundo afora, o que digo não possa ser completamente compreendido. Sucia corrompia mesmo no corredor do teatro em que presenças das mais diversas se faziam presente, Sucia destoava. Lembro de uma conversa em que ela narra que ao pisar no corredor da Universidade depois de formada e performando uma *corpa* trans, uma de suas ex-professoras disse "O que você está fazendo aqui?", respondeu "A faculdade não é pública?". Na ocasião Sucia entendeu que ex-alunos continuam frequentando o campus de suas Universidades, contudo, quando era sua vez as pessoas estranhavam e não conseguiam, ao menos, disfarçar a curiosidade "será que ela irá ficar nua novamente?", era como se Sucia fosse reduzida a suas performances "bizarras", ao menos era essa sensação que ela transmitia em seus desabafos cansados do misto de repulsa e expectativa que os outros sentiam dela. Aliás, esse é um termo para pontuar quando se fala em gênero e performance, quem está na fronteira é sempre visto como o *outro*, aquele que não faz parte, aquilo que é estranho, curioso e ao mesmo tempo repulsivo.

A presença de Sucia era sempre um evento, às vezes, ela levava o salto e fita crepe e todos ficavam sobressaltos com as piruetas circenses, com caras infecciosas, e sons que emitia. Em todas as performances Sucia parecia dizer, "Eu existo", "Estou aqui", e nesses dois anos sem ela, sempre escuto "Sucia Presente" em encontros com artistas do Brasil e mundo.

Assim, torna-se claro que Sucia não precisava fazer "Sobressalto" para estar em evidência, sua vida era uma performance e de forma irônica, na ocasião de sua morte, uma moradora da região de Campo Grande – MS, a reconheceu justamente por conta do seu sapato de salto alto[3], segundo relatos da vizinhança, ela sempre caminhava pela região com os saltos.

3. Trecho retirado da reportagem jornalística e conforme consta no laudo da polícia. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/cidades/capital/mulher-trans-encontrada-em-arvore-tinha-28-anos-e-era-formada-em-artes-cenicas?fbclid=IwAR0KwEmA-rlx-GeM03oqwZtIiGu_Oh8N0iOhXVw7rjRCW3o-cdOuBRuRfNRU>. Acesso em: 01 out. 2022.



FIGURA 2
Sucia em exposição na Feira Ecológica em Dourados – MS[4]

Finalizo esta reflexão com um exercício proposto na (In)disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (ECA-USP): Des/identidades: performance e constituição de si na cena contemporânea, cujo enunciado era: Elabore uma carta para a primeira memória que surgir em sua mente.

CARTA AO MUNDO, AOS MEUS AMIGOS E A MIM

Assisto "Beijo do Samuca", performance de Sucia, ainda enquanto performava um corpo masculino.

Chocante.

Uma colega psicanalista disse: "isso não é apenas uma performance, é um pedido de socorro, tem pensamentos suicidas, ele vai se matar". Essas palavras me marcaram por um tempo.

Esse episódio sumiu junto com aquele performer que foi morar em Assunção no Paraguai e quando retorna era Sucia Imunda DeLabussura ou Sucia Infecciosa Inmunda.

Retornou a mesma, doce e com uma arte/arma potente e violenta, performava em todos os lugares. Na Festa Junina de interior, lá estava ela

4. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ClKh6aj1VeDZ6ohfpFUH-lu5DnFjNOFa/view?usp=share_link> Acesso em: 30 jan. 2023.

no chão gritando contra a cis normatividade, no festival chamado “Pussy Day” (dia da vagina), ela se gritou mulher.

Até que não gritou mais.

Sucia concretizou a profecia da psicóloga.

Como Édipo, não fugiu ao seu destino.

Destino?

Ela gritou socorro, ouviram o pedido.

E não fizemos nada.



FIGURA 3
In memorian – ilustração monstrificada feita por Sucia deLabussura, 2020[5]

REFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Alice, Tania. 2014. Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos. *In Catálogo Nacional do SESC. São Paulo: Editora SEC.*

#21 Sucia Infecciosa Inmunda @ Desaquenda. 2020. 1 vídeo (16 min). Publixado pelo canal Cucetas Produções. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=-SEaMC8ZCQug&t=11s>. Acesso em 15 jul 2022.

RESUMO
A performance artística é um ato, ou melhor, uma ação que quase sempre respeita um programa performativo pré-concebido que pensa a duração, o local e a execução. Contudo, diversos *performers* extrapolaram o que se entende sobre o programa e vivenciaram ações performativas de longa duração. Mas, e quando a performance e vida se misturam, o que sobra?

5. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1VGgT-85sZjWFywmOj5_EBSYxQuocYbqJ/view?usp=sharing>. Acesso em: 30 jan. 2023

Como podemos identificar o que é vida e o que é performance? Nesse sentido, existem aqueles que experienciam estar na fronteira entre viver e performar, nesse caso, a fronteira não se constitui como barreira ou separação e sim local de encontros, trocas, ao qual não se sabe onde termina um espaço e começa o outro, ou seja, é fronteira como *entrelugar* de fluição da vida. Este artigo trata de Sucia Infecciosa Inmunda, uma pessoa transgênero, *performer* "monstrificada" pela sociedade e que decidiu performar a "monstrificação" como forma de (r)existir.

PALAVRAS-CHAVE:
Performance;
Gênero;
Transexualidade;
Artivismo.

ABSTRACT

The artistic performance is an act, or rather, an action that almost always respects a pre-conceived performative program that considers duration, location, and execution. However, several performers extrapolate what is understood by program, and experience performative actions for a longer period of time. But when life and performance are blended together, what is left then? How can we identify what is life and what is performance? In that sense, for those who experience being on the border between living and performing, in this case, instead of a limitation or a wall, this border is a place for meetings and exchanges, where you can't tell where one space ends and the other starts, that is, it is the in-between place, where life simply flows. This is an article about Sucia Infecciosa Inmunda, a transgender person, a performer who was "monstrified" by society, and who decided to perform "monstrification" as a way of (r)existing.

KEYWORDS:
Performance;
Genre;
Transsexuality;
Artivismo.

CRISTIANE DE ALMEIDA SANTOS é Mestra em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), formada em História e Artes Cênicas pela UFGD e atualmente é doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), com pesquisas sobre temáticas feministas no teatro. E-mail: criis.almeida@usp.br.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 01/10/2022
Aprovado em: 10/10/2022

GIS

OLINDA QUER CANTAR: EXPRESSÕES CARNAVALESCAS DE UMA CIDADE SEM CARNAVAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.201955

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

FERNANDA DE CARVALHO AZEVEDO MELLO
ORCID
http://orcid.org/0000-0002-4932-7894
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, Natal, Brasil, 59075-000 – ppgas@cchla.ufrn.br



FOTOGRAFIA 1

INTRODUÇÃO

A linguagem audiovisual é utilizada na disciplina antropológica como um caminho possível de elaboração e divulgação das pesquisas etnográficas. A inserção do registro de imagens no fazer da Antropologia foi concretizada com a perspectiva de que a cultura de um

povo não está apenas em seus artefatos, mas em seus hábitos, valores e comportamentos. Em suas primeiras décadas, essa aproximação esteve pautada pelo entendimento racionalista de que a imagem poderia trazer maior objetividade à coleta de dados. "Segundo essa perspectiva, gestos, falas, movimentos e expressões poderiam ser conservados nos filmes assim como se conservam potes de barro e máscaras" (Barbosa e Cunha 2006, 8). Acreditava-se que a utilização da imagem pela Antropologia traduziria melhor que palavras a exatidão, a verdade, a realidade em si. Contudo, neste trabalho, elas representam mais que isso. Para serem apreendidas em sua totalidade, as imagens que trago contam com a emoção dos amantes já há muito saudosos daquele Carnaval, ainda que não se veja (quase) nenhuma folia nas proporções que a cidade costuma ver nessa época.

Neste trabalho, trago fotografias tiradas na cidade-alta de Olinda, em Pernambuco, durante o período (que seria) de Carnaval, em 2022 cancelado pelo segundo ano consecutivo pela prefeitura da cidade por causa da pandemia de Covid-19. O sentimento gerado ao percorrer ruas que estariam em meu próprio roteiro dos quatro dias de festejos de momo era o de nostalgia de coisa futura, saudade de algo que conheço e que anseio re-conhecer todos os anos; presença e ausência ao mesmo tempo. O papel da fotografia, segundo Sylvia Caiuby Novaes (2014), é justamente o de instigar o olhar, implicando-o em sua desnaturalização: as ladeiras vazias estão cheias de coisas diferentes das tradicionais multidões. A fotografia, dessa forma, não é um retrato fiel da realidade, uma vez que seu sentido é construído no diálogo da forma (como se fotografa e como estão organizadas as fotografias) e do conteúdo (o que se fotografa) com as bagagens subjetivas de quem fotografa (a antropóloga-fotógrafa) e quem interpreta (o destinatário). "É o silêncio eloquente das imagens que podemos levar para nossa disciplina, com tudo que, a seu modo, as fotografias tem (sic) a dizer" (Caiuby Novaes 2014, 64).

Para David MacDougall (1997), os meios visuais diferem de um texto verbal, pois este último é construído por meio de um *processo* de descrição, e os primeiros permitem que o conhecimento aconteça por meio da familiarização. Em outras palavras, segundo Fabiene Gama (2016), as imagens contam com quem as observará para conseguir comunicar suas verdades e seus sentidos, apoiando-se na reflexão crescente dentro da Antropologia sobre o espaço que têm a percepção, os afetos e os sentidos na produção do conhecimento etnográfico:

> Há diferentes níveis de interpretação, que acontecem simultaneamente de forma denotativa – apontando para as informações presentes na imagem – e conotativa – apontando para diversas outras informações implícitas e simbólicas –,

> e que são de ordem perceptiva (imediatas), cognitiva (relacionadas à bagagem cultural ou experiência pessoal) e ideológica ou ética (relacionadas a valores). Isso significa que uma mesma imagem pode ser interpretada de forma diferente por pessoas que possuem conhecimentos diferentes sobre o assunto fotografado (Gama 2016, 119).

Antecipando algumas diferentes experiências de interpretação – daquelas que conhecem e das que desconhecem o Carnaval nessa cidade –, divido as fotografias em outras três seções, cada uma contando com textos verbais que auxiliam as imagens a darem conta de transmitir a experiência vivida. Busco, com isso, chamar a atenção para a montagem deste trabalho e expô-la como método de construção do relato. Segundo Samain (2012), a imagem é uma "*memória de memórias*", uma "forma que pensa", e neste texto, a montagem, as escolhas cromáticas e as ordenações foram pensadas para enriquecer a percepção de uma experiência subjetiva. Em essência, cada seção cobre a maioria dos significados atribuídos aos grupos de imagens. Ademais, as cores nas imagens estão ausentes ou bastante desbotadas em direção ao preto, branco e cinza com os objetivos de contrastar à experiência colorida, rica e multissensorial da prática em primeira pessoa, e de deixar a melancolia do não Carnaval visível. O critério por trás da diferença entre poucas cores ou nenhuma referencia a intensidade da memória associada a cada conteúdo imagético.

A ideia de um período festivo no ano marcado por "inversões" tem origem no velho continente europeu e chegou ao Brasil a partir da colonização. Mas, aos poucos, a festa foi se adaptando à realidade social específica daqui: o entrudo português, uma bagunça generalizada nas ruas onde cada pessoa/grupo experimenta/faz a folia à sua própria moda, foi a forma de festejar com maior participação de populares a tomar as ruas e, após o surgimento de Zé Pereira[1], contribuiu com a origem de nossos blocos de rua (Baribiere, Gonçalves e Menezes Neto 2022, 16); e os bailes de máscaras venezianos, por sua vez, foram importados para diferenciar as festas da elite das festas de rua (Lopes Junior 2019), e podemos associá-los à "camarotização"[2] – a venda de espaços cercados, elitizados e climatizados no meio da folia – que encontramos facilmente tanto no festejo em Olinda

1. A popularização do personagem de Zé Pereira, que dá nome ao sábado de Carnaval, datada do século XIX, ainda é cercada de muitas incertezas e divergências entre os historiadores, contudo, a maioria deles parece concordar tratar-se do português José Nogueira de Azevedo Paredes, um sapateiro que decidiu sair às ruas durante os dias de Carnaval tocando um surdo. Nos anos seguintes, outros instrumentos e seus tocadores foram se juntando ao tipo de folia inaugurada por José Nogueira. Alguns defendem que foi a partir dessa manifestação que surgiram os blocos de rua. Dos bonecos gigantes – figuras tradicionais do Carnaval em Pernambuco –, o de Zé Pereira é o mais antigo do estado, atualmente com mais de 100 anos. É incerto sobre como 'Zé' *Nogueira* se tornou Zé *Pereira*. Para mais detalhes, acessar o texto disponível em: <https://tribunadosertao.com.br/noticias/2016/02/06/26731-sabado-de-ze-pereira-misterios-sobre-o-dono-sabado-de-carnaval>
2. Sobre o assunto, consultar Franco e Souza Leão (2018).

quanto no Recife. Nessas cidades, o carnaval é tradicionalmente de rua, ainda que conte com diversos outros modelos mais ou menos populares para além dos camarotes. Cidadãos comuns formam os blocos de fanfarra que tomam as ruas absolutamente lotadas de foliões, animando a multidão ao embalar frevos[3] conhecidos de todas/os/es, levando foliões a uma inebriação compartilhada.

Com a chegada da pandemia de COVID-19 ao Brasil, logo após o Carnaval de 2020, e com a necessidade de isolamento social, passamos a nos organizar de formas diferentes, evitando "aglomerações". *Lives*, transmissões no *YouTube* e *Facebook*: nossas festas se tornaram digitais. Com o cancelamento do carnaval de 2021, notamos em várias partes do país que algumas das festas, iniciativas, mobilizações e celebrações de Momo foram para as telas (Sá Gonçalves 2021). Dos blocos olindenses, alguns dos tradicionais fizeram seus desfiles e comemorações de modo virtual. Normalmente contavam com bonecos gigantes tradicionais do Carnaval do estado, orquestras de frevos, passista de frevo, anfitrião e estandartes em um festival de cores. Mas sem plateia presente, sem público ao vivo, sem multidão se aglomerando.[4]

Em 2022, ano das imagens deste ensaio, ainda foi possível observar algumas manifestações do chamado "Carnaval digital", mas a volta às ruas já se iniciava, ainda que timidamente, como veremos nas páginas seguintes. É nesse sentido que as fotografias dialogam com a memória do que deveria ser, acarretando um deslocamento para outro momento além daquele fotografado, especialmente entre aqueles que já viveram algum Carnaval nas Ladeiras de Olinda, evento que causa um forte impacto na vida de todos que o conheceram, gostem ou não da folia aglomerada sob o fervor do sol. Para as pessoas não familiarizadas com esse Carnaval e essas ruas, os textos que antecedem cada conjunto de fotografias ajudarão a reconhecer os *elementos em falta* e instigar, por meio das imagens, a vontade de (re) visitar aquelas ruas quando finalmente estiverem propriamente cheias de novo. A sequência das fotos que veremos foi pensada com o objetivo de apresentar a presença permanente da população olindense em seu Carnaval através de intervenções artísticas que fazem alusão ao carnaval; remeter aos sentimentos – similares, mas não iguais – de saudade e nostalgia que ocupam aquelas ruas vazias; e, por fim, apontar algumas persistências carnavalescas, sejam elas sanitariamente responsáveis no contexto de pandemia ou aglomerações que trazem risco de contaminação,

3. Estilo musical com ritmo alucinante e passos de dança inspirados na capoeira que, desde 2012, é considerado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco.
4. Foi o caso para os blocos O Homem da Meia Noite, Troça Carnavalesca Mista Cariri Olindense, Boi da Macuca, Pitombeira dos Quatro Cantos. Notar Hiperlink para as transmissões disponíveis no *YouTube*.

ainda que estejam em tamanho reduzido em relação ao original e restritos a alguns dos locais mais populares das prévias carnavalescas.

Antes de seguirmos, trago abaixo um mapa de parte da Cidade Alta com a identificação do local onde cada foto, identificada por sua ordem de apresentação, foi tirada:

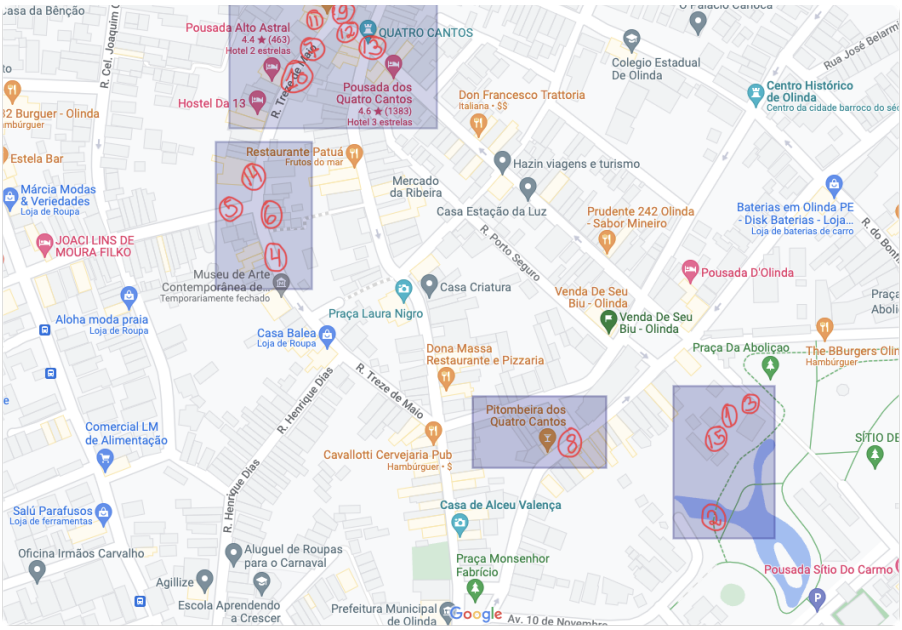


IMAGEM 1
Mapa das fotografias na Cidade Alta/ Olinda (PE). Fonte: Google Maps.

HINO DO ELEFANTE: O CONSTANTE DIÁLOGO ENTRE OLINDA E SEU CARNAVAL

Minha primeira parada foi a Praça do Carmo. Estaria cheia de barracas de comidas, ambulantes vendendo bombons, água, refrigerantes e cervejas, fitas e adereços colorindo toda a cidade, frevo em alto e bom som sendo dançado magnificamente em um palco montado na praça. É o mesmo palco da abertura e do encerramento oficiais dos festejos de Momo em Olinda. Naquele último sábado de Zé Pereira, porém, poucas coisas naquela localidade indicavam que estaríamos em festa. A saudade, contudo, parecia se fazer ouvir no vento, que, sem a multidão aglomerada, batia mais frequente e fortemente em meu rosto.

Era possível ouvir o frevo de outrora em minha imaginação se eu fechasse meus olhos. O título de cada seção a partir desta leva o nome de um famoso frevo e aposta numa experiência de leitura multissensorial, buscando responder à pergunta levantada por Alexsânder Nakaóka Elias (2019, 268)

sobre a possibilidade de incluir no texto etnográfico “outros elementos culturais importantes relativos ao grupo e/ou comunidade”. Minha proposta é, dessa forma, a de uma experiência sinestésica, assim como fez Elias em sua tese. Mesmo vazia, era possível observar uma cidade que ama o carnaval. As manifestações de intimidade de Olinda com o festejo estavam tatuadas, assimiladas, incorporadas no dia a dia da cidade. Os títulos contêm um hiperlink para ouvir os respectivos frevos no Youtube, artifício utilizado já no título desta seção.



FOTOGRAFIA 2



FOTOGRAFIA 3



FOTOGRAFIA 4

ÚLTIMO REGRESSO: O SENTIDO DO VAZIO

Logo minhas pernas me levariam ao lugar em que eu passo a maior parte das minhas horas de folia. A rua 13 de Maio – mais facilmente reconhecida como a "rua dos frangos", reduto de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transsexuais e pessoas sexualmente curiosas durante o carnaval – está no fim de uma considerável subida desde a perimetral que passa ao lado da Cidade Alta. Vê-la significa que estamos perto da festa e do *sucesso*. Quando chegamos, meu grupo e eu, normalmente dobramos à direita e nos espremememos até um espaço onde as correntes de pessoas não nos carreguem em direções não intencionadas. Poder transitar livremente, conseguir observar os degraus da escadaria do Museu de Arte Contemporânea (MAC), observar a ausência de barracas competindo espaço com as pessoas, a ausência de pessoas se agarrando, não havia ninguém bêbado ou caindo. Faltava algo. Faltava tudo. Naquele dia, a "13" era a rua residencial que normalmente é fora dos dias de festa.

Em rápida conversa com a recepcionista da Pousada Auto-Astral, Hoseana, soube que a música era desestimulada – ou proibida, segundo sua concepção – nas tradicionais áreas do Carnaval de Olinda. Segundo ela, o sertanejo na praia estava liberado. A medida buscava evitar empolgar transeuntes a se aglomerarem nas ladeiras, haja vista o perigo que a pandemia ainda representava. Carros da Polícia Militar da Companhia Independente de Apoio ao Turista (CIATur) e da fiscalização municipal podiam ser vistos frequentemente, prontos para dispersar qualquer início de aglomeração e intenção de festa. O silêncio ecoava e fazia doer a saudade. As imagens que seguem *ardem*, como propõe Didi-Huberman (2012, 16), por brincarem com sentidos, por transportarem pra outro momento no espaço/tempo, por fazerem sentir a urgência,

> [...] por seu[s] intempestivo[s] movimento[s], incapaz[es] como é[são] de deter[em]-se no caminho (como se costuma dizer "queimar etapas"), capaz[es] como é[são] de bifurcar[em] sempre, de ir[em] bruscamente a outra parte (como se costuma dizer "queimar a cortesia"; despedir-se à francesa).



FOTOGRAFIA 5



FOTOGRAFIA 6



FOTOGRAFIA 7



FOTOGRAFIA 8

MADEIRA DE LEI: "SE TIVESSE, EU NÃO RESISTIRIA"

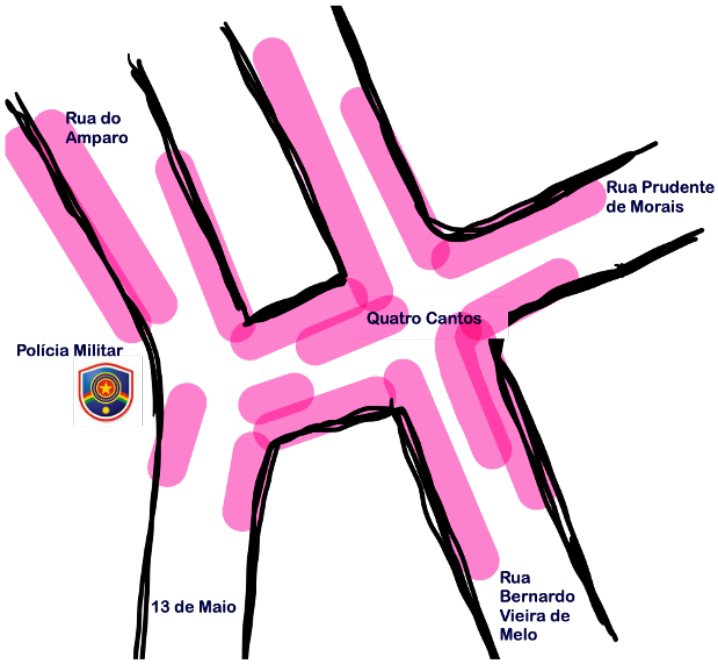
Por mais que a prefeitura e o governo do estado tivessem montado uma estrutura de desestímulo à festa, entre muitos a vontade de brincar falou mais alto. Em conversas com os moradores do entorno, descobri que tanto na sexta quanto no sábado (26 e 27 de fevereiro de 2022) as ladeiras estiveram cheias desde o fim da tarde adentrando a noite. Adaptando-me a essa informação, no domingo, cheguei à Rua 13 de Maio no fim da tarde e pude presenciar o início da aglomeração que viria a ser noticiada nos jornais locais.

Nem de longe é possível comparar o que se viu apenas durante o fim de semana com o Carnaval a que aquelas ladeiras estão acostumadas. A multidão que presenciei se concentrou nos Quatro Cantos, conforme o Desenho 1. Caminhar mantendo o distanciamento social era difícil, mas longe de ser impossível. Enquanto isso, policiais militares podiam ser vistos fazendo o que apenas posso descrever como segurança pública, pois o efetivo de quatro pessoas era insuficiente para sequer tentar dispersar o grupo grande de pessoas que ocupavam o espaço.

Contudo, não se pode dizer que o carnaval passou sem festa nas ladeiras de Olinda ou sem que manifestações carnavalescas pudessem ser vistas em formas de fantasias, adereços e *glitter*. Enquanto caminhava para fotografar bonecos gigantes que estavam "sentados" numa caminhonete, ouvi um grupo de três pessoas que conversam casualmente na frente de uma casa:

> Senhora: ... porque se tivesse, eu não resistiria.
>
> Morador: Eu só não fui pra praia porque não ia ter nada, porque eu também não ia resistir. É gostoso demais! (DIÁRIO DE CAMPO, 27 fev. 22).

Ainda que em menores proporções, o frevo, ao entardecer, podia ser ouvido sem fechar os olhos: uma das moradoras colocou uma enorme caixa de som na janela de sua casa na "13" enquanto tomava uma cerveja com duas outras pessoas, numa mesa colocada por ela mesma do outro lado da rua. "A polícia até passa, olha, mas como não tem muita gente, eles não fazem nada", me explicou Rafael. Ele, sua mãe e a amiga/moradora brindavam ao Carnaval em um local de Carnaval, ainda que não houvesse propriamente um Carnaval. Uma criança que passava com a mãe ensaiou alguns passos de frevo, e Margarida, mãe de Rafael, declarou: "É isto, minha filha! Está no sangue de todo olindense".



DESENHO 1
Localizando a aglomeração. Fonte: autoria própria. Material utilizado: iPad e Pencil iPad WB.



FOTOGRAFIA 9



FOTOGRAFIA 10



FOTOGRAFIA 11



FOTOGRAFIA 12



FOTOGRAFIA 13



FOTOGRAFIA 14

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baribiere, Ricardo José, Renata de Sá Gonçalves e Hugo Menezes Neto. 2022. O carnaval e a pesquisa universitária: antropologia, artes e letras em diálogo. Entrevista com Maria Laura Cavalcanti e Felipe Ferreira e Fred Góes. *Sociol. Antropol*, vol. 12, no 03: e210070.

Barbosa, Andréa e Edgar Teodoro da Cunha. 2006. *Antropologia e imagem.* Rio de Janeiro: Zahar.

Caiuby Novaes, Sylvia. 2014. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 3, no. 2: 57-67.

Didi-Huberman, Georges. 2012. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 2, no. 4: 206-219.

Elias, Alexsander Nakaoka. 2019. Por uma etnografia multissensorial. *TESSITURAS | Revista de Antropologia e Arqueologia*, vol. 7, no. 2: 266-293.

Franco, Suelen Matozo e André Luiz Maranhão de Souza Leão. 2018. Lógica de mercado como medida de eficiência da organização do Carnaval de Olinda. *Rev. Adm. Contemp*, vol. 22, no 5: 661-682.

Gama, Fabiene. 2016. Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, vol. 15, no. 45: 116-130.

Lopes Junior, Rubens. 2019. O carnaval como manifestação popular: um paralelo entre a concepção beltraniana de carnaval em Recife e Olinda e o surgimento do carnaval carioca. *RIF*, vol. 17, no. 39: 181-196.

MacDougall, David. 1997. "The visual in anthropology". In *Rethinking visual anthropology*, ed. Marcus Banks e Howard Morphy. New Haven, London: Yale University Press: 276-295.

Sá Gonçalves, Renata de. 2021. Descontinuidades e estratégias da nobre dança do carnaval. *In A falta que a festa faz: celebrações populares e antropologia na pandemia*, org. Maria Laura Cavalcanti e Renata de Sá Gonçalves. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro: 302-316.

Samain, Etienne. (org.). 2012. *Como pensam as imagens.* Campinas: Unicamp.



FOTOGRAFIA 15

RESUMO

Em Olinda (PE), durante o mês de momo, as foliãs tomam as ruas com muito *glitter*, brilho e corpos à mostra. Não há um centímetro sequer de distância entre ninguém, e é muito comum observarmos, de alguma forma, como os apaixonados beijos rápidos que são trocados entre desconhecidas conseguem diminuir ainda mais a lonjura. A montagem desse trabalho teve como duplo objetivo mostrar as ruas do trajeto imaginado para o Carnaval de Olinda no ano de 2022; e, a partir da ausência de corpos e da fanfarra, cancelada pelo segundo ano consecutivo pela prefeitura da cidade, refletir sobre os sentidos da festa para a cidade. Em outras palavras, o presente trabalho expõe os registros, por meio de fotografias, do não Carnaval, do não beijo, da não multidão, assim como as resistências e insistências em manter acesa a chama da folia, por meio de fotografias do percurso evocado pela memória de carnavais passados.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia e imagem; Carnaval; Pandemia; Olinda-PE.

ABSTRACT

In Olinda (PE), during its most festive month, the revelers take to the streets with lots of glitter and bodies on display. There is not even an inch of distance between anyone and it is very common to observe, in some way, how the passionate quick kisses that are exchanged between strangers manage to further diminish the distance. The assembly of this paper has as a double objective to show the streets of the imagined route for the Carnival of Olinda in the year 2022; and, from the absence of bodies and fanfare, canceled for the second consecutive year by the city hall, reflect on the meanings of the party for the city. In other words, the present article exposes the records, through photographs, of the non-carnival, of the non-kiss, of the non-crowd, as well as the resistances and insistences on keeping the flame of the revelry alive, through photographs of the route evoked by the memory of past carnivals.

KEYWORDS
Anthropology and image; Carnival; Pandemics; Olinda-PE.

Fernanda de Carvalho Azevedo Mello é doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e mestra em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Cursou graduação em Relações Internacionais na Faculdade Integrada do Recife (FIR) e Ciências Sociais na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Atualmente, desenvolve pesquisa no Carnaval de Olinda (PE), etnografando a eroticidade e a paquera entre mulheres. Integra o grupo de estudos Gênero, Corpo e Sexualidade (GCS) da UFRN. E-mail: nandacmello@hotmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 07/09/2022
Reapresentado: 10/01/2023
Aprovado: 14/02/2023

GIS

A SAIA COMO PORTAL E O CORPO COMO ALTAR: REFLEXÕES EM CURSO ACERCA DA PERFORMANCE DA SAIA QUE VESTE O CORPO NO CANDOMBLÉ

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.197825

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

ALISSAN MARIA DA SILVA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-0412-5420
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense, RJ, Brazil, 28060-010 - coord_licenciaturaemteatro.centro@iff.edu.br

As considerações apresentadas neste ensaio[1] constituem-se como reflexões que vêm sendo tecidas desde a finalização do meu doutorado, no qual concentrei-me no estudo da performance das saias utilizadas por mulheres no espaço-tempo das tradições de terreiros de candomblé. Na perspectiva de uma iniciada no candomblé – tendo em vista que sou uma iaô, compreendo-o como um complexo cultural e epistêmico, no qual o sagrado desenha nossas relações devocionais e construções de pertencimento a uma ancestralidade afrodiaspórica.

1. Este ensaio compõe o compartilhamento das considerações apresentadas na mesa "Performance Afro-Ameríndia: Matrizes e motrizes", realizada em 08 de dezembro de 2021 pelos pesquisadores do Nepaa-Unirio: Prof. Dr. Zeca Ligiéro, Prof.ª Dr.ª Denise Zenícola, Prof.ª Dr.ª Juliana Manhães e Prof.ª Dr.ª Alissan Maria, como parte da programação do evento "Sismologia da Performance: Napedra 20 anos" da Universidade de São Paulo (USP).

Como religião, o candomblé compõe um grupo de diversos cultos de motrizes culturais (Ligiéro 2011) africanas no Brasil, como tambor de mina, umbanda, quimbanda, xangôs, batuques, terecô, dentre tantos outros, que se configuram ainda em uma vastíssima gama de diversidades em suas multiplicidades, atravessamentos e interseções. Dessa forma, construo-me como sujeito pertencente a uma de muitas comunidades de terreiro que "se constituíram como lócus privilegiado de manutenção de uma identidade afro-brasileira, contribuindo significativamente para a preservação da memória africana no Brasil." (Barros 2003, 59)

Desse modo, interessam a esse estudo, em primeira instância, as saias longas e rodadas que passam a integrar um conjunto de elementos significativos na composição das vestimentas tradicionais das mulheres de terreiro, construídas por africanas e suas descendentes, a partir do contexto da diáspora africana no Brasil. Como formas de expressão e existência vividas no interior das tradições de terreiro, as *saias de ração*, utilizadas no cotidiano da roça, e as *baianas* (ou saias de roda ou de festa, como também são conhecidas), utilizadas nos xirês (festas públicas) pelas iaôs (iniciadas), ainda não haviam sido devidamente investigadas e reconhecidas como disparadoras de conhecimentos que performam cosmopercepções (Oyêwùmí 2021) específicas.



FIGURA 1
Detalhe de saias de ração, Ilê Axé Omin. Fonte: Acervo da pesquisa. Março de 2019. Foto: Alissan Maria.

Assim, como sujeito integrante e atuante do universo pesquisado, coloco-me como quem investiga com e não sobre a performance dessas saias,

intensificando os encruzilhamentos[2] de uma investigação que se costura na premissa de que, pela saia, se aprende a "ser" mulher em um terreiro de candomblé. Por tal motivo, esse "ser" saia se restaura (Schechner 2003) cada vez que é performado – vestido –, extrapolando noções restritas de "figurino", ou de uma herança europeia meramente absorvida que ignora as complexidades costuradas nas barras dessas saias.

As reflexões continuam em curso e, por isso, o exercício do discurso se apresenta ora no presente, ora no gerúndio, bem como aciona construções no passado. Trata-se de múltiplos tempos em um, como a espiral sagrada desenhada no espaço pela saia em giros. Essa é, portanto, uma pesquisa em *continuum*, à medida que vive em mim como quem aprende a ser uma iaô no próprio exercício de ser e no corpo de tantas outras, em suas identidades e subjetividades.

Nesse sentido, estamos considerando como esse "ser" que aprende a ser saia a multiplicidade de existências que se compreendem como mulheres e "corpo feminino" como expressão do que é relativo às suas existências. Embora a classificação e hierarquização das relações pautadas pelo gênero sejam invenções do pensamento ocidental e não da gênese da concepção de pensamento iorubá (Oyêwùmí 2021) somos também atravessadas pelas relações impostas pela colonialidade desde a diáspora.

Vislumbro que muitas atividades, funções e determinadas diferenciações ritualísticas no candomblé preservadas pelos awo (segredos da tradição) não estão pautadas exatamente pelo gênero, mas pelo que Oyêwùmí (2021, 72) propõe como anassexo (anamacho e anafêma). Isto é, noções articuladas à fisiologia de nossas anatomias e não a hierarquizações sociais pautadas por identidades de gênero binárias: "[...] um novo conjunto de constructos surgiu do reconhecimento de que, no pensamento ocidental, mesmo os chamados conceitos biológicos como macho, fêmea e sexo não estão livres de conotações hierárquicas."

No entanto, por vezes, em tantas outras atribuições e funções, os papéis do "feminino-mulher" e "masculino-homem" pautados pela ocidentalidade dual hierárquica também se impõe nos comportamentos e interpretações de conhecimentos da tradição, visto que estes também fazem parte dos conflitos que compõem os desafios do legado de nosso processo

2. A encruzilhada é invocada como ênfase aos processos de construções de conhecimento próprios dos terreiros. Estamos imersos em processos circulares em que nossas noções de existência estão assentadas em nossas formas de ser e estar no mundo, em continuum, em um fluxo sem fins, interrupções ou fronteiras rígidas pré-determinadas entre quem somos ou nos tornamos e as maneiras como inscrevemos nossos saberes no mundo, inclusive na academia. Como espaço-tempo acionado por Exu, a encruzilhada é princípio do conhecimento como movimento dinâmico que devora tudo que lhe é necessário, não como princípio de dominação, mas como fertilização de conhecimentos plurais. Aprendemos a ser sendo e a fazer fazendo e, por isso, em encruzilhada.

de colonização. Nesse sentido, embora não seja o foco específico deste ensaio (mas, possivelmente de outros porvir), o debate acerca das saias e identidades de gênero nos territórios do candomblé, como o corpo vestido pela saia que a dinamiza e o atravessamento de suas existências, não pode ser ignorado.

Embora seja necessário não perder de vista a existência de singularidades que marcam os processos de construção de cada terreiro como descendência de suas tradições específicas, suas realidades plurais, suas perspectivas políticas e relacionais, o acesso ao próprio (re)conhecimento de suas tradições, bem como as interpretações de suas lideranças e membros, levo em consideração, neste estudo, que mulher é quem se compreende como tal. Mesmo porque é o tempo que fundamenta nossas existências em terreiro.

Sendo assim, neste ensaio, parto da concepção de pensamento iorubá para elaborar que a anafêmea (Oyêwùmí 2021) atua como alegoria primeva da possibilidade de continuidade pela característica anatômica da procriação, mas não se encerra nisso. O feminino nas concepções filosóficas negro-africanas não é generificado e não reside na anatomia de um corpo sua potência criadora. Ela pertence a todos, tendo em vista o princípio da complementaridade (Oliveira 2003).

No entanto, também vislumbro a transgressão para o conhecimento a partir da performance da saia que passa a vestir o corpo da anafêmea, que, em territórios coloniais, era/foi compreendido como corpo do gênero mulher.

Nas Américas, a saia rodada passa a vestir por imposição um corpo subalternizado pelas relações sociais, raciais e de gênero: a mulher preta. Desse modo, a característica anatômica de procriação como possibilidade literal de continuidade não atua como determinismo biológico, mas como concha capaz de abrigar a ideia do gestar, em uma diversidade de acepções. Não é uma alegoria do gênero em movimento, mas uma alegoria do tempo em movimento ou do movimento do tempo que contém, mas nela não está contida exclusivamente a capacidade de manutenção da vida, gerar, gestar, criar, parir e continuar processos e existências.

Assim, o que fundamentalmente está em questão não é exatamente o gênero que habita a saia, mas os múltiplos tempos em um que esse corpo – que nós, atravessados pela colonialidade, postulamos “feminino” – concretamente alegoriza. Um tempo que também é inscrito na transgressão de transformar tecidos, fitas e bordados europeus em marcadores de um tempo iorubá: espiralar.



FIGURA 2
Detalhes da barra da saia em seu processo de costura. Fonte: Acervo da pesquisa. 2018. Foto: Alissan Maria.

Em linhas gerais, a noção das "Saias de Axé" pretende contribuir com a investigação da performance de múltiplas saias cujos movimentos circulares se circunscrevem em uma rede de memórias e pertencimentos, revelando uma gama de epistemes tecidas na esfera do relacionamento com as tradições e ancestralidades negras. A relação conceitual que sustenta o estudo – Saia-Mulher-Candomblé – fricciona o então corpo "feminino" negro como autoria e eixo de perpetuação de tradições que mantêm vivos "corpo e alma"[3] em uníssono (Moura 2000) por meio das espirais do tempo.

Conforme Martins (1997, 31), "nos territórios sagrados do Candomblé, África e Europa encostam-se, friccionam-se e atravessam-se, mas, não, necessariamente, fundem-se ou perdem-se uma na outra". Confio que, nessas saias, estão escritas histórias de encontros e desencontros de diferentes culturas singularizadas pela performance de corpos negros

3. Cabe atentar, aqui, a busca por sublinhar tradições que, por se restaurarem continuamente em diáspora, mantêm aglutinadas noções que a tradição do pensamento colonial dicotomiza. A noção de dualidade não faz sentido nas formas de pensar das tradições africanas e, justamente por isso, é sublinhada uma suposta relação de "corpo e alma" que mantém vivos "corpo e mente" de existências que se restauram à revelia das condições adversas da colonialidade, cuja tradição é partir, fragmentar, dualizar. A construção de pensamento segue quando Martins (1997) enfatiza que, no candomblé, fricções e atravessamentos entre Europa e África nunca as fundiram ou fizeram suas noções de existência se perderem uma na outra. Aqui, joga-se com a ideia de que a saia passa a vestir a existência de um corpo que a colonialidade buscou apagar, mas que, por existir com "corpo e alma" em uníssono, transgride a própria saia fazendo-a girar sob suas próprias restaurações.

que restauram comportamentos (Schechner 2003) rituais a partir de uma lógica ancestral afrodiaspórica através dos tempos.

O corpo vestido com as insígnias e paramentos do sagrado assume-se como altar na devoção da tradição do candomblé. Com o processo iniciático, o corpo passa também a ser território do sagrado e, poderíamos dizer, com axé plantado no orí. *Axé*, o-poder-de-fazer-as-coisas-acontecerem, como chamou Thompson (2011). O orí, a cabeça, é tão importante que é considerado como uma divindade. Existem cultos e oferendas à cabeça de modo a restabelecer o equilíbrio corpo-mente, tão necessário para que o indivíduo seja capaz de elaborar sua postura, estar forte para a vida e equilibrado, também, para sua relação com os deuses. Então, é justamente pelo orí que a saia veste o corpo, como lucidamente minha irmã Priscila – Preta de Oguian – observou sobre as singularidades do nosso vestir durante o processo de diálogos e pesquisas em campo que integram essa investigação.



FIGURA 3
Detalhes do vestir – Ebome Michele e Romulo de Oyá, Ilê Axé Omin. Fonte: Acervo da pesquisa. 2018. Foto: Eduardo Birchler.

A saia que veste o corpo no candomblé, como um portal, é singularmente vestida pelo orí, atada ao corpo na cintura, na altura do umbigo – elo ancestral que nos remete a matrilinearidade, matrifocalidade e matrigestão. Corpo-saia: uma.

A saia é tornada Axé à medida que se torna prolongamento desse corpo que a preenche e que também é expandido diametralmente. Por sua vez, o prolongamento desse corpo feminino expandido torna-se, também, extensão do movimento que se entende circular, mesmo que não esteja literalmente dançando em giros a todo momento. Assim, esse movimento giratório, desenhando a afrografia (Martins 1997) dessa performance, expressa a sacralidade de uma temporalidade espiralar, fazendo com que as Saias de Axé, em sua unidade corpo-saia, sejam como "portais de inscrições de saberes de vária ordem, dentre elas a filosófica" (Martins 2002, 72).



FIGURA 4
Corpo-saia em giro – Mariana de Obaluayê, Ilê Axé Omin. Fonte: Acervo da pesquisa. 2018. Foto: Eduardo Birchler.

O corpo, como princípio dinâmico do movimento, dinamiza a circulação do axé. No entanto, se corpo – *bára* – somos todos, a singularização da saia que esse princípio dinâmico dá vida é a própria manutenção da vida, tornando-nos conceito de espirais em movimento com "nome, sobrenome e identidade", como apontou a minha mais velha ebome Michele de Oyá, responsáveis pela continuidade dessa mesma vida e, portanto, iaôs-mulheres-espirais.

Como corpos singularizados por saias que singularizam corpos, carregamos o tempo no próprio corpo como um portal. Somos como Yemonjá, aquela que deu luz a Exu – princípio dinâmico da vida e dono do corpo – dentro de uma concha espiral, o *ogó*. Mantenedoras dos mistérios, somos

mães do movimento de uma "performance do tempo espiralar" (Martins 2002). A análise dessa imagem em movimento articula, portanto, a performance de uma saia que, ao vestir o corpo, o singulariza como território do sagrado e que também é singularizado por ele, pois é o corpo que a faz movimento, afinal, "o corpo é o centro de tudo" nas performances de origens africanas (Ligiéro 2011, 131).

A saia girando, ou a noção da saia girando, torna a performance da saia em axé à medida que o compartilhamento da emanação da energia é importante aspecto do equilíbrio buscado. Assim, essa performance é como a água que brota da nascente e se torna cachoeira, como a voz que, como extensão do corpo, atinge o outro em comunicação, como o som sagrado do *adjá* que me faz retornar para viver múltiplos tempos em um só tempo, como ensinou meu pai de santo. É como o *doburu* e o *ebô*, assim como ensinou minha mãe pequena, que se multiplicam depois do seu cozimento e que podem alimentar a todos – humanos e divindades – tornando a saia possível signo de emanação de axé que, em seus rodopios e ondas, faz a guarda dos mistérios do tempo: o nascimento de uma nova vida e, também, de uma vida em renascimento – a *iaô*. Sou Alissan Maria de Yemonjá, sou filha de Lucas Minervino de Oxaguian, neta de José Flávio de Oxaguian, bisneta de Iyá Nitinha de Oxum. Sou filha pequena da equede de Oxaguian Raquel de Oyá e do ogan de Nanã Julinho de Ayrá. Sou a gamotinha de um barco de oito iaôs renascidos no Ilê Axé Omin Iwin Odara. Sou filha consanguínea de Maria de Oxum e do Amancio de Xango, que, embora não tenham dado continuidade a vida na religiosidade, transbordam também em mim a saia que me veste – minhas ancestralidades.

Assim, considero que há uma conexão entre a forma circular da saia e o feminino nessa cosmopercepção que, em diáspora, soube se construir alegoricamente no corpo da mulher que preenche a saia e a move como se propagasse ondas pelo espaço. Mais uma estratégia simbólica em singularizar – restaurando comportamentos – elementos que a princípio não lhe constituíam sob essa forma – saia – naquilo que é seu – corpo – expressando sua cosmopercepção – circular – e sua gênese – anafêmea/mulher/feminino que gera – em movimento – afrografia – nos tempos reversos da ancestralidade – espiral. Desse modo, procuro acessar a performance não do movimento do corpo que utiliza a saia, mas de saberes provenientes da performance da saia cujo movimento é gerado a partir do feminino que dança.

O valor estético do movimento curvilíneo remonta à circularidade como forma de expressão de uma percepção de mundo. A espiralaridade construída pela imagem movente da unidade corpo-saia está posta para uma relação que sacraliza o corpo que, por sua vez, sacraliza a saia como roda

que se constituem, como uma espiral que, ao prolongar o corpo e se tornar expansão do movimento, é o espraiar da vibração emanada pelo corpo.

A saia que veste o corpo feminino no candomblé, que poderia ser compreendida apenas como uma das peças que compõem um traje religioso tradicional, constitui poéticas complexas do existir, refletidas por estéticas moventes: a saia que, ao girar, prolonga o corpo e estende o movimento – como expressão de uma cosmopercepção ancestral, desenhando no espaço-tempo a harmonização do axé e restaurando a tradição.

Thompson (2011, 23) aponta que o povo iorubá "avalia todas as coisas esteticamente – do gosto e da cor do inhame às qualidades de uma tintura, às vestimentas e ao comportamento de uma mulher ou de um homem". E a novidade e a improvisação eram apreciadas compondo preocupações evidentes em suas obras de arte que celebram a religião. O processo de investigação de como essas saias foram costuradas em formatos, barrados, bordados e comportamentos que suas estéticas em movimento passaram a performar denota que não foi apenas devorar o "inimigo" para fazer do poder dele o seu, mas submeter conteúdos e formas a seus próprios fundamentos inteligentemente parecendo "cópia", porém, estabelecendo autorias grafadas em entrelinhas que não eram para a capacidade de qualquer leitor, constituindo, assim, um complexo cultural ímpar no Brasil.

A noção construída, portanto, é a de que a espiralaridade, como valor estético expresso pelo giro sagrado da saia da mulher no candomblé, está arraigada no conceito de um tempo ancestral cuja performance de expansão do axé é alegorizada no corpo da mulher como expressão do feminino e como continuidade da vida e, portanto, do axé, já que ele é a força vital sustentáculo da existência nessas formas de ler e atuar no mundo. A saia de axé – compreendendo-a preenchida pelo feminino que é vestido por ela e que a faz mover – faz de seu formato, da costura e dos adornamentos elementos de uma composição estética que gira desenhando espirais no espaço, como vórtices.

Martins (2002, 81 e 82) aponta que um dos modos de escrita do corpo nas culturas afro-americanas está também nos diversos adornamentos que revestem o sujeito, sublinhando o formato côncavo de muitos dos artefatos utilizados. Esses adornamentos alinhados em determinadas posições e ordem contíguas atuam como textos complexos, fazendo da superfície corporal conceito e forma de maneira simultânea.



FIGURA 5
Detalhe do peso (arremate interno da saia) de equede Sinha. Feira de Saúde da Casa Branca, Salvador/BA. Fonte: Acervo da pesquisa. 2018. Foto: Alissan Maria.



FIGURA 6
Baiana, Ebome Lili de Oyá, Ilê Axé Omin. Fonte: Acervo da pesquisa. 2017. Foto: Eduardo Birchler.

A barra da saia de candomblé, em suas fitas lineares e pregas arrematadas internamente pelo peso, dá estabilidade ao movimento do girar, além de fornecer proteção do corpo feminino, como mistério sagrado. Com as saias preenchidas por anáguas para o xirê, quando iniciadas, tornamo-nos cúpulas, como grandes conchas côncavas.

O babado pregueado no barrado, tão importante para a tradição, instaura-se como metáfora das dobras do tempo, como mistérios que serão aprendidos e preservados pelas mulheres guardiães de um tempo mítico ancestral. Fitas, tipos de tecidos, rendas em combinação com técnicas de costuras e bordados sinalizam a progressão do tempo da trajetória da iniciada.

Essas linhas de fitas, por sua vez, conferem ritmo ao corpo-saia como uma obra. O tempo desenha o movimento. Como um desenho ritmado provocado pelo movimento circular, as linhas continuam seu caminho pelo infinito e expandem-se na saia como espaço tempo reterritorializado pelo corpo. Assim, ao passo que a saia gesta a mulher de terreiro – vestindo-a em sua simplicidade de ração até o momento em que será ela mesma uma roda integrante da roda, como uma iniciada –, ela também é gestada pela mulher em seus preparos, costuras e processos do vestir.

Aos nos vestirmos e paramentarmos, estamos sempre prontas para as divindades e para o sagrado, sempre o mais belo, pois, ao axé – "poder-de--fazer-as-coisas-acontecerem" (Thompson 2011) –, estão ligados princípios de beleza da lógica cultural em que o ser não se liga ao divino, mas é parte dele – nele está contido, mas não o contém –, compondo espirais do tempo" (Martins 2002) como princípio de movimento tido como a perfeição, ou o(a) próprio(a) deus(a) em diversas culturas.



FIGURA 7
Em destaque, ebome Michele de Oyá, vestida de baiana, pronta para o xirê., Ilê Axé Omin. Fonte: Acervo da pesquisa. 2018. Foto: Eduardo Birchler.

Nesse sentido, como parte de um processo analítico *in progress*, venho me propondo a emaranhar meus fios ao tear do "rodar das rodas" (Teixeira, Pessoa de Barros e Santos 1985) de candomblé. Até aqui, vestindo-me de saia, percebo no aprendizado de "ser" que o território da roda do xirê tornado espiral pelas repetidas voltas dançadas pelas e pelos iaôs que o compõem, assim como a repetição das fitas nas rodas de nossas saias, integram a instauração de um grande portal cantado-dançado-batucado (Fu-Kiau 1980, Ligiéro 2011). Como parte integrante da roda, estão mulheres, cuja expressão do feminino está na circularidade de nossos corpos, que atuam como altares que, ao serem sacralizados pelo rodar de seus portais rodantes, são o emblema sígnico de uma ancestralidade em movimento contínuo, já que somos propagadoras em potencial da vida. Nossos corpos são capazes de abrigar a reversibilidade dos tempos, através do transe como de todo iaô, também pela possibilidade de promover a espiralidade do gestar continuidades. O Tempo, expressão da ancestralidade como epistemologia, é tornado espaço reterritorializado pelo rodar das rodas de nossas saias em roda. Somos as mães do segredo: *Iyá Awô*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Akinwumi, M. Tunde. 2006. *Yorùbá Identity and Power Politics*, ed. Toyin Falola e Ann Genova. New York: University of Rochester Press.

Bastos, Ivana Silva. 2009. A Visão do Feminino nas Religiões Afro-brasileiras. *CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, no. 14: 156-165.

Bernardo, Teresinha. 2003. *Negras, mulheres, mães: lembranças de Olga de Alaketu***.** Rio de Janeiro: Pallas.

Bittencourt, Renata. 2005. *Modos de negra e modos de branca: o retrato "baiana" e a imagem da mulher na arte do século XIX.* Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Brandão, Gersonice Equede Sinha. 2016. *Equede: A Mãe de Todos – Terreiro da Casa Branca*, org. Alexandre Lírio e Dadá Jaques. Salvador: Barabô,

Campos, Zuleica Dantas Pereira. 2015. Axós nos bastidores: uma análise da indumentária litúrgica afro-brasileira no Recife e região metropolitana. *Estudos de Religião*, vol. 29, no. 2: 221-236.

Castro, Olivia Feio. 2016. *Guarda-roupa encantado: Espetacularidade das roupas de caboca do Terreiro Estandarte de Rei Sebastião, Outeiro, Pará*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará, Belém.

Correia, Paulo Petronilio. 2016. Estéticas e Performances "Odara" na cultura dos orixás. *Revista Nós, Cultura, Estética e Linguagem*, vol. 1, no. 1: 154-179.

Cidreira, Patrícia Pitombo. 2015. *As Vestes da Boa Morte.* Cruz das Almas: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Factum, Ana Beatriz Simon and Ana Maria Barbosa Nascimento. 2015. Os trajes sagrados de Nóla Araújo. In: *Anais do II Congresso Internacional de Memória, Design e Moda – Moda Documenta: Museu, Memória e Design,* São Paulo: Estação das Letras, vol. 2, no. 1: 282-300.

Farelli, Maria Helena. 1981. *Balangandãs e Figas da Bahia: O poder mágico dos amuletos.* Rio de Janeiro: Pallas.

Fu-Kiau, Kimbwandènde Kia Busenki. 1980. *The African Book Without Title*. Cambridge: J.P., Cambridge.

Ligiéro, Zeca. 2011. *Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras***.** Rio de Janeiro: Garamond.

Lima, Cláudia. 2010. A construção de poder no matriarcado na base sacerdotal afro--brasileira: normatização das Casas de Culto de Matriz Iorubá, no Recife e em Salvador, a partir de estudos em Abeokuta, na Nigéria. In: *Paralellus*. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, vol. 1, no. 2: 35-51.

Lody, Raul. 1997. *Pano da Costa / Cadernos de Folclore 15.* Brasília, DF: Fundação Nacional de Artes.

Lody, Raul. 2001. *Jóias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Lody, Raul. 2003. *A Roupa de Baiana*. Salvador: Memorial das Baianas.

Lody, Raul. 2015. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé.* São Paulo: Senac São Paulo.

Martins, Leda Maria. 1997. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá***.** São Paulo: Perspectiva.

Martins, Leda Maria. 2002. Performances do tempo espiralar. In: *Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais*, org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex, 69-92. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG.

Martins, Suzana Maria Coelho. 2008. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo.* Salvador: EGBA.

Moura, Carlos Eugênio Marcondes. 2000. *Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afrobrasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas.

Nascimento, Ana Maria Barbosa. 2016. *Pespontos nos Trajes de Candomblé: os trajes sagrados de Nóla de Araújo.* Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Nogueira, Renato. 2018. *Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual.* Rio de Janeiro: HarperCollins.

Oliveira, Eduardo David. 2003.*Cosmovisão Africana no Brasil: Elementos da Filosofia Afrodescendente.* Fortaleza: LCR.

Oyêwùmí, Oyèrónké. 2021. Visualizando o corpo: Teorias ocidentais e sujeitos africanos. In: *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, 27 – 66. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Oyêwùmí, Oyèrónké. 2021. (Re)constituindo a cosmologia e as instituições socioculturais Oyó-Iorubás. In: *A Invenção das Mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, 69 – 131. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Pereira, Hanayrá Negreiros de Oliveira. 2017. *O Axé nas Roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá.* Dissertação de mestrado em Ciência da Religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Pessoa de Barros, José Flávio. 2000. Mito, Memória e História: A música sacra de Xangô no Brasil. *Espaço e Cultura*, no. 9-10.

Pires, Antônio Liberac Cardoso Simões. 2012. Uma "volta ao mundo" com as mulheres capoeiras: gênero e cultura negra no Brasil (1850 – 1920). In: *Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação,* org. Giovana Xavier, Juliana Barreto Farias e Flavio Gomes. São Paulo: Selo Negro Edições.

Póvoas, Ruy do Carmo. 2010. *A memória do feminino no candomblé: tecelagem e padronização do tecido social do povo de terreiro.* Ilhéus: Editus.

Salles, Alexandre de. 2010. *Quando as mulheres têm voz: um estudo sobre raça, gênero e cidadania.* Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Schechner, Richard. 2003. O que é performance. *O Percevejo,* ano II, no. 12: 25-50.

Silva, Alissan Maria da. 2020. *Saias de Axé: giro sagrado das mulheres do Candomblé*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Soares, Cecília Moreira. 1996. As ganhadeiras: mulher e resistência Negra em Salvador no século XIX. *Revista Afro-Ásia*, no. 17: 57-71.

Souza, Patrícia Ricardo de. 2007. *Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé.* Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Teixeira, Maria Lima Leão, José Flávio Pessoa de Barros e Micênio Lopes dos Santos. 1985. *O rodar das rodas dos homens e dos orixás: Estudo antropológico do samba de roda e da roda de samba do candomblé.* Rio de Janeiro: mimeo. (menção honrosa do Concurso Sílvio Romero de monografias de 1985).

Thompson, Robert Farris. 1998. Divine coutenance: art and altars in the black Atlantic world. In: *Divine Inspiration: from Benin to Bahia.* New York: Athelia Henrietta Press.

Thompson, Robert Farris. 2011. *Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana,* trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil.

RESUMO

O ensaio reflete a relação corpo-saia, a partir do estudo da performance das Saias de Axé, para considerar a saia que compõe o traje de mulheres do candomblé como portal de uma relação sagrada que tem o corpo como altar. Os processos de confecção e costura, considerando seus formatos e adornamentos articulados à expressão espiral do movimento que pressupõem, desenham no espaço a imagem desses corpos como espirais em movimento. O rodar das rodas dessas saias de axé torna a saia um prolongamento do corpo e expande seu movimento, expressando, assim, uma cosmopercepção espiralar em que o feminino é sublinhado como continuidade da tradição.

PALAVRAS-CHAVE
Performance; Corpo-saia; Altar; Portal; Candomblé.

ABSTRACT

The essay reflects the body-skirt relationship, based on the study of the performance of Axé Skirts, to consider the skirt that composes the female costume of Candomblé as a portal of a sacred relationship with the body as an altar. The confection and sewing processes, considering their articulated formats and adornments the spiral expression of the movement they presuppose, draw in space the image of the body as a spiral. The turning of the wheels of these axé skirts makes the skirt an extension of the body and expansion of its movement, thus expressing a spiral cosmoperception in which the feminine is underlined as a continuity of tradition.

KEYWORDS
Performance; Body-skirt; Altar; Portal; Candomblé

Alissan Maria da Silva é doutora (2020) e mestre (2013) em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com pesquisas articuladas ao NEPAA, sob a orientação do Prof. Dr. Zeca Ligiéro. É especialista (*lato sensu*) em Diversidades Culturais e Interculturalidades: Matrizes Africanas e Indígenas na Educação Brasileira (2011, UFF) e em Educação Infantil (2007, Senac). É professora no IFFluminense – *campus* Campos Centro com atuação no Ensino Médio, Graduação (Licenciatura em Teatro) e Pós-Graduação (Docência na Educação Básica). Atualmente, é coordenadora acadêmica do curso de graduação em Licenciatura em Teatro.
E-mail: alissan. ms@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença, você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 15/05/2022
Reapresentado em: 27/03/2023
Aprovado em: 27/04/2023

GIS

BRNO MULTIESPÉCIE: ENCONTROS EM UMA CIDADE DA EUROPA CENTRAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.194642

PARIDE BOLLETTIN
Masaryk University, Brun, República Tcheca, 61137 – antropologie@sci.muni.cz
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-3487-3315
Centro Studi Americanistici, Museo Etnografico, Perúgia, Itália, 06123 – info@amerindiano.org

As cidades propiciam uma experiência expandida de encontros. Cerca da metade da humanidade mora em cidades, com uma crescente taxa de urbanização em todo lugar, multiplicando tais encontros. Todas as cidades, assim como todos os encontros, oferecem a possibilidade de repensar a rede de sujeitos interligados produzindo a experiência de espaços vividos, fragmentos, margens, fluxos, estruturas, e outros componentes do "urbano". Como declarado por Deleuze: "(...) há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um *encontro* fundamental e não de uma recognição" (1994, 139, ênfase do autor). Os sujeitos encontrados, enquanto se tem experiência de uma cidade, são consequentemente forças que nos permitem sentir tal experiência: "[o objeto do encontro] não é um ser sensível, mas o ser *do* sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado" (Idem, 140, ênfase do autor). Somente aceitando tais sub/o/jetos dos encontros, a experiência adquire o potencial de redefinir as pluralidades envolvidas na produção compartilhada da cidade. Todavia, tal produção não envolve somente os humanos.

Apesar de seu suposto *design* orientado para o humano, as cidades proliferam também os encontros com seres outro-que-humanos, o que as caracteriza enquanto um rico panorama multiespécie. Para além do seu ser,

um epifenômeno de um suposto excepcionalismo humano, as cidades estimulam a "arte da atenção" para com os emaranhados multiespécie (Van Doren, Kirskey e Munster 2016). Movendo-se pelas estradas, atravessando as praças, contornando os edifícios, ou beirando os quarteirões, as cidades introduzem vários habitantes outro-que-humanos, com os quais os humanos, perceptivelmente ou não, se envolvem em seus encontros diários. Reconhecer tais habitantes faz emergir novas curiosidades e hibridizações, com as consequentes implicações no esforço etnográfico de mapear tais encontros (Bolletin 2021a). O movimento da atenção para além do humano, de qualquer forma, não implica em dissolver o engajamento de múltiplos sujeitos humanos, e outros que não humanos, em um mundo compartilhado, mas sim, seu "viver comum multiespécies", como afirma Haraway (2008).

O reconhecimento de um viver compartilhado envolvendo humanos, e outro-que-humanos, claramente não é uma especificidade das cidades, nem da curiosidade antropológica. As atuais preocupações com a crise ambiental, o antropo-capitalo-plantação(etc.)-ceno, o modelo exploratório do capitalismo, e assim para frente, refletem-se na proliferação de sugestões de alternativas, menos desastrosas, antropocêntricas ou autocráticas, como ficou evidente na pandemia de Covid-19 (Bollettin 2021b). Um belo exemplo é oferecido pela investigação sobre as vivências multiespécies, desordenadas na literatura pós-colonial indiana, realizada por Walter (2021), na qual ela reivindica a associação entre humanos e outro-que-humanos como forma de resistência dos subalternos a uma realidade cosmopolita e múltipla. Nesse sentido, uma abordagem multiespécie da cidade adquire um compromisso ético frente ao humanismo antropocêntrico da modernidade.

Enquanto isso, a escolha de focar na descrição multiespécies também está associada a uma tensão epistemológica. Outra autora indiana, Ravindranathan (2020), partindo das reflexões de Barthes, sobre o "efeito de realidade", aponta na direção de narrativas pluralistas em que a presença de animais tem o efeito de tornar as histórias mais parecidas com as que os leitores experimentam, com os animais assumindo o papel de produzir uma "vida verdadeira". Para atingir esse objetivo, ela afirma, os animais precisam estar, ao mesmo tempo, sobre-representados e sub-representados, sendo essa ambiguidade que lhes permitem fazer a ponte entre o real e o ficcional, consequentemente, proliferando suas potencialidades, a partir das dimensões narrativa e epistemológica, de volta ao domínio das experiências sensoriais multiespécies.

Assumindo tal ambiguidade como ponto de partida, também é possível observar as cidades como espaços-tempos mais plurais, polissêmicos e poliédricos, de encontros com os animais que as ocupam. Reflexões

semelhantes são promovidas, inclusive, nas polêmicas sobre planejamento urbano, com um movimento em direção ao reconhecimento das cidades enquanto "biomas", como proposto por Pincetl (2015). Um bioma, assumido como produto da ação humana direta, mas que deve ser acessado, ela sugere, igualmente que os biomas "naturais", em suas redes multiespécies. Neste fotoensaio, gostaria, assim, de percorrer rapidamente alguns dos possíveis encontros multiespécies que experimentei percorrendo diversos espaços públicos na cidade de Brno, na República Tcheca.

Brno é a segunda maior e mais populosa cidade da República Checa, com quase 380.000 habitantes humanos que aumentam, considerando a área metropolitana com os municípios vizinhos, para quase 700.000. Além disso, é necessário adicionar os quase 100.000 alunos de fora do local, tanto da República Tcheca quanto do exterior, matriculados nas treze instituições de ensino superior, localizadas na cidade, e que fazem de Brno uma das cem maiores cidades da Europa. Historicamente, a capital da Grande Morávia, ao longo da história, passou por várias dinastias, reinos, conflitos e disputas da Europa Central. Durante a era soviética, desenvolveu-se também em um importante polo industrial e, mais recentemente, em um centro europeu de serviços, informação e tecnologia. Essa longa trajetória histórica ainda é visível na arquitetura poliédrica da cidade, que mistura estilos como o medieval, barroco, clássico, modernista, *art nouveau* e funcionalista em uma rica viagem sensorial.

O território, localizado na confluência dos rios Svitava e Svratka, é habitado desde os tempos pré-históricos pelo *Homo sapiens*, mas anteriormente, também foi ocupado pelo *Homo neanderthalensis* (Jelinek 1980). Rodeada por um complexo de colinas cobertas por floresta, remendadas pela *otevřená záhrada* (jardins abertos) e atravessada por grandes parques, em 2017, Brno foi premiada como uma das cidades europeias mais verdes. Tal reconhecimento oferece mais um estímulo à curiosidade pelos possíveis encontros multiespécies, na experiência desta cidade da Europa Central. De qualquer forma, não são esses não-humanos "vivos" que eu gostaria de apresentar neste fotoensaio, mas outros companheiros espalhados em diversos e múltiplos espaços da cidade, especificamente, aqueles que são possíveis encontrar nos prédios, nas praças, nas estradas, e em outros espaços públicos da cidade.

Uma das histórias mais contadas em Brno narra a presença de um dragão nos tempos medievais. Este dragão teria vivido nas águas do rio Svratka, ameaçando os habitantes locais até quando, um dia, um comerciante com um estratagema astuto enganou o animal, matando-o e libertando a cidade. Outras versões afirmam que um crocodilo teria sido levado para a cidade por um nobre local, ao retornar das cruzadas no Oriente Médio, e que esse animal teria escapado da jaula para viver nos rios do entorno.

Apesar das lendas sobre dragões estarem espalhadas por toda a Europa, em Brno, o corpo do "dragão" (*drak*) – ou crocodilo (*krokodýl*) – está exposto na Antiga Prefeitura na rua Radnická (foto 01). Fica claro, assim, como a presença de animais em espaços públicos possibilita que as pessoas (*lidé*) tenham experiências de encontros multiespécies, muito além das possibilidades sobre-representadas e sub-representadas, mencionadas acima.

Movendo-se pela cidade, o dragão não é o único animal mítico com quem é possível ter encontros em Brno. Alguns grifos (*gryf*) adornam as janelas do edifício da Reitoria da Universidade Masaryk, na praça Žerotínovo náměstí (foto 02), e uma hidra (*hydra*) encabeça a fonte Kašna Parnas, na praça Zelný trh (foto 03). Apesar desses exemplos de animais míticos certamente poderem motivar uma experiência romântica com os outro-que-humanos, animais exóticos não são incomuns por toda a cidade. Um camelo (*velbloud*) encontra as pessoas em frente à Nova Câmara Municipal, na praça Dominikánské náměstí (foto 04), enquanto leões (*lev*) estão presentes em vários edifícios, como aquele que olha para a porta de um edifício privado, na rua Jaselská (foto 05). Outros encontros inesperados acontecem quando o visitante humano encontra seres aquáticos, como lagostas (*humr*) no cruzamento da rua Masarykova com a rua Jánská (Foto 06), apesar de outros causarem menos estranheza, como é o caso dos peixes (*ryba*), novamente na fonte Kašna Parnas (Foto 07).

Mas nem todos os encontros são com espécies companheiras míticas, exóticas ou inesperadas. Em vários lugares ao redor de Brno, é possível encontrar animais que têm suas contraparte "vivas", presentes no ambiente mais ou menos comum da região. É o caso da águia (*orel*), que adorna a entrada principal da Câmara Municipal Nova, novamente em Dominikánské náměstí (foto 08), símbolo do brasão da Morávia, introduzido pelo rei Ottokar II, no século XIII, e sucessivamente apropriada pelos imperadores da dinastia dos Habsburgos, já que a cidade protegeu o Império da invasão sueca. Também um lobo (*vlk*) e uma cobra (*had*) encontram os visitantes enquanto estes visitam o Jardim Botânico (*Botanická zahrada*), na rua Veveří (foto 09 e foto 10). Mas também animais mais amigáveis esperam ser encontrados, como é o caso de um touro (*býk*) na praça Moravské námestí, uma praça no centro da cidade (foto 11).

Claramente, nem todos os animais estão presentes sozinhos. Alguns deles estão diretamente envolvidos com suas contraparte humanas. Uma enorme estátua de um cavalo (*kůň*) de quase oito metros de altura, carrega o seu cavaleiro (*rytíř*), o Magravo morávio Jošt, que foi imperador dos romanos durante um ano, no século XV, na praça Moravské náměstí (foto 12). A estátua é uma obra do artista checo contemporâneo Jaroslav Róna. Além disso, para simetrizar a apresentação de alguns encontros que podem acontecer ao se deslocar em Brno, deve-se considerar a possibilidade

de encontrar também outros humanos. Como na maior parte das cidades europeias, também em Brno incontáveis seres humanos estão presentes em diversos materiais: pedras, mármores, granitos, ferro, etc. Um encontro inesperado desses pode ser o que acontece no jardim da Faculdade de Ciências da Universidade Masaryk, na rua Kotlářská, onde um casal de humanos (*lidé*) espera ali numa posição "incomum" (foto 13).

Ao longo deste ensaio fotoetnográfico, tentei apresentar alguns possíveis encontros acontecidos durante o deslocamento pela cidade de Brno, na República Tcheca. As fotos que apresentei aqui foram realizadas o mais "espontaneamente" possível, registrando o momento em que aconteceu o encontro, gravando-o com o celular (um Motorola MotoG7). A escolha de registrar o evento instantâneo não estava associada a uma preocupação com a luz, enquadramento etc., mas sim com o ato concreto de fotografar, a experiência individual e compartilhável (Putti 2021). Nesse sentido, usando os registros fotográficos desses encontros multiespécies, selecionados entre outros possíveis e eficazes, espero ter introduzido alguns sentimentos de curiosidade em relação ao hibridismo do panorama multiespécies, arquitetônico, artístico e sensorial. Essas imagens são, entretanto, "evocativas" e "fragmentárias", como descreveu Novaes (2021), apresentando minha própria maneira de ver e sentir tais encontros. Eles não são exaustivos de todos os acontecimentos, e outros poderiam ser identificados, bem como devem ser reconhecidos, pois são o resultado de uma experiência subjetiva; mas o que eles introduzem é propriamente uma sensação aberta de multiplicidade e proliferação de possíveis experiências, emaranhadas de espaços urbanos plurais. Fotografias e imagens permitem criar narrativas plurais nas quais diferentes experiencias moldam semiótica múltiplas (Xikrin e Bollettin 2022), e nesse ensaio tentei mostrar como esse movimento pode permitir de incluir também os outro-que humanos. Como mencionado acima, Brno é uma cidade com uma arquitetura eclética, na qual diversos estilos se misturam, mas pode ser possível que seja, também, uma cidade eclética multiespécies, na qual animais míticos, exóticos e domésticos outro-que-humanos se encontram um tanto quanto míticos, exóticos e domésticos animais humanos, em espaços compartilhados e experiências sensoriais.












Jánská
MASARYKOVA


ATTL FRANTIŠEK
ZBROJÍŘSTVÍ










MEDOVINOVÝ BAR
VČELOVINA
TURBO



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bollettin, Paride. 2021a. Multispecies curiosities and ethnographies. *Anthropologia Integra,* vol. 12, n. 2: 19-27. DOI: https://doi.org/10.5817/AI2021-2-19.

Bollettin, Paride. 2021b. Flying with Covid: The visual presence of the pandemic in airports. *AntHropologicas Visual*, vol. 8, n.1. DOI: https://doi.org/10.51359/2526-3781.2021.251794.

Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and repetition.* New York: Columbia University Press.

Haraway, Donna. 2008. *When species meet.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jelinek, Jan. 1980. Neanderthal Remains in Kulna Cave, Czechoslovakia. In *Physical Anthropology of European Populations*, ed. Ilse Schwidetzky, Bruno Chiarelli e Olga Necrasov, 351-354. Berlin: De Gruyter Mouton. DOI: https://doi.org/10.1515/9783110820973.351.

Novaes, Sylvia Caiuby. 2021. Por uma sensibilização do olhar: sobre a importância da fotografia na formação do antropólogo. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 6, n. 1:e-179923. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.179923.

Pincetl, Stephanie. 2015. Cities as novel biomes: recognizing urban ecosystem services as anthropogenic. *Frontiers in Ecology and Evolution*, vol. 3: 01-05. DOI: https://doi.org/10.3389/fevo.2015.00140.

Putti, Riccardo. 2021. Instantes fotográficos. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 6, n. 1: e-175089. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175089.

Ravindranathan, Thangam. 2020. *Behold an Animal:* four exorbitant readings. Evanston: Northwestern University.

Van Dooren, Thom, Eben Kirksey e Ursula Munster. 2016. Multispecies studies: cultivating the art of attentiveness. *Environmental Humanities*, vol. 28, n. 1: 2-23. DOI: https://doi.org/10.1215/22011919-3527695.

Walter, Sundhya. 2021. *Multispecies modernity:* disorderly life in postcolonial literature. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Xikrin, Bepky, Bollettin, Paride. 2022. Reappropriating the Trincheira-Bacaja Indigenous Land. *Visual Ethnography*, vol. 11, n.1: 149-162. DOI: https://dx.doi.org/10.12835/ve2022.1-109

RESUMO

Este ensaio fotográfico é dedicado a apresentar alguns possíveis encontros com uma rede multiespécies na cidade de Brno, na República Tcheca. Circulando pela cidade, diversos animais aparecem nos prédios, ruas e praças, possibilitando uma experiência híbrida com esses outro-que-humanos compartilhando o espaço urbano. As reflexões sobre o caráter multiespécie dos espaços urbanos permitem evidenciar a dimensão coletiva e híbrida da curiosidade sensorial promovida pelos encontros com os outros-que-humanos. Animais míticos, exóticos e domésticos estão presentes em diversos locais do Brno, alguns se conectando com a história da cidade, outros com suas dimensões sociais e públicas. A proposta é que a representação de tais encontros multiespécies permita que uma cidade eclética surja e seja vivenciada.

PALAVRAS CHAVE
Brno;
Multiespécie;
Espaço urbano;
Encontros;
Animais.

ABSTRACT

This photoessay is dedicated at introducing some possible encounters with a multispecies network in the City of Brno, in Czech Republic. Moving around the city, several animals appear in the buildings, streets and

squares, enabling a hybrid experience with these other-than-humans sharing the urban space. The reflections about the multispecies character of urban spaces enable to highlight the collective and hybrid dimension of the sensorial curiosity promoted by the encounters with the other-than-humans. Mythical, exotic and domestic animals are present in diverse locations of the Brno, some connecting with the history of the city, other with its social and public dimensions. The proposal is that representing such multispecies encounters enables an eclectic city to emerge and to be experienced.

KEYWORDS
Brno;
Multispecies;
Urbanity;
Encounters;
Animals.

Paride Bollettin tem Doutorado em Antropologia pela Università degli Studi di Siena (Italia, 2011). Desde 2005, trabalha junto com os Mebengokré-Xikrin, da Terra Indígena Trincheira-Bacaja (PA-Brazil). Atualmente, é Assistant Professor no Departamento de Antropologia, Faculdade de Ciências, Universidade Masaryk (Republica Tcheca), professor do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (Brasil), Honorary Research Fellow do Departamento de Antropologia da Durham University (UK), e Diretor Cientifico do Museu do Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" (Italia). Publicou numerosos artigos e livros e coordena a seérie editorial a acesso livre Encounters, com a Editora Cleup. E-mail: paride_bollettin@msn.com.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 03/02/2021
Aprovado: 09/06/2022

GIS

OMI ERÙ E PÒPÒ: TENTATIVA PARA UMA ETNOGRAFIA AUDIO-VISUAL DO FESTIVAL DE YEMOJA NO ILÉ ÀSE PALEPA MARIWO SESU

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.194277

JOSÉ PEDRO DA SILVA NETO[1]
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05580-000 – ppgas@usp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7062-2441



FIGURA 1
Fonte: Fernanda Ayodele Procópio, 2010

Link música: https://drive.google.com/file/d/1XfC8P-B7coKQ--PlyYSlZaeIJMKYinuTP/view?usp=sharing

Omi erù e pòpò

Omi erù e pòpò

1. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

INTRODUÇÃO: QUE A ÁGUA QUE TRAGO COMIGO POSSA SE MISTURAR COM A SUA[2]

Este artigo tem como objetivo analisar o festival de *Yemoja*, realizado no *Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu* desde 1979, em homenagem à divindade patrona da comunidade, único momento anual em que a grande deusa das águas se apresenta publicamente no barracão e realiza um rito tradicional trazendo uma cabaça com águas e cercada por auxiliares que levam suas comidas votivas (Figura 1).

O território tradicional de matriz africana *yorùbá*[3] foi fundado em 1977 e inaugurado em 1979 por *Ìyá Sessu* (Clarice do Amaral Neves) e *Bàbá* Jasindê (Antônio das Neves Filho), no bairro da Pedreira, Zona Sul da cidade de São Paulo.

A minha experiência como um antigo iniciado nesse território tradicional, da quarta geração familiar consanguínea e como pós-graduando, me permite transitar entre as águas[4] do terreiro e da academia. Leva-me a sempre pensar como indissociáveis a dança, a música, o canto, a performance visual e estética, a alimentação, o vestir, ou seja, a inseparabilidade dos sentidos.

A proximidade com os sujeitos da pesquisa "*desde dentro*", pertencentes a um grupo étnico-racial que foi e é discriminado e perseguido, que sofre sem pausa com a incidência do racismo e, por isso, se utiliza do segredo como estratégia de manutenção de sua relação com o sagrado, permitirá melhores acessos ao fenômeno pesquisado. Por um lado, a tentativa de etnografar um rito em um terreiro reafricanizado do qual participo desde o ventre da minha mãe e no qual há pelo menos 30 anos cumpro o papel

2. "Que a água que trago comigo possa se misturar com a sua" é a tradução do cântico acima. Em nossa comunidade tradicional de matriz africana, é entoado em diversos ritos. No ritmo chamado *bravum*, ao mesmo tempo que a cantamos, espalhamos águas com o chacoalhar dos dedos por cima de pessoas, objetos e locais.

3. Grupo étnico que hoje, na sua grande maioria, se concentra na Nigéria, em menor parte, no atual Benim (antigo Daomé), e em sua minoria, no Togo e em Gana, todos na África Negra. O grupo étnico *yorùbá* é subdividido em vários subgrupos, tais como: *Kétu*, *Òyó*, *Ìjèsà*, *Ifè*, *Ifòn*, *Ègbá*, *Èfòn* etc. Na diáspora, estes deram origem à religião dos *Òrìsà*. "O termo '*yorùbá*' aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos. Além da linguagem comum, os *yorùbá* estão unidos por uma mesma cultura e tradições de sua origem comum, na cidade de *Ilé-Ifè*. É duvidoso que, antes do século XIX, eles se chamassem uns aos outros por um mesmo nome" (Biobaku 1973, 1). Antes de se ter conhecimento do termo *yorùbá*, livros e mapas antigos, entre 1656 e 1730, são "unânimes" em chamar esses povos de *Ulkumy*, termo que, em 1734, desaparece dos mapas e é substituído por *Ayo* ou *Eyo*, para designar os do império de *Òyó*. O termo *yorùbá* chegou efetivamente ao conhecimento do mundo ocidental em 1826. Parece ter sido atribuído pelos *haussá* exclusivamente ao povo de *Òyó* (Barretti Filho 1984).

4. Nas comunidades tradicionais de matriz africana, usa-se o termo "água" para definir um agregado de ritos conhecido como "nação", "povo" ou "modalidade" ou, também, para indicar sua matriz iniciativa, sua escola na tradição. Por exemplo, ao me perguntarem "Quais são suas águas?", eu responderia: "São *yorùbá*! São Nagô! São do terreiro de *Ìyá Sessu*!". Estou usando esse termo como uma metáfora dos contextos acadêmicos e religiosos dos quais participo.

de mestre de cerimônia, aquele que inicia todas as partes da performance e tem a honra de conduzi-la.

Por outro lado, como antropólogo, o meu "esforço será redobrado para não restringir a pesquisa às relações e posições mais contingenciadas à minha própria experiência de vida na religião" (Silva 2000, 69), ou seja, a observação participante "*desde dentro*" será como uma "ferramenta" para buscar objetividade no trabalho antropológico sem abrir mão do distanciamento e da estranheza. Como indica Silva (2000), ser ou se tornar iniciado não é uma necessidade do trabalho de campo realizado nos terreiros, mas se essa condição for uma decisão do pesquisador, ela deve ser incorporada às reflexões sobre os resultados obtidos a partir dessa condição.

Racionalizar o fenômeno por meio da etnografia recorrente e balizar para as ciências humanas, sem fazer uma análise dos significados dos particulares de cada momento do rito, mas, sim, tentar mostrar como ele pode congregar dimensões visuais, sonoras e performáticas para emocionar aqueles que dele participam. Etnografar como forma de sentir o mundo, como uma experiência "[...] dando forma a conteúdos inexprimíveis em outras linguagens, termo aqui entendido como articulação de signos e símbolos" (Amaral e Silva 1992/2019, 338).

Existe um limite entre o iniciado e o antropólogo que aparentemente só pode ser solucionado ao misturar essas águas. Uma tentativa de que a mistura possa distensionar a sobreposição entre a ciência e o fazer, e vice-versa.

Neste artigo, usando a metáfora da cabaça como recipiente, procuro "misturar" as fontes do conhecimento. De um lado, meu conhecimento na tradição de matriz africana e, de outro, o conhecimento advindo dos aprendizados e debates da disciplina: antropologia, música e audiovisual.[5] Pretendo, como mencionou a proponente dessa disciplina, Sylvia Caiuby Novaes (2009), tensionar o texto verbal e o texto visual, no entendimento da relação existente entre palavras e imagens ou "[...] fazer disparar na análise antropológica os aspectos mais emocionais, subjetivos e sensíveis que a pura etnografia não consegue [...]" (Caiuby Novaes 2008/2013, 6).

O verbal, aqui, não se refere apenas ao texto escrito ou falado, pois o rito é feito dos sons das cantigas e de objetos como atabaques, agogôs, entre outros. Ou seja, como tudo que é vivo, o recipiente cabaça também produz sons, não só da mistura das águas – verbal e visual –, mas também

5. O artigo é fruto da disciplina FLS 5298-2 – Antropologia, música e audiovisual, do PPGAS USP, cursado no 1º semestre de 2021 e ministrada pelas/os professoras/es: Alice Villela (PPGAS-USP), Gibran Braga (PPGAS-USP), Mihai Andrei Leaha (PPGAS-USP) e Yuri Prado (PPGAS-USP), a quem agradeço pelas partilhas e ensinamentos.

segue os tilintares dos corpos, dos instrumentos, das sonoridades, pois "a música ritual do candomblé, tanto em cerimônias públicas quanto privadas, ultrapassa o valor meramente estético, ou mesmo de elemento propiciador à atmosfera religiosa, para exercer a função de elemento constitutivo em todas as instâncias do culto" (Amaral e Silva 1992/2019, 370). Por isso, busquei "musicar" (Small 1998, 9 *apud* Vilela *et al* 2019, 18) o artigo, escolhendo e gravando as cantigas e sons a partir das emoções que elas me causam, atreladas ao foco que gostaria de causar aos "*de fora*".[6] Isso não se deu na simples inclusão das músicas no artigo, mas na escolha delas, nas traduções, na afinação do tambor, ou seja, como "[...] um dos elementos através dos quais as identidades dos adeptos e dos terreiros e nações são construídas e se expressam" (Amaral e Silva 1992/2019, 371).

Canções multifacetadas entoadas ao ritmo chamado de *sato*, parecido com outro chamado de *batá*, distintos no andamento. O *sato* é o balançar das águas, o ninar de uma criança no colo. Os movimentos e sons das águas na cabaça são os mesmos que sentimos e ouvimos no ventre de nossa mãe. A cabaça é o grande útero genitor de *Yemoja*, a Mãe cujos filhos são peixes, e as águas são o líquido amniótico que envolvem a criança durante a gestação e o leite materno de seus seios fartos, que jorra em abundância para alimentar todos seus filhotes. *Yemoja*, a grande mãe negra do Brasil.

O artigo trata de uma descrição genérica baseada na observação e documentação do rito que segue rigorosamente as mesmas etapas há mais de 40 anos consecutivos. Por isso, utilizo fotografias de pessoas que o acompanharam, como Fernanda *Ayodele* Procópio e Andrea de Valentim, sem estocá-las, pois nelas o texto escrito busca se ancorar, e não se sobrepor.

Escolhi cuidadosamente as imagens, todas desse rito, para dispô-las sem ordem cronológica, sem legendas, feitas em filme, de forma analógica, e elas não só buscam registrar, mas captam momentos carregados de densidade emocional que as palavras sozinhas jamais darão conta de emoldurar. A minha tentativa com as imagens é "escrever com elas, não apenas sobre elas" (Procópio 2014, 77). Os registros fotográficos recorrentes de Fernanda *Ayodele* desde 1999, sua integração à comunidade e aprendizados, também "*desde dentro*", permitiram-me, ainda, compartilhar fotos que nos afetam mutuamente, no amor ao compartilhar nossas águas e a comensalidade dos alimentos.

6. As cantigas apresentadas reproduzem algumas daquelas cantadas durante a festa pública, porém, foram gravadas em dezembro de 2021 especialmente para a composição deste artigo.

HÁ ANOS É ASSIM![7]

Os rituais no *Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu* começaram há uma semana, nas imolações para *Èsù*, *Ògún*, *Òsóòsì* e *Yemoja*.[8]

Na noite anterior à festa pública, dormimos muito tarde, por causa de toda a decoração do barracão e, às 6 da manhã, os ò*gá*[9] foram aos tambores sagrados, *hun10*, *pí*, e *lê*, tocar ritmos em homenagem à *Èsù*, *Ògún*, *Òsóòsì* e *Yemoja*. Soltaram-se alguns rojões. Hora de acordar!

No bairro da Pedreira, Zona Sul da cidade de São Paulo, o terreiro teve sua primeira festa há 42 anos. Naquela época, havia poucas residências, muitas árvores e terrenos vazios. Poucas pessoas sentiam-se incomodadas com os sons e ruídos vindos de uma comunidade tradicional de matriz africana *yorùbá*. Hoje, faltam espaços vazios e sobram casas, mercados, botecos. Os rojões e os ritmos entoados nos tambores "incomodam bastante", dizem os atuais vizinhos, principalmente às 6 da manhã de um sábado. Inúmeras vezes, pedras são atiradas nos vidros do barracão.

O racismo existe e se estabelece estruturalmente em todas as relações sociais no Brasil. O cerne dele é a negação de humanidade de negras, negros e seus descendentes e de tudo que é diretamente relacionado à cultura negra.

E assim ocorre o ritual: todos levantam e, em completo silêncio, tomam três goles de água, colocam as mãos sobre a terra, em seguida as erguem em direção ao sol nascente e rezam. Sozinhos ou em grupos, cumprimentam todos os *àjobo*[11] e *igbá*[12] do terreiro. Durante o café da manhã (café com leite, pão com manteiga, uma fruta), os mais faladores já expressam sua alegria em poder estar ali. *Ominayale*, a primeira iniciada, antes mesmo do café, já está acendendo o fogão de lenha e preparando o espaço para cozinhar os pratos dos *òrìsà* e o nosso almoço.

7. Etnografia elaborada a partir do festival público realizado em 2009, quando o *Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu* completou 30 anos de fundação.
8. A palavra *Yemoja* será escrita desta maneira, respeitando a grafia ensinada por Mãe Sessu, não necessitando de correções gráficas, já que o sentido é claro, e seu significado, mais ainda. Apesar de concordar com Nei Lopes sobre a importante necessidade de "aportuguesar" as palavras iorubanas, neste caso, preferi seguir, por enquanto, a tradição de minha mais velha.
9. Literalmente = senhor, chefe. No Brasil, os ò*gá* são homens que não entram em transe, responsáveis por várias funções na comunidade, o ò*gá onílù* (instrumentista), o ò*gá asògún* (responsável pelos sacrifícios) etc.
10. *Hun* (hum) emprestado do *fon*, é também o nome dado ao maior tambor da orquestra sagrada dos candomblés *kétu*.
11. Assentamentos coletivos, representação física e material de determinado *òrìsà*.
12. Literalmente = cabaça. No Brasil, são também os assentamentos individuais, representação física e material de determinada divindade.

Mãe Sessu termina o café, todos os presentes na casa correm atrás para, em cima de uma esteira de palha, cumprimentá-la, o *dojúbalè*.[13] Ela sempre diz: "*Bom dia para você, meu filho*".

Às 8 horas, *Absogun*, o *Asògún*,*14* imola um bonito galo no *àjobo* de *Èsù Yangí*, localizado do lado esquerdo da entrada do terreiro, para nos alegrar e não haver nenhuma briga ou desavença no decorrer do dia.

O *ògá onílù* de *Yemoja*, *Ofaguere*, está chegando com as folhas de mamona para o *ìpàdé*,[15] e também com as folhas de gonçalinho e pitangueira, que serão atiradas no barracão durante a festa.

Alguns já sabem o que fazer, e outros, não. Mãe Sessu solicita retoques na decoração do barracão, que são, na maioria das vezes, grandes mudanças. Alimentos são feitos para os *òrìsà* assentados. Árvores são enfeitadas, afinal, elas são divinas.

Olabumi e *Wakotobi*, *Ìyádagàn*[16] e *Ìyámorò*,[17] às 10:30h, vão ao quarto de *Èsù Elégbára*, onde se encontram, em seus dois alguidares de farofa, dois alguidares de *acaçás*[18] amarelos, uma garrafa de cachaça, uma quartinha de água, um alguidar com o frango cozido e frito imolado mais cedo e as folhas de mamona. Munidas de todas essas iguarias, caminham em direção ao centro do barracão e começam a preparar parte do *ìpàdé*. Nesse momento, o barracão encontra-se vazio.

Exatamente às 11 horas, Mãe Sessu chama todos os filhos iniciados para o barracão, e os que não são iniciados ficam do lado de fora aguardando. Confere as oferendas, pega seu *àjà*,[19] olha para os *ògá* e solicita o início do *ìpàdé*.

Começa o *ìpàdé*, são entoadas todas as cantigas para *Èsù* e para nossos ancestrais masculinos e femininos. Em seguida, os iniciados dançam com alegria e vigor. Em determinado momento, Mãe Sessu chama três pessoas, geralmente a *Ìyádagàn*, a *Ìyámorò* e outra *ègbón*,[20] para pegar as

13. Literalmente = prostrar-se com o rosto no chão. No Brasil, cumprimento solene, onde o indivíduo se deita de bruços em cima de uma esteira, coloca a cabeça aos pés do sacerdote ou mais velho e bate palmas sequenciadas.
14. Literalmente = adorador de *Ògún*. No Brasil, é um "cargo" dado ao homem responsável pela imolação dos animais.
15. Literalmente = encontro, contanto. No Brasil, é o rito que também ocorre horas antes da festa, no qual se louva e oferta ao *òrìsà Èsù*, os ancestrais masculinos e femininos.
16. *Ègbón* responsável pelo templo de *Èsù* e ancestrais.
17. *Ègbón* responsável pelo templo de *Obalúàyé* e ancestrais.
18. Acaçá é um alimento de todos os orixás. Feito de farinha de milho cozida e enrolado em folha de bananeira. Tem um formato triangular.
19. Literalmente = campainha, sino. Instrumento ritual, feito de uma ou mais campânulas de folhas de flanges, prateados, dourados, acobreados.
20. Literalmente = irmão(ã) mais velho(a). No Brasil, são os iniciados com mais de sete anos com "obrigação" feita.

trouxinhas envoltas na folha de mamona e levá-las, de duas em duas, até a rua. Em seguida, levam a quartinha de água e a garrafa de pinga.

Algumas pessoas entram em transe de seus *òrìsà* e o *ìpàdé* continua, e agora são entoadas três cantigas para todos os orixás, com exceção de *Òsàgiyán* e *Òsàlúfón*.

Finalizado esse rito, é realizada uma pequena reunião no barracão, com a presença de todos. Mãe Sessu informa como será o andamento da festa pública e pede para comprarem algumas coisas que estão faltando.

O almoço está próximo, 13h, e temos arroz, feijão, salada, farofa e galinhada feita dos animais imolados durante a semana, tudo cozido no fogão a lenha. Uma única pessoa, mais velha, serve os pratos de todo mundo. As *ìyàwó*[21] comem em pratos de ágata, chamados em nossa comunidade de *abajeun*.[22] Também em nossa casa, para os filhos de *òrìsà* masculino, o prato é fundo, e para os de *òrìsà* feminino o prato é raso.

Cada *ìyàwó* recebe o prato pronto e dirige-se primeiro a Mãe Sessu, depois aos *ègbón* e *ògá*, e perguntam: *A jeun*.[23] A sacerdotisa responde: *A jeun máan*.[24] Então, vão ao barracão, onde há várias esteiras no solo. Todos almoçam lá, no chão. Já Mãe Sessu e os outros, mais velhos, almoçam na mesa.

Findado o almoço, todos pegam seus pratos vazios e se dirigem um a um para Mãe Sessu e os mais velhos e dizem: *mo júbà*.[25] Ela responde: *ìbà se*.[26]

A cozinha está cheia de louça para lavar, os mais conscientes lavam seus pratos e copos, independentemente se é *ìyàwó* ou *ègbón*. A mesa é retirada, as panelas, copos e toda a cozinha são arrumados.

Geralmente, os homens procuram um canto para cochilar. As mulheres iniciam o preparo da alimentação para depois da festa e também duas bacias: uma de canjica e outra de uvas verdes.

21. Literalmente = esposa. No Brasil, recém-iniciados e nome pelo qual os iniciados serão chamados até completarem suas "obrigações" de sete anos.
22. Abaje = literalmente "O ato de comer juntos" / un = verbo de ação.
23. Literalmente = nós comemos. No dia a dia das comunidades tradicionais de matriz africana, significa "Vamos compartilhar? Está servido? Vamos comer juntos?".
24. Literalmente = nós temos o hábito/costume de comer. No dia a dia das comunidades tradicionais de matriz africana, significa "Claro! Vamos compartilhar! Vamos comer juntos!".
25. Literalmente = inclino-me. Em nossa comunidade, significa, neste contexto: "muito bom comermos juntos!".
26. Literalmente = saúdo coser. Em nossa comunidade, significa, neste contexto: "muito obrigado por comermos juntos!".

No *ìdílé*[27] são arrumadas as roupas, objetos e insígnias dos *òrìsà*. No quarto de *Yemoja Sessu* ficam seus apetrechos: um pano branco grande e sua roupa de gala feita pelo sacerdote e artesão Claudinho de *Òsun*, também suas "ferramentas": uma penca de metal com peixinhos e estrelinhas do mar, seu *adé*,[28] seu *abèbè*[29] e o objeto de que ela mais gosta: um peixe feito de nervuras de palmeira, conchinhas e búzios da costa, construído há mais de 20 anos pelo *ògá Kiniofa*, que já não está no terreiro.

Outro importante apetrecho é preparado: o *igbá omi*, uma cabaça cortada ao meio e enfeitada com búzios pendurados por fios de palha da costa (Figura 2), seu útero coletivo. Nos últimos anos, tenho a imensa honra de confeccionar esse pertence de *Yemoja Sessu*.

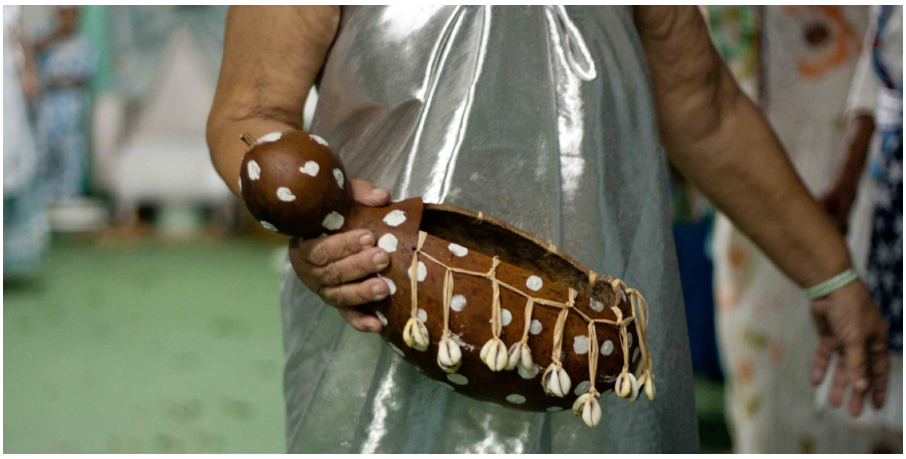


FIGURA 2
Fonte: Fernanda Ayodele Procópio, 2002

As horas passam, todos já estão de banho tomado, perfumados, felizes e ansiosos esperando Mãe Sessu. Ela chega vagarosamente de sua casa, que fica ao lado do terreiro, e entra diretamente na cozinha. Está toda vestida de azul, com um colar de pedras azuis-claras, presente antigo de Cláudio Zeiger. Pede um café com leite e toma seus remédios.

Pontualmente às 17h, todos estão no interior do *ilé òrìsà*. Mãe Sessu solicita aos *onílù* o início da festa pública.

27. Literalmente = clã. Ancestral familiar comum do lado masculino. Em nossa comunidade, é o mesmo que ìdí *òrìsà*, local onde as cerimonias sagradas são realizadas.
28. Literalmente = coroa, chapéu.
29. Literalmente = leque, abanador.

A vaninha[30] é tocada e, em fila, por ordem de idade iniciática, entram todos no barracão. A roda é formada e todos dão três voltas em torno do centro do barracão. Os tambores param.

O *ògá Absogum* reza em voz alta, cumprimentando todos os orixás. Em seguida, eu inicio o cântico: *onílè*[31] *mo júbà*; e todos respondem *ìbà* òrìsà *ìbà onílè*. Na pergunta, *onílè* é substituída por todos os *òrìsà* e ancestrais do terreiro. Durante essa cantiga, todos retiram seus calçados e caminham em direção à primeira porta, depois, para a rua, e, em seguida, ao centro, aos pés dos três tambores, ao trono de *Yemoja Sessu* e aos pés de Mãe Sessu. Todos se deitam nesses locais, e com suas cabeças no chão os cumprimentam.

Onílè mo júbà

Ìbà òrìsà, ìbà o onílè

Ao proprietário da terra inclino-me

Saúdo os orixás, saúdo o proprietário da terra

Link música: https://drive.google.com/file/d/1POUpQjK0AXEt7zOj9X2P2mQDkK0fY_nE/view?usp=sharing

Ainda ao som da mesma cantiga, a roda é formada. Cada um cumprimenta os antecessores com uma troca de beijo na mão e toma seu lugar. Quando todos já estão em seus lugares, Mãe Sessu continua a cantiga, só que agora ela pergunta: *ìyálàse*[32] *mo júbà*; e todos respondem *Ìbà òrìsà, ìbà o onílè*. Mãe Sessu substitui, na pergunta, *ìyálàse* por todos os cargos do terreiro, em seguida, pelos sacerdotes de sua família religiosa e, depois, por todos os sacerdotes que estão presentes. Sua última pergunta é: *Yemoja mo júbà*, e nesse instante ela abaixa-se e coloca sua cabeça no chão e dá um beijo no solo. Todos os filhos da casa também colocam suas cabeças no chão. A cantiga termina.

30. A vaninha também chamada de avaninha e hamunyia. É um ritmo percutido para algumas divindades, bem como na abertura e na finalização de partes dos ritos em comunidades tradicionais de matriz africana *yorùbá*. No último caso, pode ou não ser acompanhado por cantigas. É um ritmo cadenciado e sincopado, nem rápido nem vagaroso.
31. Literalmente = o proprietário da terra ou país. Para Aulo Barretti Filho (2010), é também *Òsóòsì*.
32. Literalmente = mulher/mãe do poder. Em nossa comunidade, é a sucessora da *Ìyálorìsa*.

Inicia o *siré*,[33] a terceira parte de todas as festas públicas em terreiros de candomblé *kétu*. No nosso, são entoadas três cantigas, nesta ordem, para: *Ògún*, *Òsóòsì*, *Òsanyìn*, *Lógunède*, *Òsun*, *Sàngó*, *Oya*, *Obalúàyé*, *Nànã*, *Òsùmàrè*, *Yewá*, *Obà* e *Yemoja*. Durante as cantigas para *Òsanyìn*, a *ègbón Olabumi* retira de uma peneira grande folhas de gonçalinho, que são atiradas em todo o terreiro. Nas cantigas para *Yemoja*, todos os filhos da casa colocam suas cabeças aos pés de Mãe Sessu.

Durante o *siré*, alguns representantes de casas de candomblé chegam. Nesses momentos, o *run*, o maior tambor, é tirilintado, as *ìyàwó* se abaixam e o sacerdote que está à frente da comitiva entra solenemente no barracão, coloca suas mãos no centro e, em seguida, em sua cabeça, nos tambores e novamente em sua cabeça, e cumprimenta Mãe Sessu. Só quando ocorre toda essa sequência, o tambor *run* volta a acompanhar os outros tambores.

O *siré* termina, Mãe Sessu já não está mais no barracão. No quarto de *Yemoja*, de pés descalços, ela veste um pano prateado, uma rodilha e um colar.

Ao ritmo do aguerê, Mãe Sessu aponta da porta do *ilé òrìsà*. Para a sacerdotisa entrar em transe, os *ògá* entoam uma cantiga muito especial, tocada apenas uma vez por ano.[34] Ela dança ao redor do centro do barracão, quando, de repente, escutamos um brado:[35] Mãe Sessu curva-se levemente e chacoalha seus ombros. *Yemoja* chegou. Nesse momento, todas as *ìyàwó* também entram em transe.

33. Genericamente, um dia de festa de candomblé de nação *kétu* é dividido em seis grandes momentos. O primeiro chama-se *ìpàdé*, um rito privado aos filhos do terreiro que ocorre horas antes da festa e no qual se louva e oferta o *òrìsà Èsù* e os ancestrais masculinos e femininos. No segundo, tem início a festa pública, uma abertura, um prólogo, quando todos os filhos presentes trocam saudações e cumprimentos. No terceiro, chamado de *siré*, cantigas de saudação geralmente introduzem a história de cada divindade, e não há transe de nenhum *òrìsà*. O *siré* de fato é uma louvação, uma lembrança musicada. A palavra *siré*, do *yorùbá*, significa brincadeira ou festa. No quarto momento são entoados cânticos para propiciar o transe de determinados *òrìsà*. O quinto momento é chamado popularmente de *hun*, quando os cânticos são entoados para o *òrìsà*, vestido com suas roupas de gala e portando suas "joias" e símbolos sagrados. Nesse momento, é contada a história de cada divindade e de seus feitos. Os cânticos têm uma ordem, com começo, meio e fim. Um é complemento do outro, não têm sentido se cantados separadamente. No sexto momento são entoados cânticos para *Obàtálá* e para o encerramento da festa pública.
34. Restrita ao universo sagrado, em linhas gerais a cantiga fala em louvar e invocar na medida certa a ancestralidade do povo negro.
35. Trata-se do que chamamos de jinka (*èjìká* = ombros). É o movimento corporal de curvar o tronco e os joelhos e chacoalhar levemente os ombros. Acompanhado do *ilà*, que é um brado individual, uma saudação, a representação sonora de quem ele é, sua marca. Tanto o jinka quanto o *ilà* são atos realizados somente pelos *òrìsà* quando em transe em seus iniciados, nos terreiros e em certos momentos sacros.

Um momento de alegria e agitação, todos gritam: *odò ìyá*[36], e *Yemoja* Sessu, ao som da mesma cantiga, passa pela primeira porta, a da rua, no centro, nos tambores, dizendo seu brado, sua saudação.

Na porta do *ilé òrìsà*, já estão o *ogà Okambi*, com a bacia de canjica, e o *ogà Absogum*, com a bacia de uvas verdes. Eles vão ao encontro de *Yemoja*. Os tambores param e uma nova cantiga é entoada, todos dançam e respondem (Figura 1):

Je Je jeun

Ífé odara ni ayo.

Vamos compartilhar o alimento juntos,

Com amor, beleza, alegria e felicidade.

Link música: https://drive.google.com/file/d/1URNk0XJoHBiUpZ3MREuiT0thQMZ2L-DDM/view?usp=sharing

Yemoja Sessu senta-se em seu trono e uma fila é formada à sua frente. Ao som da mesma cantiga, ela serve a canjica e as uvas para todos os presentes: primeiro os sacerdotes, em seguida, os *ègbón*, depois, os *ìyàwó* e *abiyan*[37] e, por fim, os visitantes e convidados que não são do candomblé.

Compartilhar o alimento em conjunto, dançando e cantando, a própria divindade das águas oferece e entrega para todas as pessoas. Para aqueles que têm uma relação mais antiga, como Toy Francelino de Xapanã (1949-2007)[38] nas imagens abaixo (figuras 3 e 4), é *Yemoja Sessu* quem acomoda – ela mesma – a canjica na boca dele. Como uma mãe emboca o bico dos seios para amamentar seus filhos.

36. Literalmente = rio mãe. Tem o sentido de mãe das águas, além de relacionar *Yemoja* ao rio *ògún*, seu natural ambiente formador.
37. Literalmente = aquele que tem parentesco por afinidade. Grau pré-iniciático.
38. Francelino Vasconcelos Ferreira, foi uma importante liderança tradicional de matriz africana. Além de desenvolver ações políticas e sociais sobre o candomblé, fundou, em 1977, na cidade de São Paulo, a Casa das Minas de Toya Jarina, e foi o responsável por trazer para o Sudeste a modalidade "rito" Tambor de Mina.



FIGURA 3
Fonte: Fernanda Ayodele Procópio, 2002



FIGURA 4
Fonte: Fernanda Ayodele Procópio, 2002

Esse ritual é bastante demorado, e no ato da entrega desses alimentos as pessoas abraçam a *ayaba*,[39] um a um. Quando todos comeram, *Yemoja* Sessu levanta-se de seu trono, dança e cantamos em agradecimento:

Yemoja a dupe,

Mo jùbá ni ayo.

Yemoja obrigado,

Comemos juntos alegres e felizes.

Link música: https://drive.google.com/file/d/18EA02ijX9g4tjhddPo3a2HsQ4YekrG9z/view?usp=sharing

Durante a dança, as bacias são recolhidas para o *ilé òrìsà*. Os tambores param. *Yemoja* pega o *igbá omi*, a cabaça enfeitada, cheia de água, e outras especiarias.



FIGURA 5
Fonte: Fernanda Ayodele Procópio, 2012

39. Rainha, esposa ou mulher do rei. No Brasil, o termo é usado para designar as divindades femininas.

Os *ògá* entoam as três cantigas da água, muitos a chamam de cantiga do banho ou da chuva. *Òrìsà* das águas, do rio, do mar, do nosso corpo, do líquido amniótico que envolve a criança.

A *òrìsà* dança com a cabaça nas duas mãos (Figura 5), fazendo movimentos leves, para, se abaixa quase até o chão, vagarosamente, sobe novamente, dança, para, se abaixa e, quando ninguém está esperando, joga as águas para cima.



FIGURA 6
Fonte: Fernanda Ayodele Procópio, 2002

Os tambores param exatamente no mesmo instante (Figura 6). Um ritmo mais rápido é tocado, acompanhando outra cantiga. *Yemoja* dança rapidamente com a cabaça em uma das mãos, sacudindo-a por todo o barracão, os búzios batem na cabaça, fazendo um som de chocalho. É a chuva. Ela entra no *ilé òrìsà*. Os tambores param.

Em seguida, todos os outros *òrìsà* que estão em transe entram também. Dá-se um intervalo de 15 a 20 minutos.

O terreiro está cheio, muitas pessoas de outros lugares, pesquisadores, filhos de santo, amigos. Alguns quitutes salgados são servidos, acompanhados de refrigerante ou café.

Em seu quarto, *Yemoja* se veste. Outros dois *òrìsà* também são vestidos: *Ògún* e *Òsóòsì*. Há anos é assim. Além da ligação mítica entre esses *òrìsà*,

há uma relação afetuosa, pessoal de Mãe Sessu. *Òsóòsì* é também seu *òrìsà*. E *Ògún* é o *òrìsà* de seu avô religioso, *Bàbá Ògúnjobire* (Justino Maia).

No ano de 2009, por exemplo, acompanharam *Yemoja* o *Òsóòsì* do *ìyàwó Arolewin* e o *Ògún* da *ègbón Omokeie*. No ano anterior, em nossa casa não havia iniciados desses *òrìsà*. Por enorme amizade, a sacerdotisa Janaina de Ogum trouxe seus filhos para a festa de *Yemoja Sessu*.

Em outras festas públicas, Mãe Sessu também convida iniciados de outras casas para dançar com seus sacerdotes, como Mãe Lourdes T'Ogun, Mãe Janaina de Ogum, Pai Armando Akitunde Valado, Mãe Sandra Epega, Pai Cido de Oxum Eyin, Mãe Nilza Onikauí, entre outros. Alguns pesquisadores e iniciados consideram essa atitude um tanto estranha, não entendem como um terreiro desse tamanho não tem aquele ou este *òrìsà* para dançar em festa pública. Compreendemos essa ação como um intercâmbio entre comunidades amigas, um estreitamento de relações, algo que já não existe com tanta frequência nos terreiros paulistas.

Em tempos anteriores, a roupa de *Yemoja* Sessu provocou muitas reações negativas na comunidade candomblecista. Todos achavam estranho a *ayaba* se vestir com roupas simples, sem brilhos, sem anágua de baiana, sem uma coroa grande e luminosa. Esse é o jeito de Mãe Sessu.

Em transe, *Yemoja* coloca um vestido de peça única – de vários tons de azul e verde – algumas pulseiras, uma coroa simples, um alfanje, um espelho prateado e seu preferido peixe (Figura 7). Em seguida, ela masca pimenta da costa, noz de cola africana e se perfuma. Está pronta, com seu vestido de gala. Aprontou-se mais rápido do que todos imaginavam, mesmo tendo mais de 70 anos. Antes de sair de seu quarto sagrado, pega um pouco de sal marinho.

Os tambores soam, *Yemoja*, acompanhada de *Ògún* e *Òsóòsì*, está na porta do *ilé òrìsà*. Eles saem e todos gritam: *odo iya*! Na frente dessa comitiva se encontra, empunhando um *àjà*, a sacerdotisa Onikauí, *Ojubona*[40] da iniciação de Mãe Sessu. Todos dançam em torno do barracão. A *ayaba* se senta novamente em seu trono.

Dançamos e cantamos para *Ògún* e *Òsóòsì*, só depois para *Yemoja Sessu*, cerca de 40 cantigas diferentes. Entre estas, a que eu mais gosto:

40. "Mãe criadeira". Responsável por todos os cuidados do *ìyàwó durante o período de iniciação.*

Are are are ní.

Yeye wá se are ní

Yeye ko mo ija[41]

Diversão, diversão, somos alegres (felizes).

Mãe faça-nos ser alegres (felizes).

Mãe não faça-nos brigar.

Link música: https://drive.google.com/file/d/1DU25geFagxrlCcNm-d6IXHrWxH87Bng9/view?usp=sharing



FIGURA 7
Fonte: Andrea de Valemtim, 2004

Ela pede que cantemos para *Sàngó*, *òrìsà* do sacerdote religioso de Mãe Sessu – Pai Obadomeci.

Agora é a vez de *Òsàgiyán*, *Òsàlúfón*. Todos os presentes, iniciados ou não, são convidados a dançar. Outra cantiga específica é tocada para recolher todos os *òrìsà*, um a um, para dentro do *ilé òrìsà*.

41. A tradução dada por Pierre Fatumbi Verger (1957/1999): Diversão, diversão, diversão ser. Yeie vir fazer diversão ser. Yeie não fazer batalha.

Em alguns minutos, o jantar é servido, todas as panelas e alguidares são dispostos em uma linda toalha branca no chão do centro do barracão. Peixada, arroz branco, creme de milho, cabrito assado, molho, cerveja, conhaque, refrigerante, água. Muita alegria, apesar do cansaço.

Para os de fora, a festa acabou, e para os filhos da casa a festa só acaba no domingo pela noite, depois de toda a arrumação do terreiro.

Para finalizar, retomo a metáfora do encontro das águas. No plano do tema, escolhi um ritual de *Yemoja* para propor uma etnografia audio-visual na qual a dimensão imagética (dos objetos litúrgicos, danças etc.) não se separa da sonora (rezas, ritmos, cantigas, sons de instrumentos etc.). Sendo *Yemoja* associada às águas, nas "correntezas" desse elemento busquei evocar os ritos que compõem o festival de *Yemoja* no *Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu*, do qual participo. No plano metodológico, pretendi que a minha experiência de participação no rito, que ajudo a realizar há décadas, desaguasse em formato de artigo acadêmico, fazendo que essa participação pudesse movimentar a organização da etnografia e sua reflexão.

Odoiya!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrahan, Roy Clive. [1946] 1962. *Dictionary of Modern Yoruba*. London: Hodder & Soughton.

Amaral, Rita e Vagner Gonçalves da Silva. [1992] 2019. Cantar para subir – um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. In *Alaiandê Xirê: desafios da cultura religiosa afro-americana no século XXI*, ed. Vagner Gonçalves da Silva, Rosenilton Silva de Oliveira e José Pedro da Silva Neto, 327-373. São Paulo: FEUSP.

Barretti Filho, Aulo. 1984. Ilé-Ifé: o berço dos Yorùbá, de Odùduwà a Sàngó. *Revista Ébano*, no. 23: 33-35.

Barretti Filho, Aulo. 2010. Òssóòsì e Èsù – os òrìsà Alàkétu na tradição religiosa do candomblé. In *Dos yorùbá ao candomblé kétu*, ed. Aulo Barretti Filho, 75-139. São Paulo: Edusp.

Biobaku, Saburi Oladeni. 1973. *Sources of yoruba history*. London, Oxford University Press.

Caiuby Novaes, Sylvia. 2009. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. ed. Andrea Barbosa Cunha, Edgar Teodoro da Cunha e Rose Satiko Gitirana Hikiji, 35-59. Campinas: Papirus.

Caiuby Novaes, Sylvia. [2008] 2013. Corpo, imagem e memória: reflexões a partir de duas fotos do funeral Bororo. In *8 X Fotografia*, ed. Lorenzo Schwarcz e Lilia Schwarcz, 113-131. São Paulo: Companhia das Letras.

Procópio, Fernanda Ayodele. 2014. Prumo do olhar. In *Yemoja Sessu: memória de uma comunidade tradicional de matriz africana paulista*, ed. José Pedro da Silva Neto, 67-77. São Paulo, PROAC.

Silva, Vagner Gonçalves da. 2000. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Edusp.

Silva Neto, José Pedro da, org. 2014. *Yemoja Sessu, memória de uma comunidade tradicional de matriz africana paulista*. São Paulo: PROAC.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Verger, Pierre Fatumbi. [1957] 1999. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP.

Vilela, Alice et al. 2019. O musicar como trilha para a etnomusicologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 73: 17-26.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Fernanda Ayodele Procópio, 2010.
Figura 2. Fernanda Ayodele Procópio, 2002.
Figura 3. Fernanda Ayodele Procópio, 2002.
Figura 4. Fernanda Ayodele Procópio, 2002.
Figura 5. Fernanda Ayodele Procópio, 2012.
Figura 6. Fernanda Ayodele Procópio, 2002.
Figura 7. Andrea de Valemtim, 2004.
Canto e percussão: José Pedro da Silva Neto, 2022.

PALAVRAS-CHAVE:
Populações afro-brasileiras; Cultura afro-brasileira; Candomblé; Etnografia; Povo tradicional de matriz africana.

RESUMO
O ensaio é uma tentativa etnográfica audio-visual do festival de *Yemoja* realizado no território tradicional de matriz africana *yorùbá* chamado *Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu*, localizado na Zona Sul da cidade de São Paulo.

KEYWORDS:
Afro-brazilian populations; Afro-brazilian culture; Candomblé; Ethnographic; Traditional people of African origin.

ABSTRACT
The essay is an audio-visual ethnographic attempt of the *Yemoja* festival held in the traditional territory of *yorùbá* African matrix called *Ilé Àse Palepa Mariwo Sesu* located in the south zone of the city of São Paulo.

José Pedro da Silva Neto é mestrando em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (PPGAS-FFLCH-USP). Graduado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Integrante do Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e das Culturas Negras (CERNe) da FFLCH-USP, coordenado pelo Prof. Vagner Gonçalves da Silva. Iniciado no Ilé Àse Pàlepà Màrìwò Sessu – SP.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 20/01/2022
Reapresentado em: 20/01/2023
Aprovado em: 14/02/2023

TER
TRADUÇÃO

TAYLOR, DIANA
MEMÓRIA REPARADORA: ENDEREÇANDO AMNÉSIA, PERFORMANDO TRAUMA

DOI:
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.205060

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA 20 ANOS

Conferência apresentada no evento Sismologia da performance: Napedra 20 anos (Seismology of performance: 20 years Napedra), em 23 de novembro de 2021, na USP.
Acesso: https://www.youtube.com/channel/UCcmmeOVL_9x0NvUivBOf6Yg

TRADUÇÃO: JOHN C. DAWSEY
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-1427-7804
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. 05508-010 – ppgas@usp.br

RESUMO
Desde o início da Covid-19, muitos de nós tivemos que lidar com o trauma da perda – a perda de vidas, o desa-parecimento de meios de vida, a destruição ambiental, os pressupostos sobre responsabilidade social e política. Sem opor experiências e tratamentos de trauma individualizados e coletivos, proponho que práticas performativas de memória reparativa e performances motivadas por experiências de trauma oferecem às vítimas, aos sobreviventes e ativistas formas para responder às repercussões globais e locais da pandemia, nos estimulando a imaginar futuros de vida possíveis.

PALAVRAS-CHAVE
Performance; Trauma; Memória reparadora

ABSTRACT
Since the onset of Covid-19, many of us have had to deal with the trauma of loss—the lives lost, the livelihoods that have disappeared, the environmental destruction, the assumptions about social and political responsi-bility. Without pitting individualized experiences and treatments of trauma against collective ones, I propose here that performance-based reparative memory prac-tices and trauma-driven performances offer victims, survivors, and activists ways to address the global/local repercussions of the pandemic that also, indirectly, help us imagine livable futures.

KEYWORDS
Performance; Trauma; Reparative memory

Frances Yates inicia o seu estudo de 1966, *A Arte da Memória*, evocando uma história de Cícero a respeito de um membro da nobreza, chamado Scopas da Tessália, que contratou o poeta Simonides de Ceos para cantar em sua homenagem no banquete que havia preparado para os seus parentes (Yates 1966). Scopas ridiculariza o poeta por também louvar os deuses Castor e Pólux e exige que os deuses paguem a metade das despesas do poeta. Logo em seguida, um mensageiro entra no salão do banquete e informa Simonides que dois homens, ao lado de fora, estão à sua espera. Assim que o poeta sai do salão do banquete, o teto desaba sobre o próprio Scopas e seus parentes, soterrados nas ruínas (Cícero 1942, 465). Os corpos são desfigurados, ficam irreconhecíveis. Simonides os identifica ao lembrar exatamente onde cada pessoa estava sentada. Assim, amigos e membros da família conseguem enterrar os seus mortos. Dessa forma, Cícero conclui que o poeta "inventou a arte da memória", pois "ele viu que o arranjo ordenado das coisas é essencial para uma boa memória" (Yates 1966, 2). Nada mais sobre trauma.

No entanto, como esse conto mostra, a arte da memória nasce do trauma e, de certa forma, envolve retribuição e possibilita o reparo. O investimento de Cícero, ao fazer o seu relato, consiste em sinalizar as técnicas da memória que ele categoriza como "uma das cinco partes da retórica", descrevendo "os lugares e as imagens mnemônicas" (Yates 1966, 2). Esse exemplo demonstra como Simonides havia treinado a sua memória –uma habilidade essencial para um poeta da tradição oral – ao "selecionar lugares e construir imagens mentais das coisas [...] de forma que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas", como descreve o próprio Cícero (Yates 1966, 2). Supõe-se que o ato de não prestar atenção para a ordem dos lugares e das coisas constitui a amnésia ("esquecimento", derivado de a – "não" + mnesi – "lembrando"). O relato de Cícero apenas incidentalmente mostra como a memória pode ajudar a reparar os efeitos da perda traumática. A capacidade da família de propiciar aos mortos um enterro apropriado é fundamental para o processo de luto e cura – como sabemos por meio de exemplos do mundo inteiro, desde *Antígona* aos parentes das pessoas que morrem sozinhas de covid-19, citando apenas alguns casos. Cícero também nada diz sobre as repercussões da violência infligida em Scopas e suas relações.

Identificar e enterrar os mortos, embora cruciais, nem sempre são suficientes. Quem é responsável por essa perda? Na história de Simonides, porém, se encontra uma referência perspicaz à prestação de contas, justiça e retribuição. Os dois estranhos do lado de fora, Castor e Pólux, que protegem o poeta, fazem a casa desabar sobre o blasfemo Scopas e seus convidados, em retribuição às ofensas. No caso de Scopas, nós poderíamos dizer que a aniquilação foi um "ato de deus", ou dos deuses, literalmente. Mas, tal "ato de deus", um termo que usualmente se refere a eventos

devastadores que estão além do controle ou da intenção humanos, estava bem ao alcance do controle humano, porque Castor era mortal mesmo sendo o seu irmão gêmeo imortal. A devastação foi calculada para causar o máximo de danos a Scopas e suas relações. De modo semelhante, a devastação causada por enchentes, fome, doença, migração em massa e extinções não constituem exatamente atos de deus. Nem as milhões de mortes causadas pela pandemia global de covid-19. Essa história, embora de forma tangencial, aponta o cinismo por detrás dos esforços realizados para escapar da prestação de contas, recusando a responsabilidade e apelando para os altos poderes.

Embora o relato de Cícero evita implicações e consequências do desastre, centrais na história e fundamentais para o argumento sobre a "invenção da arte da memória", está claro que o trauma afeta, além das vítimas diretamente aniquiladas, muitos outros seres, inclusive aqueles que ainda nem nasceram, ou seja, as gerações vindouras. O entendimento de Cícero sobre a memória, observa Joseph Farrel (1997, 374), como uma faculdade "relativamente simples" para armazenar e recuperar informação, difere do entendimento da memória que muitos têm hoje, a não ser que se esteja pensando em memória de computador. Nossos discos rígidos são bastante distintos dos materiais que eles contém e nos propiciam.

Na história de Simonides, ostensivamente focada nas "artes da memória", há vários elementos, como memória, trauma, responsabilidade, reparação, e performance – que irei discutir aqui como "memória reparadora".

Ao usar o termo "performance", refiro-me a várias dimensões de trauma (etimologicamente, um "golpe", uma ferida física ou psíquica) e de estresse pós-traumático que podem ser visto como performance (Schechner 1985). Trauma se expressa visceralmente por meio de sintomas corporais repetidos – atos de auto-mutilação, dissociação, sintomas físicos e questões comportamentais. Estresse pós-traumático se expressa por meio de "reencenações", flashbacks, pesadelos e outras formas de repetição, vivenciados aqui e agora. O fato de que não podemos separar nitidamente trauma de estresse pós-traumático (ou seja, o "golpe" dos *aftershocks*) indica a centralidade dos efeitos reiterados que constituem a condição. A definição de performance de Richard Schechner (1985, 36) como "comportamento duas vezes comportado"[1] – ou comportamento reiterado –, e "nunca pela primeira vez", é igualmente válida para o trauma e TEPT (Transtorno de Estresse Pós-Traumático). Trauma e TEPT nunca são pela primeira vez. Ambos também são conhecidos pela natureza de suas repetições. Nem todas as adversidades – abuso, incesto, negligência – geram os efeitos de

1. "Twice behaved behaviour", no original.

longo prazo identificados por ACE (Adverse Childhood Experiences)[2] ou os *aftershocks* característicos do TEPT. Nem todas as pessoas que sobreviveram a um incêndio, ou à violência policial ou doméstica, ou à perda de uma pessoa amada sofrem de trauma, embora possam sentir um espectro grande de emoções dolorosas. Sem patologizar nem minimizar a dor, é de importância crucial notar que trauma, como performance, ocorre sempre *in situ*. Permanece conosco, aqui e agora. Golpes do passado continuam a assombrar nosso presente e abalar o corpo individual e social. Como já escrevi em outros lugares, sobre trauma e performance, a questão não é apenas sobre o que é trauma – etimologicamente um golpe ou ferida –, mas também sobre o que o trauma *faz*, como toma conta dos nossos corpos, do nosso consciente e inconsciente, individual e coletivo (Taylor 2006, 1674-1677).

Falar em "memória traumática", então, é reconhecer que a perda e o trauma não estão separados do meio (memória) que os contém e os transmite. Trauma, literalmente, vive no corpo. Ele pode alterar o sistema regulatório neuro-hormonal – por exemplo, cortisol, adrenalina, o sistema imunológico – e, por meio dele, os controles epigenéticos que permitem que os genes se expressem. Os interruptores que regulam nossos níveis de excitação, nossas respostas de "lutar/fugir/congelar" (Kolk, 2014, 30) e assim por diante podem ser permanentemente ativadas. O trauma atinge e desregula todo o nosso corpo e pode ser transmitido ao longo de gerações. Ele é transmitido de muitas maneiras além da epigenética, ganhando corpo nos silêncios, na vergonha, na raiva daqueles que sobreviveram. Filhos e até netos de sobreviventes podem apresentar sintomas de depressão, ansiedade, falta de confiança, reatividade elevada e inquietação, entre outros. O mesmo pode acontecer com membros de comunidades desprezadas. Em vez de coincidir com a memória, como na história de Simonides, poderíamos dizer que o trauma mantém a memória refém, congelando-a no tempo e no espaço, impedindo-a de ser adaptada ou integrada à vida cotidiana (Kolk 2014, 173 a 201). Devido à sua intensidade emocional, as memórias traumáticas se inscrevem com muito mais força em nossos corpos do que as memórias comuns, e costumam durar muito mais tempo. A memória é impressa em nós não como se fosse em uma "tábua de cera" insensível, como Cícero (1942, 467) diz, mas em nossa psique e carne viva. "O tempo não cura, ele esconde".[3]

2. Dr. Vincent Falitti reconheceu pela primeira vez o padrão de manifestações de adversidade na infância numa clínica de obsesidade. Desses estudos iniciais resultaria o importante estudo em saúde pública ACE (The Adverse Childhood Experiences Study). Disponível em: https://tatlife.com/the-adverse-childhood-experiences-study-the-largest-most-important-public-health-study-you-never-heard-of-began-in-an-obesity-clinic/. Acesso em: 23 out. 2021.
3. Nakazawa (2015, 15), citando Dr. Vicente Falitti.

Indivíduos violados podem se dissociar de seu corpo e bloquear a percepção consciente do que aconteceu para reduzir a ameaça à sua existência. Uma criança não pode admitir que foi abusada ou machucada por um parente, professor ou padre que deveria protegê-la, é mais seguro culpar a si mesmo ou "esquecer".[4] Amnésia. Comunidades também podem preferir o "esquecimento" de lugares e imagens desconcertantes – nos Estados Unidos, legisladores estaduais e conselhos escolares estão banindo livros e linguagens que recontam a sua história perturbadora de injustiça social. A mente suprime o conhecimento e a memória. Estudiosos que argumentam que a memória traumática é oximorônica, isto é, que não podemos falar de "memórias" das quais não conseguimos nos lembrar, focam exclusivamente na mente consciente e se esquecem do corpo. Mas, como Bessel van der Kolk argumenta, "o corpo faz a contagem"[5] – inclusive, o título do seu livro. A memória traumática é inacessível, e sobre isso Freud argumentou que, exceto por meio da repetição,

> o paciente não se lembra de nada do que esqueceu ou reprimiu, mas o reencena (acts it out). Ele o reproduz não como uma memória, mas como uma ação; ele repete, sem saber, é claro, que está repetindo [...]. Quanto maior a resistência, mais amplamente a atuação (repetição) substituirá a lembrança. (Freud 1958, 150-151)

"É quase impossível", enfatiza van der Kolk (2014, 233), "expressar eventos traumáticos em palavras", mas o corpo se lembra deles e os manifesta em performance. No entanto, nenhum desses mecanismos de sobrevivência – encapsulando o núcleo de dor, afastando-o do "eu" consciente ou reencenando-o (*acting it out*) – pode em si mesmo ser chamado de reparador. Assim, enquanto Freud (1958, 32) argumenta que a "compulsão de repetir" leva ao domínio sobre o trauma, "não há evidência para essa teoria – a repetição leva apenas a mais dor e ódio de si mesmo". Essas, então, são estratégias de sobrevivência, não de reparação.

Coletividades – constituídas por "oprimidos" e "opressores" – também podem se tornar reféns de feridas traumáticas não reconhecidas ou reparadas. As Avós, Mães e Filhos dos Desaparecidos na Argentina, por exemplo, sofreram a perda devastadora e incerta de pessoas amadas – todas sequestradas e "desaparecidas" pelos militares argentinos. Os laços genealógicos apontam os efeitos intergeracionais da lesão traumática. O terror do Estado mirou a população geral realizando os "desaparecimentos" à luz do dia, para todos verem. A sociedade inteira – forçada à

4. Esse ponto se articula com beleza na entrevista entre Ezra Klein e Bessel van der Kolk, intitulada *This Conversation Eill Change how You Think about Trauma*, e realizada em 24 de agosto de 2021.
5. "Keeps the score", no original de Kolk (2014, 173-201).

cumplicidade, desviando o olhar (percepticídio) ou justificando a violência a partir de ideias como "eles devem ter feito algo ('*algo habrán hecho*') [para merecer isso]" – também sofre os efeitos duradouros da violência traumática, imediatamente compreendidos ou não.[6]

Os responsáveis pela violência também recorrem à amnésia, negação e censura para perpetuar a violência. Nos Estados Unidos, um país em que a escravidão, abolida em fins do século dezenove e que deve a sua força econômica ao trabalho não pago extraído de povos escravizados, a violência se mantém por meio de práticas discriminatórias. Em 2001, o pensador conservador David Horowitz (2001) afirmou que "demandas de reparo são racistas". Em 2015, um dos principais livros didáticos apresentou o seguinte relato: "O Comércio Atlântico de Escravos, entre os anos 1500 e 1800, trouxe milhões de trabalhadores da África ao Sul dos Estados Unidos para trabalharem nas *plantations* agrícolas" (Dart 2015). Por que "trabalhadores", migrantes que vieram por sua livre vontade para trabalhar, mereceriam reparações? Em 2023, os cursos de Advanced Placement para graduandos do ensino de segundo grau eliminaram os termos "marginalização sistêmica", "discriminação", "opressão", "desigualdade", "desempoderamento" e "racismo" dos materiais de estudos afro-americanos (Scott 2023). O que significaria para colonos de descendência europeia o reconhecimento do genocídio de americanos nativos ou escravização de africanos?

As Avós e Mães da Plaza de Mayo, no entanto, encontraram uma estratégia reparadora para canalizar sua perda para uma ação social produtiva – um processo que, por sua vez, ajudou a aliviar a dor e dar início a um movimento coletivo por justiça social. Semana após semana, de 1977 até o presente, as *madres* caminham – e agora também dirigem – pela Plaza de Mayo, vestindo os seus lenços brancos e segurando as fotos aumentadas de *seups* filhos desaparecidos (Micheletto 2021, 12). Repetição, sim, mas com consciência, adaptabilidade e mudança. Elas colocam à vista, para que todos vejam, seus entes queridos, sua dor e suas demandas de que "voltem vivos!" ("Aparición con vida!"). A memória traumática, conscientemente voltada para fora, como uma demanda por justiça, tornou-se reparadora, logo, um ato político.[7] Memória é um *fazer*. "Quando as pessoas pergun-

6. Em relação ao termo "percepticídio", ver Taylor (1997). Em relação à frase "*algo habrán hecho*", ver explicação disponível em: http://bit.ly/3JITeMP.
7. Em *Archive and Repertoire* (Taylor 2003), escrevi sobre a mostra *Memória Gráfica*, em que as Abuelas montaram, em uma longa fileira, as fotos de pessoas desaparecidas intercaladas com espelhos para que visitantes, sem saberem, se tornem parte da família dos desaparecidos. A mostra comunicava o que as Abuelas diziam: "Quando perguntam o que fazemos, podemos responder, rememoramos." Então escrevi: "A memória traumática intervém, amplia o seu alcance, surpreende espectadores e os insere no contexto da política violenta" (Taylor 2003, 180). Hoje, eu modificaria o texto para dizer que "a memória reparadora intervém [...]". A memória reparadora descongela a memória traumática, permitindo a circulação de emoções e de conectividade.

tam o que fazemos", as Abuelas disseram, "podemos responder, nós nos lembramos" (Micheletto 2021, 12). Elas se lembram criando exposições, administrando bancos de DNA para identificar os seus filhos e suas filhas desaparecidas levadas em cativeiro, marchando com as mães, crianças e com outros grupos de direitos humanos. Conectando-se com outras pessoas, a dor pode se tornar menos paralisante, transformando-se, ao contrário, em um motor de mudança social. Ao invés de nos levar a um apagão, um reconhecimento coletivo da "perda nos transforma, mesmo quando de forma tênue, em nós", como diz Judith Butler (2004, 22).

Artistas do teatro e da performance em todas as Américas colocaram o trauma, a memória e a injustiça social no centro das demandas por responsabilidade e reparação. Embora existam vários exemplos extraordinários, citarei rapidamente duas peças solo do Grupo Cultural Yuyachkani – o grupo de teatro e performance mais importante do Peru – do início dos anos 2000, num momento em que terminava uma guerra civil brutal, que matou 70 mil pessoas e desalojou outras 500 mil.[8]

Em *Antígona*, encenado pelo grupo Yuyachkani em 2000, permite que testemunhas passivas de atrocidades se encontrem com seu passado. A partir da trágica luta de Antígona, encenada numa apresentação solo por Teresa Ralli, ficamos sabendo, no final, que quem narra é Ismene, a irmã que não teve a coragem de ajudar Antígona a enterrar seu irmão. Ao contrário, ela preferiu não dizer e não fazer nada. No final da peça, ela assume a sua identidade e expressa um sentimento devastador de ódio por si mesma e por sua cumplicidade. Ela se coloca em cena: "eu sou a irmã acorrentada pelo medo" (Yuyachkani; Watanabe, 2000, 22).



FIGURA 1
Teresa Ralli, *Antígona*. Fonte: Courtesy Grupo Cultural Yuyachkani..

8. Disponível em: http://bit.ly/3wE2I4b.

Tardiamente, ela assume o seu papel no drama, enterrando simbolicamente o seu irmão e se desculpando com os dois por sua covardia: “diga a ele que estou muito castigada: sofro a tortura e a vergonha todos os dias ao me lembrar do seu feito” (Yuyachkani; Watanabe; 2000, 23).

Trata-se de uma extraordinária reescrita e reelaboração de *Antígona*, de muitas maneiras. Em destaque, o modo como provoca uma mudança reparadora: as personagens “presas” no roteiro de Sófocles podem alterar o final. A peça permite que aqueles que foram paralisados pelo terror e atormentados por um senso de sua cumplicidade reconheçam e realizem uma ação reparadora, em vez de reencenar o trauma. É crucial que pessoas traumatizadas não fiquem em estado de paralisia, mas, sim, que descongelem, que entendam, como diz van der Kolk (2014), que o então era então, e que o agora é agora. No entanto, aqui a dimensão reparadora permanece em um nível individual, e específico para Ismene.

Em *Rosa Cuchillo*, a atriz Ana Correa interpreta uma mulher indígena que procura por toda a terra e pelo submundo o seu filho, desaparecido durante a “Guerra Suja” do Peru. Vagando de cidade em cidade, Rosa reúne habitantes, contando-lhes sobre a sua perda, uma história comum na experiência das pessoas na região. Essa peça foi encenada no contexto da Comissão de Verdade e Reconciliação (CVR), realizada entre 2002 e 2003, com da qual o grupo Yuyachkani participou de perto. Os habitantes da cidade foram, então, incentivados a contar suas histórias para ajudar a Comissão a criar um registro público dos que sofreram e perderam. O reconhecimento público da violência dirigida contra os povos indígenas tornou-se central para o compromisso nacional de ajudar na reparação e retribuição às pessoas e comunidades devastadas.



FIGURA 2
Ana Correa, *Rosa Cuchillo.*
Fonte: Courtesy Grupo Cultural Yuyachkani.

Como muitos artistas, o Yuyachkani precisava avaliar como se envolver de forma mais produtiva no trauma nacional usando as ferramentas de que dispunha – o seu teatro e suas práticas performáticas. Claramente, dada a dimensão da crise, havia pouco que eles pudessem fazer realmente para enfrentar a violência: "Nada do que você cria no palco se compara ao que está acontecendo neste país", disse Miguel Rubio, diretor do grupo (Cotto-Escalera 1995, 156). Mas eles tinham que fazer algo.

Esse compromisso de fazer o que podemos quando parece que nada pode ser feito, sem a opção de fazer nada, também tem sido central no meu trabalho e um tema que percorre o meu novo livro, *¡Presente!*.

De 2019 a agosto de 2020, quando eu ainda estava na direção do Instituto Hemisférico de Performance e Política (NYU), conseguimos arrecadar mais de 200 mil dólares para centros locais de ajuda mútua e igrejas, e alimentos para comunidades de pessoas sem documentos na cidade de Nova York, além de serviços gratuitos médicos e jurídicos. Mas, isso foi em inícios da covid-19. E agora?

Atualmente, alguns colegas e amigos próximos e eu estamos embarcando em um projeto de memória reparadora – o Projeto de Memória de

Código Postal, em inglês, Zip Code Memory Project (ZCMP) –, sobre o qual escrevemos que

> busca encontrar formas reparadoras para memorizar as perdas devastadoras resultantes da pandemia do Coronavírus, ao mesmo tempo em que reconhece seus efeitos radicalmente diferenciais em diferentes bairros da zona norte de cidade de Nova York. Construídos em terras Lenape, os códigos postais que abrigam grandes populações negras, latinas e não documentadas sofreram perdas muito maiores de subsistência, saúde, empregos, educação e vida [...].[9]

As discrepâncias nas taxas de mortalidade, de acordo com os códigos postais – nesse caso, nove anos, um ano por estação de metrô –, são muito anteriores à covid-19 (Figura). Previsivelmente, as pessoas dali morreram duas vezes mais do que pessoas de bairros próximos mas prósperos (Durkin 2020). Fatores de estresse nessas comunidades têm sido massivos, duradouros e cumulativos – o produto da violência racial contínua e sistêmica.

A pandemia agravou desigualdades existentes. Como no livro *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, e escrito após a peste negra do século XIV, aqueles que podiam deixar a cidade fugiram para se abrigar em lugares mais seguros, às vezes luxuosos. Trabalhadores essenciais, então como agora, se viram forçados a cuidar dos mortos e moribundos até que eles também morressem. As pessoas doentes morriam sozinhas. Ninguém podia acompanhar ou prantear os mortos. O isolamento aumentava o sofrimento. As pessoas também tiveram que fazer escolhas impossíveis, entre arriscar suas vidas em empregos nas linhas de frente ou não ter dinheiro suficiente para alimentar suas famílias. As crianças se viram presas à medida que escolas, programas especiais e esportes foram fechados. O governo dos Estados Unidos piorou a situação; por exemplo, ele fez com que pessoas testadas como portadoras de covid-19 fossem liberadas de centros de deportação e prisões para voltarem para casa, infectando suas famílias. Praticamente um assassinato premeditado por covid-19. Donald Trump ampliou e acelerou a crise, criando confusão e colocando "lenha na fogueira". Como observou uma manchete, "O Coronavirus foi uma emergência até que Trump descobriu quem estava morrendo" (Serwer 2020, 1). O fato de que a devastação resultou de uma decisão política, e não de um "ato de deus", apenas piora as coisas. "Como a raiva silenciosa", escreve Artaud (1958, 20), "a peste mais terrível é aquela que não revela os seus sintomas".

9. Ver ZCMP.org. 2023.

Parece que o pior momento da covid-19 já passou, mas ela não acabou, e os seus efeitos persistem. A medicina ocidental tem sido lenta e totalmente inadequada para entender ou lidar com traumas: primeiro negando a sua existência e, em seguida, limitando-os aos ferimentos de guerra e classificando-os como uma condição rara e excepcional, enquanto que, na verdade, abusos nos âmbitos doméstico e político, frequentemente relacionados a questões de gênero, raça, idade, deficiências e outras vulnerabilidades socialmente construídas, têm sido estonteantes. Van der Kolk (2014, 151) chama isso de "epidemia oculta". Os tratamentos médicos preferidos atualmente se concentram na supressão dos sintomas por meio de abordagens farmacológicas. No entanto, as comunidades há muito tempo recorrem a rituais, danças, cânticos, meditação, ioga e outras práticas para ajudar na cura das pessoas. A psiquiatria moderna só agora está começando a aceitar terapias mais holísticas e não farmacológicas.

A orientação do ZCMP é comunitária, abrindo um espaço para as pessoas se reunirem e criarem algo juntas. Combinamos as práticas de arte e teatro com uma compreensão ampla teórica e holística do trauma e da memória corporal, e pedimos aos artistas que propusessem oficinas abertas aos participantes – vistos como cocriadores – vindos dos quatro bairros: oficinas de "ensaios para transformação", baseadas nas metodologias do *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal (1985); caminhadas pela memória; mapeamento e mapeamento corporal; oficinas de fotografia, escrita e contação de histórias; projetos de arte postal e engajamento criativo com pessoas, nos espaços dos bairros em que estamos trabalhando. María José Contreras apresentou a oficina "Aqui/Agora" (https://zcmp.org/aqui-here/) e ofereceu uma performance, convidando transeuntes a entrarem na "cápsula do tempo" para lhe contar o que gostariam que pessoas no futuro soubessem de suas experiências com a covid-19 (https://zcmp.org/talk-to-the-future/) (ver figura 5).

Embora ainda não tenhamos uma teoria totalmente formulada embasando o projeto, o *Teatro da Imagem* de Boal nos oferece um plano. Ele descreve um caminho crítico, em três partes, para ir daqui para ali, embora o aqui e ali de Boal – passando da opressão à revolução – sejam diferentes dos nossos. As três etapas consistem em: 1) reconhecimento da "real" situação – o que Boal chamou de "opressão" –, 2) imaginar o resultado desejado ou "ideal" ("revolução"), e 3) ensaiar o desejado ou "ideal" processo de "transição", descobrindo como seguir em frente. Isso, claro, é um trabalho difícil (Boal 1985, 135). Os participantes formam grupos e, sem dizer uma palavra, criam "imagens" com os seus corpos para encenar cada uma dessas três etapas. Depois que todos os participantes do grupo tiverem visto todas essas imagens, eles discutem os melhores resultados possíveis para o que viram. Essa trajetória opressiva ou dolorosa pode ter um final diferente, de afirmação da vida?

Tal exercício de três partes nos ajuda a passar da memória traumática para a reparadora, em um ambiente lúdico e não terapêutico. Boal foi influenciado pela *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, mas também chama atenção no seu trabalho a teoria do psicodrama do psiquiatra Jacobo Moreno, baseada no poder reparador da criatividade e da espontaneidade em um ambiente grupal de confiança e amor (Boal 1985, 138).[10] No psicodrama, os participantes apresentam cenas de suas vidas, pedindo aos colegas membros da oficina para que assumam papéis, troquem de perspectiva e procurem soluções de afirmação da vida. Boal, um diretor de teatro, não psiquiatra, levou essas técnicas psicoterapêuticas para o campo político. O seu objetivo era empoderar e não curar. Não seremos mais os espectadores passivos dos males sociais que nos sobrevêm, Boal (1988, 135) propõe que seremos *espect-atores* e, por isso, iremos ensaiar e levar adiante as mudanças que buscamos.

O "nome do processo reparador é amor", lembra Eve Kosofsky Sedgwich (2003, 128), citando Melanie Klein. Numa releitura de Klein, Sedgwich (2003, 128 e 137) procura repensar as "posições" paranoicas *versus* reparadoras, como "práticas críticas reparadoras", ou seja, como "possibilidade ética", uma promessa de abertura que inclui elementos de surpresa, empatia, cuidado e amor, incluindo o cuidado de si.

As qualidades de amor, brincadeira e carinho são vitais em nosso projeto de artes reparadoras. Os exercícios de fortalecimento de confiança que se inspiram no psicodrama, TO, treinamento em teatro, e assim por diante, nos permitem superar as fronteiras que nos separam. Seguimos uns aos outros, fazendo um revezamento nos papeis de liderança, em exercícios nos quais confiamos a nossa agência a outros. As posições corporais divertidas e ridículas que precisamos assumir durante os exercícios criam um ambiente propício para falar até mesmo sobre os eventos mais sérios. Como posso ficar distante e ser crítico de alguém que me levantou ou cuja orelha esteve recentemente sobre a minha barriga, ou cujos olhos olhei durante três minutos extremamente longos? A natureza espontânea e lúdica dos exercícios cria o que Jacques Lecoq (2003) chamou de "*complicité*" – um sentimento alegre de que estamos todos juntos, uma percepção sutil de pertencimento, até mesmo solidariedade, que serve como um poderoso antídoto para os sentimentos de vergonha e cumplicidade por participar, mesmo que involuntariamente, de situações opressivas e traumáticas. Aprendemos a sustentar e apoiar uns aos outros. Por meio do ensaio, criamos uma nova comunidade de praticantes.

10. "O amor e compartilhamento mútuo são princípios de trabalho poderosos e indispensáveis para a vida em grupo. Portanto, é necessário que tenhamos fé nas intenções de nossos próximos, uma fé que transcende a mera obediência que resulta de coerção física e legal" (Boal 1985, 138).

Essas práticas reparadoras nos encorajam a nos comunicar por meio da ação corporificada, a fim de reconhecer a memória corporal. A comunicação silenciosa ajuda os participantes nesses estágios iniciais. Gestos, sons, movimentos, expressões faciais e corporais captam e revelam dimensões que a nossa linguagem deixa de fora. Eles nos permitem reconhecer e desmontar posições corporais habituais produzidas pelo trabalho árduo, pela dor, pelo estresse ou pela inatividade. Por não nos permitirem recorrer à linguagem, e por nos envolver de maneira lúdica em novas posições corporais, esses exercícios nos permitem reconhecer o que Jacques Rancière (2009, 12) chama de partilha do sensível, ou seja, a "partilha a priori das posições e das capacidades e incapacidades associadas a estas posições". Boal (1985, 128) coloca da seguinte forma: "os exercícios [...] são projetados para "desfazer" a estrutura muscular dos participantes [...] separá-los, estudá-los e analisá-los [...] para elevá-los ao nível da consciência. Para que cada trabalhador, cada camponês compreenda, veja e sinta até que ponto o seu corpo é regido pelo seu trabalho". "Desfazer", descolar e deslocar-se também pode ser uma forma de pensar a noção de emancipação de Rancière (2009, 13), que começa "quando desafiamos a oposição entre ver e agir [...] o espectador também age [...] ela participa da performance remodelando-a à sua maneira".

A divisão "1-2-3", em estágios, nos ajuda a reconhecer e superar a situação real. Passamos da dor do eternamente traumático "agora" para o pretérito "então" – o primeiro, não o último, estágio de nosso processo. Podemos visualizar os resultados ideais. Podemos articular e discutir como chegar lá. Vejam a oficina Ensaios para Mudança (*Rehearsals for Change*) com George Emilio Sanchez, e conjunto de ferramentas: https://zcmp.org/3443-2/).

Depois de passar por "ensaios para a transformação", as participantes passam para as oficinas de Contrera de mapeamento do corpo e da memória. Participantes ajudam umas às outras a traçar as silhuetas de seus corpos no papel pardo, então começam a localizar as suas memórias, dores, esperanças e alegrias.

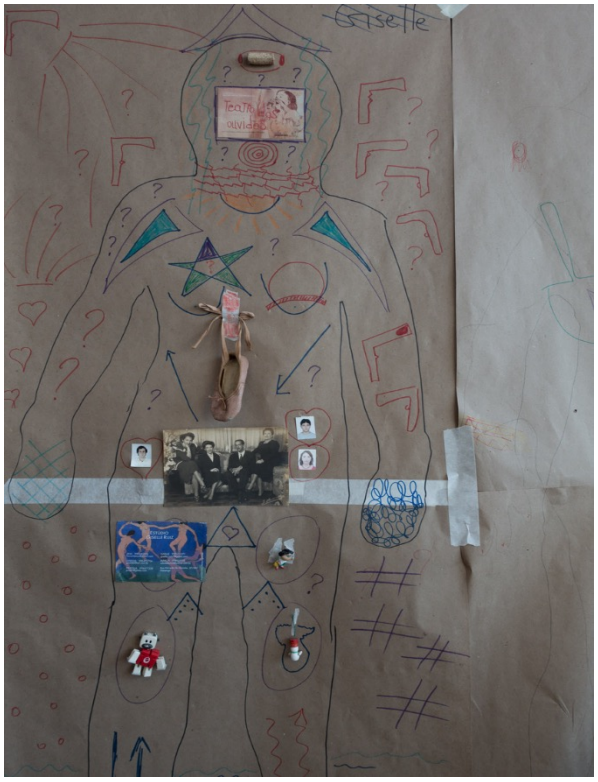


FIGURA 3
Mapeamentos do Corpo. Fonte: Courtesy ZCMP.

Onde essas coisas se localizam, onde vivem em nossos corpos? As pessoas podem adicionar fotos, desenhos ou objetos, qualquer coisa que sentirem ilustrar ainda mais como, onde e por que os seus corpos sentem o que sentem. Os participantes exibem os mapas corporais e olham para eles, individualmente e de forma coletiva, compartilhando o que veem e o que sentem. No dia seguinte, o grupo percorre os espaços de seus bairros, agregando memórias e sentimentos aos espaços. Ao contrário de Cícero – lembram-se dele? –, que valorizava a memória porque ela poderia ajudar o orador a ficar atento à ordem dos lugares e das imagens, aqui, os corpos lembram *no* e *por meio* do espaço e das imagens. Estando lá, no lugar, as pessoas muitas vezes ressuscitam memórias soterradas que elas podem expressar pela linguagem ou por outros gestos. As pessoas podem, então, refazer e reimaginar o espaço, apropriando-se dele de formas criativas e com alegria.



FIGURA 4
Oficina ZCMP "Aqui/Here". Foto: Desiree Rios.

As oficinais finais, com foco em fotografia, escrita, desenho e narrativa, permitem que participantes se aprofundem e comuniquem suas memórias do passado, a dor do presente, as suas imaginações para o futuro. Como podem reescrever as narrativas danosas para que aqui – também como em *Antígona* – possam reivindicar agência, mudar o final e criar histórias que as capacitem a viver?

Em 23 de abril de 2022, ZCMP inaugurou IMAGINE REPAIR (Imaginem Reparação), uma performance/exibição na Catedral Saint John the Divine em Harlem. Participantes trabalharam com líderes de oficinas e convidaram outros artistas a criarem um evento de performance na Nave da Catedral e uma exibição em capelas adjacentes. Pessoas da comunidade construíram altares para os seus mortos. Participantes exibiram cartas de espírito (*spirit cards*), fotos, vídeos e desenhos que haviam criado. Em "Talk to the Future" ("Falar ao Futuro"), a artista e líder de oficina Maria José Contreras perguntou aos visitantes quais mensagens e memórias gostariam de passar para futuras gerações na cápsula do tempo.



FIGURA 5
Maria José Contreras, "Falar ao Futuro" ("Talk to the Future"). Fonte: Courtesy ZCMP

A Nave da Catedral ressou em cânticos, trabalhos falados, arengas, música, sermões profanos. Assentos foram deixados vazios para dar lugar aos mortos, Presentes! E às 19h, batemos panelas em homenagem aos trabalhadores essenciais, com mais música. Palavras ecoaram no espaço enorme: "Nesses tempos desumanos, sejamos humanos". "Estamos aqui". "Lembrem-se de que as desigualdades que enfrentamos foram feitas pelo homem". "Não seremos capazes de ver o futuro que queremos sem vermos o presente em que vivemos". "Levantem-se! Presente!" Enquanto seguíamos o Reverendo Billy e o Coral Stop Shopping saindo da Nave cantando, a "demanda" dos grupos foi projetada sobre a fachada da Catedral.



FIGURA 6
"Demandem Justiça; Imaginem Reparação" ("Demand Justice; Imagine Repair"). Foto Desiree Rios, Courtesy ZCMP

Para quem endereçamos os nossos cânticos, memórias e demandas? Alguns eram endereçados às pessoas que estavam conosco, revitalizando um sentimento de comunidade que a covid-19 havia ameaçado. Outros, às pessoas ausentes – aos mortos que continuam a nos acompanhar, e às pessoas do futuro que talvez nunca saibam o que foi essa pandemia para essas comunidades. Haverá um Simonides para lembrar quem foram, onde viveram, ou o que perderam? Diante das forças da negligência e amnésia, a nossa esperança é que participantes continuem a canalizar a memória traumática para a demanda por justiça. As oficinas "Treinar Treinadores" ("Train the Trainers") capacitam as pessoas a serem líderes e facilidadoras e facilitadores de oficinas.[11] A nossa premissa é de que estratégias de reparação sejam replicadas, aprendidas e transmitidas. Quem, no final, irá responder pelo excesso de mortes causadas por racismo, desinformação e abandono? Com o tempo, espero, os cocriadores irão formular a sua própria versão das imagens "reais", "ideais" e "de transição". Mas o processo é comunitário e contínuo, envolvendo todas as pessoas que a vivenciaram, em qualquer condição – sejam Ismênias ou Antígonas. Tenho a impressão, agora, de que juntas e juntos descobriremos um caminho a seguir, senão não descobriremos nada.

TRADUÇÃO
John C. Dawsey (USP)

11. Ver a oficina "Train the Trainers": https://zcmp.org/train-the-trainers-2/.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artaud, Antonin. 1958. *The Theatre and Its Double* (Mary Caroline Richards, trans.). New York: Grove Press.

Boal, Augusto. 1985. *Theatre of the Oppressed.* Trad. Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride. Nova York: Theatre Communications Group.

Butler, Judith. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London, New York: Verso.

Cícero. (1942). *On the Orator: Books 1-2* (E. W. Sutton, H. Rackham, trads.). Cambridge: Harvard University Press.

Cotto-Escalera, Brenda Luz. 1995. *Grupo Cultural Yuyachkani*. Ph. D. Dissertation, University of Texas, Austin.

Dart, Tom. 2015. Textbook passage referring to slaves as 'workers' prompts outcry. *The Guardian,* Oct 2015. Disponível em: https://www.theguardian.com/education/2015/oct/05/mcgraw-hill-textbook-slaves-workers-texas. Acesso em: 25 fev. 2023.

Durkin, Erin. 2020. *NYC's poorest neighborhoods have highest death rates from coronavirus*. *Politico*, 18 maio 2020. Disponível em: http://bit.ly/3HHgpW1. Acesso em: 27 jan. 2023.

Farrel, Joseph. 1997. The Phenomenology of Memory in Roman Culture. *The Classical Journal*, vol. 92, no. 4: 373-383.

Freud, Sigmund. 1958. Remembering, Repeating and Working-Through. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud 1911-1913*, vol. 12, 150-151. Londres: Hogarth Press.

Horowitz, David. 2001. Ten Reasons Why Reparations for Slavery is a Bad Idea for Blacks—and Racist Too. *The Black Scholar*: *Journal of Black Studies and Research*

Volume 31, Issue 2: Black Election: 2000. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00064246.2001.11431145

Kolk, Bessel van der. 2014. Uncovering Secrets: The Problem of Traumatic Memory. In *The Body Keeps the Score*, 173-201. Londres: Penguin Books.

Lecoq, Jacques. 2003. *El Cuerpo Poético: Una Pedagogía de la Creacion Teatral.* Barcelona: Alba Editorial.

Micheletto, Karina. 2021. Las madres volvieron a su plaza. *Página 12*, 3 set. 2021. Disponível em: http://bit.ly/3WQXrk6. Acesso em: 7 set. 2021.

Nakazawa, Donna Jackson. 2015. *Chilhood Disrupted: How Your Biography Becomes Your Biology, and How You Can Heal*. New York: Atria.

Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator* (Gregory Elliott, trans.). London, New York: Verso.

Schechner, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.

Scott, Jaschik. 2023. "Systemic" Disappeared From AP African American Studies. *Inside Higher Education*, Fev. 21. Disponível em: https://www.insidehighered.

com/quicktakes/2023/02/21/%E2%80%98systemic%E2%80%99-disappeared-ap-african-american-studies. Acesso em: 24 fev. 2023.

Sedgwich, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling*. Durham: Duke University Press.

Serwer, Adam. 2020. The Coronavirus was an Emergency until Trump Found Out Who was Dying. *The Atlantic*, maio 2020. Disponível em: http://bit.ly/3wGEqqg. Acesso em: 27 jan. 2023.

Taylor, Diana. 1997. *Disappearing Acts*. Durham: Duke University Press.

Taylor, Diana. 2003. *Archive and Repertoire*. Durham: Duke University Press.

Taylor, Diana. 2006. Trauma and Performance: Lessons from Latin America. *PMLA*, v. 121, n. 5 (out.).

Yates, Frances. 1966. *The Art of Memory*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

Yuyachkani; Watanabe, José. 2000. *Antígona*. Disponível em:

http://hemi.nyu.edu/course-nyu/NYU%20fall%202006/readings/7/Yuyachkani/ANTIGONA.pdf. Acesso em: 25 fev. 2023.

Diana Taylor é professora titular de Estudos de Performance e Estudos de Interpretação e do departamento de Espanhol da Universidade de Nova Iorque. Ela é autora premiada de vários livros, como *Theatre of Crisis* (1991), *Disappearing Acts* (1997), *The Archive and the Repertoire* (2003), *Performance* (2016) e ¡Presente! La *política de la presencia* (2020). Seus livros foram publicados em várias línguas, incluindo a versão em português de *Arquivo e repertório*, publicada pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2012. Taylor foi diretora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, o qual ela ajudou a criar em 1998. Foi premiada com uma bolsa Guggenheim e recebeu muitos outros prêmios importantes. Em 2017, Taylor foi presidente da Modern Language Association, sendo admitida à Academia Estadunidense de Artes e Ciências no ano seguinte. diana.taylor@nyu.edu

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 29/11/2022
Aprovado em: 29/11/2022

TER
RESENHA

EM BUSCA DA MÚSICA: SOBRE OS USOS DA CÂMERA COMO CADERNO DE CAMPO EM *O SOM DOS PÁSSAROS*[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.206927

MARIANNA KNOTHE SANFELICIO
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-8940-9133
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 04184-000 – ppgas@usp.br

RESUMO
O texto apresenta uma resenha do filme experimental *O Som dos Pássaros*, realizado pela antropóloga Kelen Pessuto. As filmagens foram feitas no âmbito de seu trabalho de campo do doutorado, em 2014, na Turquia. Propõe-se aqui que o filme transita entre diferentes categorias, sendo possível classificá-lo como documentário e como diário de campo visual e sonoro. Trata-se, assim, de um filme que existe entre as fronteiras desses conceitos, assim como o povo curdo, que existe sem Estado, entre fronteiras. A impossibilidade do campo pretendido originalmente levou Pessuto a buscar outras possibilidades de estar junto aos curdos. Essa abertura para outro campo possível, por sua vez, levou-a a encontrar um novo universo sonoro, que ela mostra ao espectador durante toda a duração do filme. Essa música, enraizada na identidade curda, é encontrada no espaço do *dengbêj*.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia Visual; Etnomusicologia; Diário de campo; Memória; Dengbêj

ABSTRACT
This text presents a review of the experimental film *O Som dos Pássaros*, made by anthropologist Kelen Pessuto. The filming was done as part of her doctoral fieldwork, in 2014, in Turkey. It is proposed in this study that the film transits between different categories and it can be classified as both a documentary and as a

1. Filme experimental *O Som dos Pássaros*, Kelen Pessuto, 2017. Disponível em: https://bit.ly/3SaT2rS.

visual and audio field diary. Thus, the film exists between the borders of these concepts, just like the Kurdish people, who exist, statelessly, between borders. The impossibility of the field originally intended led Pessuto to seek other possibilities of being with the Kurds. This opening to another possible field, in turn, led her to find a new sound universe, which she shows the viewer throughout the duration of the film. This music, rooted in Kurdish identity, is found in the *dengbêj* tradition.

KEYWORDS
Visual Anthropology; Ethnomusicology; Field diary; Memory; Dengbêj

Silêncio. Uma tela preta. De repente, música: a imagem que se segue dá ao espectador o contexto inicial do filme. Dia 17 de novembro de 2014, São Paulo, Brasil. No centro, uma fotografia do cineasta curdo Bahman Ghobadi. Ele segura uma grande câmera cinematográfica, que esconde parte do seu rosto. Assim adentramos o trabalho de campo que deu origem ao média-metragem *O Som dos Pássaros*, de Kelen Pessuto. Produzido a partir de sua pesquisa de doutorado (Pessuto 2017), o filme ocupa uma posição de fronteira, entre o filme experimental, o documentário e o diário de campo. Existe *entre* essas limitações, assim como acontece com os curdos, povo que também existe entre fronteiras e que se torna interlocutor de Pessuto em sua pesquisa.

O filme pode ser dividido em três partes, em que ela traça seu caminho durante o trabalho de campo na Turquia. No primeiro momento vemos a pesquisadora em seu objetivo original, de se encontrar com Ghobadi. O segundo momento se dá com a impossibilidade de conseguir entrar no Iraque. Aqui, a pesquisadora passa a pensar no que define como um Plano B. O terceiro momento, a etapa final, é aquele em que o Plano B é alcançado e executado.

O filme segue, durante o primeiro momento, mostrando uma breve troca de e-mails entre Pessuto e Ghobadi. Feito em forma de animação na tela, essa troca de e-mails indica sua viagem ao Iraque na tentativa de participar de uma filmagem do cineasta curdo. Vem a afirmativa de Ghobadi de que ela poderia participar das filmagens. Acontece um salto temporal: agora estamos em Istambul, na Turquia, já em 22 de novembro. A música, instrumental, nos acompanha durante todo esse trajeto imagético, em que passamos a ver imagens de Istambul, de suas ruas, uma mesquita, a marina. O som se inicia com apenas um instrumento e, conforme as imagens aparecem na tela, entram em jogo outros dispositivos, e a música se complexifica – assim como a viagem. Em determinado momento, passamos a ouvir também a voz de Pessuto – um som sem ponto de referência visual, que aparece junto da música. As camadas sonoras operam em conjunto, combinando as imagens do campo com os pensamentos da pesquisadora. Em 24 de novembro, partimos com Pessuto para o Curdistão do Sul. Em um dos poucos momentos do filme em que não há música,

a cineasta nos mostra, a partir de uma animação, como sua entrada no Iraque foi negada. Ela tem de retornar a Istambul.

Inicia-se, então, o segundo momento do filme, aquele em que é traçado um novo percurso. No centro da tela, um *dervixe* com vestes brancas dança. Dois homens vestidos de preto, um de cada lado, tocam instrumentos. O cenário parece ser o de um bar ou restaurante em Istambul, e há pessoas sentadas entre esses homens e a câmera. O tempo é de espera.

Nesse momento, vemos aparecer novamente o sentido de diário de campo desse filme. Com a entrada no campo pretendido negada, é necessário reconsiderar os sentidos, ressignificar as sensações, entender que caminho seguir a partir dessa quebra. Esse momento de espera, em que a tela mostra essa dança ritmada, é a do momento de reavaliações. A dança rodopiante do *dervixe*, o Zema, é em si mesma um ritual de meditação. Na tela, as contingências do campo traçam a descontinuidade da vida a partir das imagens e dos sons. Agora, partimos para outras possibilidades.

Dia 30 de novembro, ainda em Istambul. Pessuto busca um campo novo, que se abre a partir da busca pelo universo sonoro do povo curdo. Entramos em contato com Ciwan, refugiado sírio. Em outro pequeno momento em que não há música, ouvimos sua voz, falando em inglês, sobreposta a imagens de crianças e a animações, que nos conta sobre a vida dos refugiados curdos. A imagem de crianças cantando juntos em uma escada nos mostra a direção que será seguida. Em vez de instrumental, como foi a trilha sonora até agora, essa música se faz apenas com as vozes das crianças. Ao mesmo tempo que faz um aceno ao tema de sua tese, que trata do papel das crianças nos filmes de Ghobadi, essa inserção nos leva para um caminho em que se dará importância àqueles que cantam.

É agora 1º de dezembro. Na tela aparece uma citação de Ciwan: "Se você quer conhecer um povo, tem que ouvir sua música". Adentramos a terceira parte do filme, seguindo para Diyarbakir, no Curdistão do Norte, em busca dos rouxinóis das montanhas. Em termos de fronteiras estatais, estamos ainda dentro da Turquia. Tomando a localização como uma configuração fluída (Appadurai 1996), Pessuto reconhece a fragilidade das fronteiras dos territórios em que caminha, e parte em busca do *dengbêj house*, a casa dos cantores. O espaço dos *dengbêj*, como o filme nos conta, é aquele em que são transmitidas as histórias do povo curdo. Com o curso traçado, passamos a acompanhar a diretora em sua busca por esse espaço. A música para, e os momentos de pausa dizem tanto quanto os momentos em que ela toca. A pausa acontece justamente quando Pessuto fala sobre as interdições políticas que a música curda sofreu durante sua história. A falta de som funciona para marcar uma proibição política a um determinado universo sonoro.

Passamos a acompanhar Pessuto em um local em que a língua é desconhecida, e a busca se torna difícil. A câmera passa pelas ruas, por bares, casas, restaurantes, focaliza alguns rostos, celulares que ajudam na tradução do idioma. Finalmente, encontramos aquele que irá levar a diretora até o *dengbêj*. A câmera na mão, uma extensão do corpo da diretora, vira por esquinas do bazar, mostrando as costas do homem que é seu guia. A música retorna quando eles chegam ao *Dengbêj Evi*, quando é enfim possível escutar o canto dos rouxinóis. As músicas apresentadas nesse momento são o clímax do filme.

Em sua tese (Pessuto 2017), a diretora nos conta que o idioma curdo se divide em dois grupos linguísticos, o kurmanji e o sorani. Ao adentrarmos o universo sonoro do *dengbêj*, não sabemos qual dos dois estamos escutando. Assim como a diretora durante sua primeira incursão no cinema curdo, também nos colocamos em frente à tela sem entender o que é cantado por esses homens, sem nem ao menos podermos dizer em qual grupo linguístico eles estão inseridos, para que se possa tentar uma tradução aproximada de suas palavras por meio da internet.

Somos levados, junto dela, à sua imersão no universo sonoro de uma língua radicalmente outra, assim como somos levados a todo o universo sensível que esse estranhamento pode trazer aos nossos ouvidos. A estratégia de criar um diário de campo audiovisual ajuda a colocar o espectador em uma posição de descoberta, que acontece junto das descobertas da diretora – descobertas sobre uma língua interdita e sobre canções que foram criminalizadas por um longo período. A partir da mediação de Pessuto, assim como da mediação de sua câmera, entramos com ela neste universo sonoro, em que "a música nos induz a fazer conexões entre memórias diversas e a criar um espaço para articular nossas vidas a outras vidas e nossos presentes com uma infinidade de passados e temporalidades" (Reily 2014, pp. 2).

Tal universo não se dá somente a partir do fazer musical, criado a partir do espaço do *dengbêj*, mas também a partir de uma prática de criação e recriação da memória individual e coletiva do povo curdo. A memória – neste caso, a memória musical – se torna um processo, uma performance, e uma prática, um "meio dinâmico de articular o passado ao presente" (Reily 2014, pp. 2). A música cantada no *dengbêj* se torna parte da prática usada pelos curdos para a transmissão de suas histórias e sua língua. Entre 1980 e 1991, o canto do *dengbêj* se tornou criminalizado. Pessuto nos conta em *voice-over* que, desde 1991, só se pode cantar as canções permitidas pelo governo. "A memória [...] é também um espaço de contestação, marcado por interesses ideológicos, econômicos e culturais" (Reily 2014, pp. 11), e é assim também com as memórias transmitidas pelas músicas curdas. A continuação dessa prática musical acontece como prática de

resistência de um povo que vive hoje em uma situação frágil, um grupo étnico sem Estado e sem bandeira oficial (Pessuto 2017).

Quanto à maneira como o filme é construído, Didi-Huberman (2020, pp. 197-198), dialogando com Godard, nos diz que a montagem é a arte de produzir uma forma que pensa: "É o que transforma o tempo do visível, parcialmente recordado numa construção reminiscente, em forma visual da obsessão, em musicalidade do saber [...] ela é a arte de tornar a imagem dialética". A forma como Pessuto constrói suas imagens – tanto as fílmicas quanto as desenhadas – nos leva por ruas, casas, e espaços do Curdistão, até o *dengbêj*, sendo segurados por suas mãos. A edição também é feita enquanto se filma,[2] e a edição que se vê no filme fala das inúmeras decisões que Pessuto tomou em campo. Considerando que "[...] quem filma está sempre coletando amostras" (Feld 2016, pp. 262), pode-se dizer que o trabalho de campo de Pessuto foi construído em uma abordagem voltada também para o fazer fílmico. A diretora colhe excertos a partir de sua experiência como observadora da realidade que se coloca à sua frente.

De fato, a construção da imagética do vídeo, feito com a câmera na mão, nos leva a uma mediação subjetiva e sensorial do que foi a experiência de campo para a cineasta. Afinal, "[...] o realizador do filme sistematicamente seleciona em todos os estágios de planejamento, filmagem e edição, e [...] essas escolhas constituem o meio pelo qual a comunicação interpretativa por meio do filme funciona" (Feld 2016, pp. 247). Mesmo que a ideia do uso da câmera seja a de criar um caderno de campo, o modo como as imagens foram selecionadas e organizadas em sequência mostra a intencionalidade de Pessuto de apresentar seu percurso de determinada maneira, apostando nos encontros e nas relações que traçou em seu caminho no campo.

Exemplo disso é a trilha sonora, que mistura o diegético – o som sincrônico, capturado no momento da filmagem – e o não diegético – o som inserido na pós-produção – de maneira a criar sensorialidades nos espectadores. Nesse sentido, vale relembrar a cena que mostra pássaros voando sobre o mar em Istambul: o som dos pássaros e o som da música se sobrepondo, como um só. O som dos pássaros, unido ao som da música como trilha sonora, nos remete à fala de Pessuto: os cantores do *dengbêj* são os rouxinóis das montanhas. É interessante notar também o uso da música e da voz, ambos não diegéticos, colocados junto do som diegético feito durante a filmagem, de forma a trabalhar a trilha sonora como uma

2. "The director-cameraman who shoots direct cinema is his own first spectator in the viewfinder of the camera. All of his bodily improvisations (camera movement, framing, shot lengths) finally result in editing while shooting.". "O diretor-cameraman que filma cinema direto é seu próprio primeiro espectador no visor da câmera. Todas as suas improvisações corporais (movimento da câmera, enquadramento, duração das filmagens) finalmente resultam na edição durante as filmagens" (Rouch 2003, pp. 39 tradução nossa).

totalidade dos sons. O que se apresenta em frente dos nossos olhos é a realidade deste trabalho de campo – não como uma representação fiel da realidade que se encontraria na Turquia, mas sim uma apresentação da construção da pesquisa. O uso da música não diegética nesse filme traz uma característica ficcional que aprofunda o sentido experimental, mas existe também a preocupação com autenticidade, que aproxima o experimento dos documentários.

Nos filmes de Ghobadi, assim como nas etnoficções de Jean Rouch, os sujeitos-personagens são construídos nas relações entre eles e o cineasta e entre todos eles e a câmera (Pessuto 2017). No filme de Pessuto, o que se vê, por sua vez, é a construção da própria cineasta em seu trabalho de campo, (re)construindo seu caminho e seu pensamento durante parte de sua pesquisa. Se a cineasta nos diz que essa é uma imersão na solidão que sentiu durante o trabalho de campo (Pessuto 2017), sua voz nos faz companhia durante essa jornada, e não estamos sós. A escolha pelo *voice-over*, que a diretora usa para explicar seus passos durante o trabalho de campo, acompanha bem o caráter experimental de um filme que está e funciona, ao mesmo tempo, dentro de diversas categorias. Trabalhando nas fronteiras das categorias cinematográficas, Pessuto trabalha também com as fronteiras em que se encontra o povo curdo. Em muitas sociedades, como é o caso em questão, "as fronteiras são zonas de perigo que requerem ritual especial de manutenção" (Appadurai 1996, pp. 179, tradução nossa).[3] O *dengbêj* aparece, tanto na sociedade como no filme, como uma costura que não toma a localidade como um dado prefixado, mas sim uma construção contextual, um espaço de manutenção da língua e da história curda.

Mesmo que a música não pareça ter sido o interesse primário da diretora quando ela iniciou sua pesquisa, as perguntas que ela passa a fazer se voltam para o musicar dos curdos, sendo que o musicar está sendo compreendido aqui como "voltar sua atenção, de qualquer maneira, para uma performance musical" (Small 1999, pp. 12, tradução nossa).[4]

A música, sabemos, está presente desde o começo do filme. A montagem do filme é traçada de modo a colocar a música como sempre presente: ela sempre está ali, diegética ou não diegética. Dá-se, portanto, a impossibilidade da busca pela música em si, posto que sempre presente. Então o que essa diretora busca? Da parte desta espectadora, acredito ser possível afirmar que aquilo que é buscado por Pessuto é *não apenas a música*, mas o contexto em que ela se cria e é criada. A busca, mais do que apenas pela

3. "Boundaries are zones of danger requiring special ritual maintenance".
4. "To pay attention in any way to a musical performance".

música, é pelas pessoas que a criam, por uma instância específica de criação, que faz parte da criação da memória de um povo.

A música praticada nos *dengbêj* constrói uma estrutura de sentimentos compartilhada entre os curdos, rituais que promovem experiências intensas e "[...] permitem que cada participante vivencie suas emoções num contexto em que outras pessoas também podem estar em meio a experiências marcantes, levando à vivência de sentimentos compartilhados" (Reily 2021, pp. 13). Para um povo sem Estado, trata-se de um ritual de manutenção de extrema importância. Ao partir nessa busca, Pessuto nos mostra o caminho que fez para chegar até esse lugar de fazer música e de fazer memória. Ao adentrar o *dengbêj*, mesmo que sem falar a língua curda, a diretora passa a fazer parte do musicar desse povo junto com ele, como alguém que os escuta. Entendendo o musicar como qualquer ato que envolve a música, Pessuto passa a fazer parte desse universo sonoro, parte da experiência compartilhada desse povo. Durante todo o filme, fomos levados a escutar também. O som das ruas e o som da música se sobrepuseram, como um só, como se a música fosse constituinte do espaço pelo qual Pessuto passa – a trilha sonora de um caderno de campo, que se abre em possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. In *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Arjun Appadurai, 178-199. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Didi-Huberman, Georges. 2020. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34.

Feld, Steve. 2016. Etnomusicologia e comunicação visual. *GIS – Gesto, Imagem e Som*, vol. 1, no. 1: 239-279.

Pessuto, Kelen. 2017. *Made in Kurdistan*: *etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Reily, Suzel Ana. 2014. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. *Música e cultura*, vol. 9: 1-18.

Reily, Suzel Ana. 2021. O musicar local e a produção musical da localidade. *GIS – Gesto, Imagem e Som*, vol. 6, no. 1: 1-21.

Rouch, Jean. 2003. The camera and the man. In *Ciné-ethnography*, ed. Steven Feld, 29-46. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Small, Christopher. 1999. Musicking: the meanings of performance and listening. A lecture. *Music Education Research*, vol. 1, no. 1: 9-22.

Marianna Knothe Sanfelicio é mestranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). É graduada e licenciada em Ciências Sociais também pela USP. Atualmente faz parte do Grupo de Pesquisas de Estudos Cemiteriais do Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana (LabNAU), na USP, e trabalha como assistente de produção audiovisual. Tem interesse em Antropologia Visual e Antropologia Urbana. E-mail: ma.sanfelicio@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 16/01/2023
Aprovado: 30/01/2023

A POSSE DE LULA, INSTAGRAM DE RAFAEL HUPSEL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.213242

Ao escrever “rede” no título desta seção, a sugestão de preenchimento automático do editor de texto completa “redemocratização”.

A inteligência artificial não sabe, mas acerta em cheio o sentido deste “achado”.

É esse o sonho coletivo vivido em cada imagem captada por Rafael Hupsel, em um dos momentos mais emocionantes da história recente do Brasil.

Publicadas em sua rede social – e não em um veículo de imprensa – as fotos de Rafael do dia da posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 1º de janeiro de 2023 revelam, em preto e branco, a emoção de estar lá, acompanhar sob o sol forte o momento histórico que rompe com as atrocidades da necropolítica vividas na gestão anterior.

Nas fotos publicadas no Instagram, não vemos a subida da rampa, o momento emblemático do dia da posse, em que Lula é acompanhado de Janja, da cadela Resistência, do menino Francisco, da catadora Aline Sousa, do cacique Raoni Metuktire, do metalúrgico e rapper Weslley Rocha, do professor Murilo Jesus, da cozinheira Jucimara dos Santos, do artesão Flávio Pereira e do militante anticapacitista Ivan Baron.

Rafael explica que queria “ter fotos para guardar” o momento: “Foi a primeira vez que eu fotografei um acontecimento político sem ser pautado por nenhum veículo de comunicação, o que direcionou meu olhar para aspectos mais subjetivos da posse, fugindo das fotos padronizadas e muito parecidas entre si que são

veiculadas pela grande mídia. Não busquei a melhor posição e nem me preocupei em tentar fotografar o presidente eleito. Quis estar no meio das pessoas, vendo esse acontecimento pela perspectiva delas".

